Introducción

LAS MUJERES ARTISTAS: EN BUSCA DE UNA HISTORIA VERDADERA

Ser historiadora del arte feminista empieza por, y también consiste en, cambiar el punto final por un punto de interrogación.

1. DECLARACIÓN DE INTENCIONES

Al escribir este manual, hemos tratado de dar una panorámica, hacer una aproximación, a la amplia y compleja cuestión de las mujeres artistas, esto es, creadoras plásticas: pintoras y escultoras, a lo largo de la historia. Nos ceñimos en esto a la Historia del Arte tradicional, aunque sabemos que, progresivamente, esta disciplina ha ido ampliándose y tendiendo a lo que se conoce hoy en día como cultura visual o estudios visuales, que incluyen a otras muchas productoras: fotógrafas, cineastas, autoras de cómics, videojuegos, etc. Igualmente, se está expandiendo el estudio de la relación de las mujeres con la creación, que ahora abarca la totalidad del sistema artístico, es decir que, además de como productoras, también se deben estudiar como gestoras, teóricas, historiadoras, críticas, coleccionistas, galeristas, mecenas…

Asimismo, reconocemos que nuestra perspectiva en este libro es eurocéntrica. No porque no nos parezca apasionante y necesario incluir otras historias del arte de distintas culturas y lugares fuera de Europa, sino por las propias limitaciones de lo que ha sido un sistema tradicional enfocado en Occidente.

Por tanto, este no es un trabajo exhaustivo. Ni es posible ni tampoco es nuestro objetivo. En él, abordamos las cuestiones que hemos considerado más interesantes y actuales en relación con el arte y las mujeres, y a algunas creadoras y obras, aquellas que mejor las representan. No se trata tampoco de una historia lineal ni consolidada en un sentido estricto, puesto que la recepción de las artistas ha sido hasta ahora muy escasa y fragmentaria. Muchas de sus obras han caído en el olvido no por azar, sino por el deseo de crear un

linaje fuerte masculino. De ahí que nos encontremos con que, a principios del siglo XXI, son muchas aún las lagunas que existen con respecto a las creadoras, aunque también tenemos la ilusión de continuos y nuevos descubrimientos, que irán construyendo su historia progresivamente.

Ahora bien, para sortear estas ausencias, son necesarios, además de descubrimientos, nuevos formatos analíticos, nuevos modos de reflexión e interpretación, lejos de la argumentación polarizada dual de los sexos-géneros que ha prevalecido durante tanto tiempo y que, felizmente, ha sido puesta en cuestión y está en proceso de derribo.

2. CONCEPTOS ERRÓNEOS, FALSOS AMIGOS

Antes de nada, rechazamos refugiarnos en una postura victimista, que es la que, por desgracia, se ha hecho más popular, y que parece apuntar, una vez más, a la pasividad y subordinación femeninas. Esta narración de las mujeres artistas como víctimas se ha convertido en estos últimos años en una nueva clasificación hegemónica. Observamos esta tendencia en muchos títulos de libros, como «las olvidadas», «las invisibles», «las desheredadas», «las ocultas», «las que faltaban» …; no solo de los que se ocupan de las mujeres en el arte, sino de todos los campos relacionados con el saber. Y no porque en términos generales esto no sea cierto, sino porque en términos concretos cada creadora de cada lugar y de cada época –como sujeto histórico–, se encuentra en una situación de conflicto, pero también es responsable –agente activo– de una serie de alianzas con los hombres y las estructuras patriarcales de su tiempo, es decir, con el «poder». Sin esas alianzas, las artistas nunca habrían llegado a realizar una obra ni tendríamos constancia de su paso por la historia. Es más, las mujeres han participado activamente y en gran número en todos los periodos y movimientos artísticos, así como también en todos los acontecimientos históricos y, en particular, en aquellos que han supuesto cambios sociales, a pesar de que pocas veces se ha puesto nombre a sus principales protagonistas femeninas.

Además, desde el momento en el que aceptamos la clasificación o el papel de víctima para la mujer artista, nos encontramos con que eso también es asignarle un lugar pasivo, cerrado, estático. Otra trampa en el discurso que le atribuye un lugar secundario y de debilidad. Como dice el filósofo Slavoj Žižek, a veces, la forma en la que percibimos un problema y lo expresamos puede ser parte del problema.

Anteriormente, se ha juzgado a las mujeres con el parámetro dual que de la Historia con mayúscula las lleva a las historias con minúscula, o sea, a la

vida personal. Las pocas creadoras que han logrado entrar en las páginas de la memoria han sido profusamente elogiadas, pero su imagen, a menudo, se ha usado en contra del resto de las mujeres. Han sido excepciones que han servido para demostrar lo poco común de esas cualidades en el sexo-género femenino. Sin embargo, se está demostrando que estas «excepciones» cada vez son más numerosas, hasta el punto de no poderse reunir a todas, ni en un libro, ni en un museo, ni en una exposición. Solo cuando criterios como el de la excepcionalidad referidos al talento femenino queden obsoletos habremos llegado a una cultura más genuinamente abierta, sin distinciones de género.

Otro de los problemas y defectos historiográficos más habituales en el tratamiento que se ha hecho de las mujeres no es solo su falta de valoración y su reclusión como un elemento de importancia anecdótica y marginal, sino la construcción de una imagen femenina homogénea, sea cual sea la sociedad, sea cual sea el tiempo histórico y los factores económicos y culturales que se dan. Por eso, una de las principales aportaciones de la mirada feminista es la crítica a este prejuicio, el de las «idénticas» –según Celia Amorós–, y la consideración de las mujeres como sujetos y, así, de su heterogeneidad y transformación a lo largo del tiempo. Esto es, el reconocimiento y estudio de sus distintas identidades dentro de cualquier época, localización geográfica, así como el grado distinto de su intervención y desarrollo dentro de una determinada cultura.

Las mujeres artistas se han enfrentado a poderosos mecanismos de eliminación o de cancelación en la construcción de su carrera pública y en la transmisión de su memoria. Esto es lo que se conoce también como el problema de la «obra perdida» y/o «anónima». Debemos subrayar que es una constante el carácter efímero de la fama de las mujeres, esto es, el hecho de que las creadoras que fueron célebres en su tiempo desaparecen sin dejar rastro ni huella, sin ser recordadas ni pasar a la posteridad. Su figura se reduce dentro de lo «excepcional» y, por lo tanto, no sirve al modelo dominante y ejemplarizante masculino «universal» que se ha creado en cada época. Un modelo que, obviamente, ha sido construido a la medida de los hombres más importantes de ese momento. Pero el problema no está en los o las artistas, sino en la clasificación que se han construido en torno a ellos, que está claro que tiene exclusivamente en cuenta el ensalzamiento y la glorificación del creador varón –el único reconocido durante siglos–. Entretanto, ellas, al no ajustarse a ese modelo, precisamente, por circunstancias relacionadas con su condición femenina, por ejemplo, recibir una educación artística limitada, dedicarse a los géneros considerados menores, carecer de apoyos, contraer matrimonio, ser madre, etc., se las ignora, creando, de este modo, un círculo vicioso. Así, cada generación de creadoras se ha encontrado sin historia, obligada a empezar de nuevo desde cero y a «redescubrir» el pasado.

Se puede hablar de una desaparición en dos sentidos, uno, literal o material: de la propia obra de arte, y, otro, figurado: el olvido. Como dice Germaine Greer, las formas de perder esas creaciones son múltiples. La conservación de los trabajos es una tarea muy costosa y que requiere de una conciencia clara de que lo que se está preservando es un testimonio valioso para toda la humanidad. Y esa humanidad, durante muchos siglos, ha sido representada exclusivamente por el género masculino. También hay que añadir que en el proyecto de completar las colecciones de los grandes museos, esto es, en la política de adquisiciones, el presupuesto principal se ha destinado a las obras de los hombres y solo, recientemente, una pequeña cantidad a las de las mujeres, cuyos trabajos, aunque son mucho más baratos, se juzgan menores, no representativos de la «humanidad», sino tan solo de las «mujeres». En los museos se encuentran aquellos trabajos importantes de los pintores más relevantes, y cuando hay problemas de almacenamiento, desastres naturales o guerras siempre se salvan los de los grandes creadores. De igual modo, cuando se llevan a cabo las operaciones de restauración se empieza por las obras célebres, mientras se deja que las de las mujeres, que automáticamente entran a forma parte, con independencia de su calidad, de la categoría de artistas secundarios, se deterioren. Y, a esto, se suma el olvido, porque una vez muertas las artistas, aunque hubieran alcanzado gran reconocimiento en su época, la memoria de sus vidas y sus logros se borró. Igualmente, por la escasa valoración que han tenido, son pocos los documentos conservados en los archivos y mínima la atención que le ha dado la historiografía hasta tiempos recientes. Desaparece, así, cualquier rastro de su obra y su recuerdo.

En relación con lo que continuamente se dice sobre la creación femenina, como escasa y de poca calidad, nosotras queremos reivindicar justamente lo opuesto: que son muchas y buenas –tan buenas como las de los hombres–. Pensamos que en cualquier libro que se ocupe de la cuestión de las mujeres artistas hay que abandonar los dos criterios que se utilizan siempre errónea o maliciosamente: cantidad y calidad.

En lo que respecta a la cantidad, como es obvio, nos encontramos con que hay menos mujeres artistas que hombres, porque los obstáculos que tuvieron que sortear ellas eran mucho mayores y también porque su recepción ha sido problemática; no ha sido favorable en la mayoría de los casos. Si bien es cierto que, en la actualidad, observamos que cada vez van surgiendo más testimonios y obras de mujeres artistas –ahora sabemos que fueron muchas más y más célebres de lo que la posteridad había considerado–.

En cuanto a la calidad, no se trata solo de incluir nombres de mujeres, sino que es necesario un cambio de paradigma. Es decir, poner en tela de juicio muchos conceptos que se han usado como categorías dogmáticas y excluyen-

tes en el mundo intelectual y en la disciplina de la Historia del Arte, como «genio», «calidad» u «originalidad». El feminismo necesita una nueva política de la mirada (no sexista) que subvierta el canon tradicional del universo artístico que durante mucho tiempo ha sido dominantemente misógina y, por lo tanto, ha funcionado desde una infravaloración sistemática de la obra de las mujeres.

Figura 1. Sofonisba Anguissola, *La dama del armiño*, h. 1591. Pollock House, Glasgow.

El criterio de «calidad», según Griselda Pollock, se ha construido en base a una perspectiva masculina. Todavía el concepto de mujer presente en nuestra sociedad es una consecuencia de la cultura patriarcal y, por consiguiente, el resultado de una mirada más severa, más predispuesta a buscar errores y debilidades (que aciertos y originalidad), cuando el espectador, investigador o estudioso se acerca a las obras de autoría femenina, lo que es un mecanismo de dominación aún vigente. Este acercamiento al trabajo de las mujeres está en proceso de revisarse, ampliarse y redefinirse en favor de una mayor igualdad, siguiendo el desarrollo de los estudios visuales y, sobre todo, del feminismo, que tienen una consideración más amplia de formas, originalidad y autoexpresión.

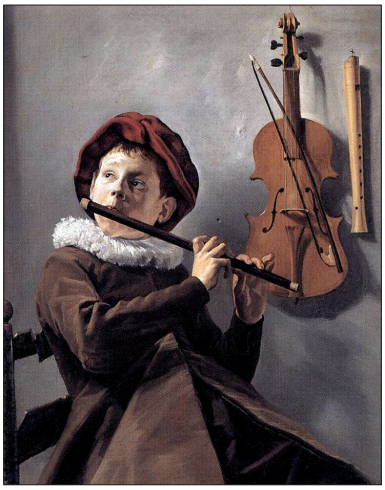

Figura 2. Judith Leyster, *El joven flautista*, h. 1635. Nationalmuseum, Estocolmo.

Es evidente que desde el momento en el que una obra de mujer puede confundirse con la de un hombre y se producen errores de atribución de esas obras de mujeres artistas con algunos de los «grandes maestros» –lo que ocurre con frecuencia (los casos más conocidos son los de Sofonisba Anguissola con El Greco o Alonso Sánchez Coello [figura 1], Artemisia Gentileschi con su padre o José de Ribera, Judith Leyster con Frans Hals [figura 2], Camille Claudel con Rodin o Elsa von Freytag-Loringhoven con Duchamp)–, esos supuestos criterios de calidad resultan falsos. Así pues, al igual que en el tema de la cantidad, no vamos a pasarnos el tiempo justificando la calidad de las artistas que incluimos aquí, igual que no se hace en los manuales de obras de creadores masculinos.

En lugar de cantidad y calidad, nosotras nos hemos centrado en las cuestiones de por qué pintaban las mujeres, cómo llegaban a lograr pintar y qué pintaban. Qué se les permitía y qué preferían crear, cuáles eran y cómo conseguían sus apoyos. Estas son las preguntas a las que dentro de este recorrido, forzosamente general, intentaremos dar respuesta.

Al hablar de una historia verdadera, sabemos que vamos a ocuparnos de una historia (todavía) incompleta y que sus límites irán ampliándose en muy distintas direcciones. Y, aunque eso, desde una perspectiva clásica, se puede considerar un defecto o una derrota, desde el feminismo, es el principio de una victoria, ya que, una vez iniciado este relato, una vez puesto en pie, sabemos que, progresivamente, habrá más investigaciones centradas en aportar artistas, obras, datos…, que, con anterioridad, se habían perdido en la niebla y de las que, por lo tanto, no se tenía ninguna noticia. Sabemos que la gran misión de la historia obliga a una reinterpretación y a una reevaluación constantes. Sin esa labor perdería el papel vital que aporta a la sociedad, sería una historia anémica, anquilosada y dogmática, que no cumple con ninguna de las expectativas y, sobre todo, no cumple su vital función de aspirar a ser el relato de una historia verdadera. Es necesario abrir la puerta a otros pasados posibles en cuya conversación la humanidad se enriquezca e incluya al mayor número de personas.

No puede haber una historia y, por lo tanto, una historia del arte, sin mujeres. Contrariamente a las acusaciones infundadas que se le han hecho a la historia del arte feminista de que la inclusión de las creadoras responde a una realidad no rigurosa, acientífica o ideológica; es al revés, lo falso es la historia del arte sin mujeres. Esa versión «oficial» o «tradicional» ha sido un vehículo ideológico construido a la mayor gloria del patriarcado, que, durante siglos, ha valorado a los artistas según sus intereses, sin preocuparse por buscar la verdad.

3. CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE FEMINISTAS

Dos artículos fundamentales de los años setenta del siglo XX iniciaron lo que sería un cambio de perspectiva radical sobre el papel de las mujeres en la historia. Un cambio que parece poner el acento en la cuestión de género, pero que, en realidad, acaba por desmantelar y poner en tela de juicio las bases mismas de las disciplinas de la Historia y la Historia del Arte.

Linda Nochlin, primero, con su famoso artículo "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?" (1971) y Joan Kelly, después, con su "¿Tuvieron las mujeres un Renacimiento?" (1976), hicieron saltar todas las alarmas y todas las premisas de la ortodoxia histórica con resultados tremendamente fructíferos.

Linda Nochlin demostró, de modo objetivo, las dificultades femeninas para acceder a una educación adecuada (que tuvieron, precisamente, por pertenecer al sexo-género femenino) y que les impedía estudiar, por ejemplo, el modelo desnudo. Y también los límites de todo tipo, desde el institucional al social, que hacían de la vocación artística de las mujeres una verdadera carrera de obstáculos, en palabras de Germaine Greer. También desvelaba la existencia de un canon de rasgos masculinos que se presentaba bajo las características de «genio». Nochlin enunciaba que ese canon occidental –mal que le pese a Harold Bloom– no es sino un «relato» más mítico, es decir, literario, que otra cosa, sostenido por el argumento de autoridad y la inercia de los guardianes juramentados –tanto hombres como mujeres– de un culto acrítico.

Por su parte, Joan Kelly probó que lo que se consideraba hasta entonces «el avance de la civilización» estaba encarnado, en realidad, por el avance del hombre (blanco, occidental, heterosexual), que era el parámetro universal de medida. Y dentro de ese esquema cada periodo de cambio de paradigma: Renacimiento, Barroco, Revoluciones… afectaba de modo distinto a ese colectivo, no unitario y homogéneo, sino inconexo y heterogéneo, denominado Humanidad… Ambas desvelaron, en definitiva, las leyes del poder patriarcal sobre las que se fundamentaban de modo «invisible» e incontestado estas disciplinas.

Esta historia tradicional, también llamada historia política (o como la definió Braudel en los años cincuenta: historia de los eventos), fue ya puesta en cuestión por la historiografía marxista a partir de los años treinta del siglo XX. En particular, lo que se le reprochaba a la historia tradicional no era solo que estuviera escrita siempre desde la perspectiva de los vencedores (o del patriarcado blanco occidental), sino que el supuesto análisis «objetivo» de los datos, de los acontecimientos; se revelaba insuficiente para dar cuenta de la realidad social y económica de cualquier época.

Sin embargo, la historiografía marxista, que abrió caminos muy importantes, pronto se reveló deficiente para analizar la superestructura cultural y su relación con la base económica, ya que es algo simplista su formulación de la cultura como un espejo: el reflejo inmediato, automático, y no problemático, de una sociedad. Además de que esa noción omite una de las características esenciales del campo cultural que es, precisamente, su heterogeneidad. La respuesta a esta situación de estancamiento teórico vino de la mano de la Historia Cultural, también llamada Nueva Historia, que, muy influida por la Antropología y el Estructuralismo, logró establecer conexiones entre símbolos y vida cotidiana. Esencialmente, parte de su metodología consiste en detectar «patrones de cultura» o «modelos culturales», es decir, revelar las estructuras, los pensamientos y los sentimientos que una época establece con las formas simbólicas de su producción cultural. Esto exige encontrar redes o nexos de relación entre un número amplio de disciplinas y áreas de conocimiento

con vistas a dibujar el mapa mental, el repertorio de asunciones y de omisiones que caracterizan una época, así como una actitud crítica para poder desvelar la relación entre estereotipo y verdad.

En esta Nueva Historia, encontró su lugar natural la Historia de las Mujeres o Historia de Género, puesto que una de las posturas de la Nueva Historia frente al gran relato de la historia tradicional es la conciencia de lo que esta dejó fuera, olvidó o volvió invisible. Aunque es verdad que también se puede pensar y defender de modo legítimo que la historia de las mujeres es la aportación teórica e intelectual que surge como consecuencia de la actividad política del feminismo y de su asentamiento definitivo en el campo público, siendo esta realidad, junto con otros cambios de mentalidad, la que ha propiciado la existencia, la necesidad, de otra historia.

A mediados del siglo XX, las reclamaciones civiles procedentes de grupos oprimidos, como las mujeres, los pacifistas, el movimiento *hippie* y las personas racializadas, marcaron la necesidad de nuevos temas, nuevos intereses, nuevos campos de investigación histórica. Coincidiendo con esto, la revista francesa *Annales* inició lo que luego se llamará la historia social e introdujo nuevas tendencias historiográficas, como son la historia de la vida privada, la historia de la infancia y la historia de las mujeres. Una serie de genealogías inéditas hasta entonces que buceaban en el pasado en busca de reflejos y voces que habían sido menospreciadas. Al estudiar la historia desde otra perspectiva se modificaron por completo las clasificaciones prefijadas y asignadas con las que se había estudiado hasta entonces. La evolución desde entonces ha sido tremenda y ha afectado a nuestra visión del pasado, abriéndose a otras fuentes de información y a otros protagonismos históricos.

En todo caso, lo importante es que hay que señalar un cambio en la esencia de lo que consideramos histórico y en la concepción misma de lo que es la historia. Este cambio procede de una alteración de las mentalidades en la percepción de la identidad misma, que en lo que se refiere al *Zeitgeist* occidental deviene una identidad mixta hombre/mujer.

Esta nueva equivalencia es la razón por la cual los estudios sobre las mujeres ilustres y los condicionamientos pasados y presentes de la construcción de una identidad femenina no pueden, ni deben, entrar a formar parte de un «gueto», ya que indagan en una herencia común que nos enriquece a todos.

Hacer historia de género no puede ser hacer listas de artistas mujeres en las que se mezclen las reconocidas, las poco conocidas y las desconocidas (que requieren distintas categorías de análisis) y ponerles títulos reivindicativos o semi-líricos («las amazonas», «las rebeldes», «las histéricas», «las Sinsombrero», «las geniales»…) o «resignificados» –con el problema que esto supone– («las histéricas», «las sin amo») y contar su vida a grandes rasgos,

a menudo, incurriendo en anacronismos. No se trata de escribir una hagiografía de las mujeres célebres del pasado. Tampoco de decir, rasgándose las vestiduras, que era una sociedad misógina o patriarcal. Esto es cierto, pero, a la vez, enunciarlo es caer en un anacronismo conceptual.

Escribir historia feminista es, por supuesto, recuperar obra y documentación de las mujeres del pasado, pero es también entender y desvelar el sistema de enjuiciamiento que subyace en la disciplina de la Historia del Arte y la razón de su escala de valores. Esto es tan importante como lo anterior y produce que cuando las mujeres se incorporan a la Historia motiven su reescritura y la redefinan, como han defendido Joan Scott y Joan Kelly, respectivamente. La incorporación del estudio de las mujeres profundiza en el análisis de los mecanismos del poder y de la ideología simbólica de una época determinada: las estrategias de aceptación y rechazo, de excepción y de regla.

Esto nos lleva a decir que una historia de género realmente lúcida implica realizar un estudio histórico de carácter general, a la vez que un estudio ideológico. Es decir, que no debe ser algo aislado, una historia «compensatoria» o una historia «victimista», sino una determinada perspectiva de análisis sobre una sociedad y una época dadas y también sobre la propia historia de esta disciplina. Porque es imposible estudiar a las mujeres de una sociedad sin estudiar a los hombres –y viceversa–: los hombres que las ayudan a triunfar, los hombres que las hunden, los hombres que, en definitiva, las rodean. Como dice Natalie Zemon Davis en un trabajo reciente, lo importante es que la historia de las mujeres forme parte en un sentido fundamental de la historia más general, abra el camino a una historia «integrada», compuesta por hombres y mujeres. Una historia de género seria se plantea revelar los útiles mecanismos simbólicos, como las estrategias por las cuales un grupo mayoritario de población, pero excluido del poder, tanto a nivel privado como público, las mujeres, logra acceder a él de forma peculiar y minoritaria.

En conclusión, durante mucho tiempo, la historia era una historia del poder, lo que quiere decir que sus protagonistas eran, esencialmente, sus líderes o miembros de las capas sociales dirigentes, se componía de cuestiones militares y legales. Las grandes narraciones se construían de acuerdo a esos parámetros. La historia estaba escrita por los poderosos y para los poderosos. Ya Donna Haraway, bióloga y filósofa, acuñó el término «conocimiento situado», que significa que cualquier texto, de la naturaleza que sea, posee un sesgo, un prejuicio, una perspectiva particular, pues está escrito por una persona hija de su tiempo que refleja en el texto sus intereses, sus prejuicios y los de su sociedad. Esto, en realidad, retoma de algún modo las palabras de Nietzche cuando dice que la filosofía es la historia de la biografía de los filósofos. Así es como las mujeres fueron excluidas.

4. EL BORRADO DE LAS MUJERES: LAS HIPÓTESIS

¿Cuándo se empezó a producir el borrado de las mujeres? Esta es una pregunta frecuente dentro de la historiografía feminista del arte: si fue un producto de la sociedad patriarcal que se ha reproducido cada vez, con cada siglo, o si hay algún momento en particular en el que se efectúa esa «supresión» del rastro de las mujeres artistas. Como veréis en nuestros capítulos, cada época tuvo sus propios mecanismos y sus propias «excusas» para impedir o dificultar extraordinariamente el acceso de las mujeres a la creación y destruir el recuerdo, la memoria, de aquellas que, a pesar de todas las dificultades, accedieron a ella.

En general, se considera que es el siglo XIX, momento también de la fundación de la propia disciplina de la Historia del Arte como ciencia tal y como la conocemos hoy en día, cuando con mayor severidad se cerraron todos aquellos caminos que había recorrido y que podía recorrer la mujer en el arte.

Sin embargo, es posible también considerar la hipótesis de que esto sucediera antes, con el establecimiento de las Academias en el siglo XVIII. La Academia impuso unas reglas que parecen escritas para impedir el acceso a las mujeres –solo admitidas como excepciones a la regla– y a todos aquellos que no comulgaran con un aprendizaje artístico extremadamente rígido, clásico y erudito. Además, el estilo que promocionó la Academia, centrado primordialmente en las leyes del dibujo antiguo –sin interés por el color–, se transmitía como una antorcha de maestros a discípulos y esa es también la transmisión del poder, ya que, durante mucho tiempo, no se podía hacer carrera artística fuera de su ámbito. Pero la Academia no es solo un lugar de aprendizaje ni solo un medio para ganarse la vida como artista, es también donde rendir culto y salvaguardar la memoria de los grandes creadores (hacía la función que ahora cumplen los museos). Ese culto y esa memoria no se aplicaron en ningún caso a las mujeres creadoras, ya que carecían de «valor modélico», es decir, que no podían servir de modelo a los hombres para los cuales estaba concebida la Academia.

El siglo XIX es el último en el que siguen vigentes los preceptos académicos fundados en el Renacimiento, que en la segunda mitad de esa misma centuria se vieron seriamente contestados por los nacientes movimientos de creadores independientes, que acabarían por romper con las jerarquías y los demás preceptos con los que la Academia había tenido sujetos a los hombres artistas y alejadas a las mujeres. No solo los había tenido prisioneros, sino que había creado una eficaz maquinaria de selección y rechazo con criterios muy severos que se fueron quedando anticuados desde el siglo XIX y sufrieron las revoluciones artísticas de mediados de centuria en que esas «obras académicas» de técnica depurada, pero temáticas insulsas, de cartón piedra y alejadas de toda realidad, fueron calificadas como arte *pompier*.

El movimiento impresionista, cuya primera exposición tuvo lugar en 1874, fue una de las revoluciones más exitosas, y, a partir de entonces, el camino del arte se desarrolló fuera de la Academia, por otro sistema, que es el capitalista, del que también veremos ventajas e inconvenientes para las creadoras. Este sistema depredador y conceptualmente simple, que todo lo mercantiliza, en el que el valor de un cuadro es su precio, ha aceptado sin problemas el viejo prejuicio de la superioridad (artística) de los hombres sobre las mujeres. Lo que es lógico puesto que la riqueza está mayoritariamente en manos masculinas.

Hace un año, Griselda Pollock publicó un libro, *Woman in Art: Helen Rosenau's Little Book of 1944* (2023), en el que encontramos su descripción del intento por parte de Rosenau de hacer una genealogía de arte en clave femenina con muchísimas y audaces hipótesis que solo ahora podemos calibrar adecuadamente. Pues bien, este pionero libro y sus descubrimientos quedaron anulados por la publicación seis años más tarde de la *Historia del Arte* (1950), de Ernst H. Gombrich, un compendio general del arte occidental en el que no se menciona ni a una sola mujer. Pollock defiende que fue el trabajo de Gombrich, una especie de *best-seller* intelectual, el que estableció el nuevo canon que hasta hace muy poco tiempo ha sido validado por universidades y museos. En efecto, este libro tuvo un éxito editorial sin precedentes, fue publicado en muchísimas lenguas y considerado la introducción más fácil y sintética para acceder a los estudios de Historia del Arte. Este descubrimiento de Pollock nos habla de caminos iniciados, pero abandonados, que solo a partir de los años setenta y, sobre todo, en los ochenta del siglo XX, se puede decir con firmeza que han sido retomados por el movimiento de críticas y teóricas de arte feministas, quienes plantean la recuperación y la reevaluación del papel de las mujeres en el arte.

En el siglo XX, con las vanguardias, la originalidad, la creatividad y el triunfo del color sobre las estrictas normas promovidas por la Academia, dieron lugar a otro panorama en el que el mercado del arte se abrió no solo a los encargos del Estado y las grandes familias aristocráticas, sino también a la burguesía y a la capacidad adquisitiva de todo tipo de personas, cuyos gustos fueron canalizados por el trabajo de galerías y críticos de arte, y obras de tamaño más pequeño. Esta mayor democratización del arte y de los criterios de gusto, sin duda, significaron una mejoría con respecto a la valoración y recepción de los trabajos hechos por mujeres. Pero todo esto tendrá pronto una contrapartida, y es el precio que empiezan a adquirir las obras de arte. Su valoración por la sociedad occidental y el hecho de que cuadros que se pueden comprar por poco dinero alcancen pronto precios desorbitados incitan a la codicia y producen una nueva jerarquía en la que, según los prejuicios que durante tanto tiempo han dominado en el mundo del arte, solo los artistas varones son capaces de transformar la pintura en oro.

También hay que tener cuidado porque en el caso de las vanguardias muchas veces los modelos de «excelencia» son modelos de artistas masculinos

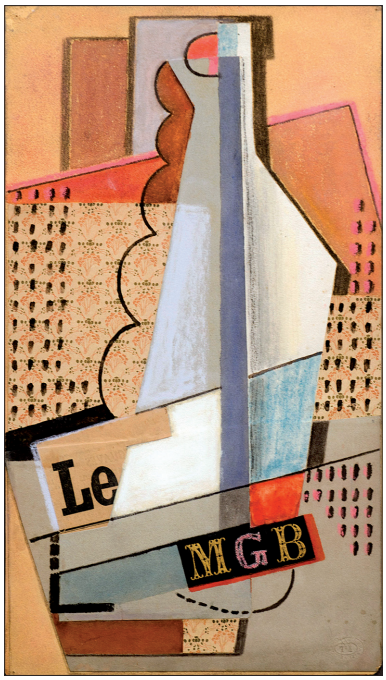

Figura 3. María Blanchard, *El monograma*, 1916. Colección particular.

que de forma casi inconsciente sirven como vara para medir a todos los demás, y esto siempre en prejuicio de la mujer artista correspondiente ¿Es el cubismo de Picasso el más perfecto de todos los cubismos? ¿No es acaso el de María Blanchard una variante igual de valiosa, que, lejos de ser secundaria, presenta otra posibilidad de modelo ejemplar tan coherente como la del propio Picasso? [figura 3]. Lo que aquí queremos plantear es una lectura de las imágenes artísticas más cuidadosa, más individualizada y más centrada en la lógica del cuadro consigo mismo o con el conjunto de obras de un/una artista que con unas supuestas normas generales que casi siempre se extraen del pintor (masculino) más exitoso. Intentar ver las obras de las mujeres en el contexto en que se crean, pero también no perder de vista las aportaciones de estos trabajos en sí mismos y no siempre frente a un modelo externo. Es llamativo en el caso de la pintura expresionista abstracta o Escuela de Nueva York que las mujeres más valoradas han sido aquellas cuyas propuestas plásticas se asemejan a las de los varones del grupo, por ejemplo, más Joan Mitchell [figura 4] que Grace Hartigan, más Elaine de Kooning que Alma W. Thomas.

Figura 4. Joan Mitchell, *Al capitán del puerto*, 1957. Fundación Joan Mitchell.

5. DECÁLOGO DE TRAMPAS HISTORIOGRÁFICAS

1. **La historia no es un diccionario**. Para hacer historia del arte feminista, se requiere plantear un panorama de complejas relaciones de poder e influencias artísticas de una época y lugar, pero que van a evolucionar en el tiempo, y esto no se puede dar, en ningún caso, en el formato de departamentos estancos y aislados de un diccionario, que tan frecuente es hoy en día.
2. **Estar en los márgenes**. Por desidia, desinterés o por la propia rebelión de las artistas a entrar en un sistema que las condena a ocupar los últimos puestos en la cola de los grandes nombres de un determinado estilo o movimiento, hay muchas creadoras que quedan sin clasificar. Esas mujeres, al no entrar en ninguna de las categorías con las que funciona la Historia del Arte (y dentro de cada una de esas clasificaciones hay, además, una jerarquía), son más fáciles de ignorar y de ser juzgadas como elementos epigonales, imitadoras o con menos importancia que los que están debidamente clasificados.
3. **Tomar la parte por el todo**. Que unas mujeres, por las particulares condiciones sociales de creación femenina, se hayan refugiado en un tipo de técnica, de género o de arte «menor» que ha resultado moderadamente «exitoso» no significa que sea lo único que han hecho ni que pueden hacer. Se requiere (al igual que con los hombres artistas) de un estudio más detenido de su producción antes de meterlas en un «cajón».
4. **La «cama de Artemisia»**. Este fenómeno define la estrategia patriarcal según la cual la vida personal de las mujeres se usa para definirlas como artistas, lo que ya, de entrada, las lleva a una situación de inferioridad (con respecto a los artistas masculinos). El juicio sobre su biografía sirve para enmascarar su valía como creadora, sobre todo, al destacar los episodios más desgraciados y truculentos que sirven para ocultar una auténtica valoración de su obra, incluso de su éxito.
5. **La «crítica galante»**. Fue una práctica de crítica periodística muy extendida durante mucho tiempo que consistía en hablar de la artista a través de su aspecto físico (belleza, juventud, talla, origen, vestida bien o mal) sin entrar a comentar seriamente sus obras.
6. **Floreros, fruslerías y *amateurismo***. Ocurre cuando el comentario sobre una artista se centra en el aspecto más decorativo de sus obras –como si de un adorno se tratara– y su falta de educación formal, ser autodidacta, en las artes, que se resalta como una cualidad (lo que en ellas se considera una cualidad, en los hombres es un defecto).
7. **La casa del amo**. Uno de los problemas más frecuentes y acuciantes que se plantean desde una metodología feminista es el uso o no de los conceptos y las categorías de la Historia del Arte tradicional (es decir, patriarcal). ¿Qué se puede hacer con respecto a esas herramientas conceptuales y lingüísticas que han servido, y aún sirven, para dejar a las mujeres al margen de los

criterios que definen al gran artista o al artista importante? ¿Cómo se puede seguir hablando de arte sin utilizar los conceptos de la tradición misógina? Ya Audre Lorde lo señala cuando dice: «Las herramientas del amo no sirven para desmontar su casa». Eso es algo que toda historiadora feminista se ve abocada a plantearse.

Es evidente que no se puede partir *ex nihilo*, sino que aquellos conceptos históricamente ligados al arte deben ser tenidos en cuenta, aunque proponemos que eso no se haga de modo automático ni dogmático, sino de forma que incluya siempre un punto de interrogación al final de cada uno de ellos. Ser historiadora feminista empieza por (y también consiste en) cambiar el punto final por un punto de interrogación.

8. **Un relato «vertical»**. En el relato que hacen los hombres de los grandes artistas solo cabe una historia triunfal y es considerado hacer buena historia del arte eliminar todas las hipótesis que no conduzcan a ese fin: el de la única historia. Mientras, en la práctica feminista, se abren, y pueden quedar abiertas, todas las hipótesis, porque no se trata de llegar a un único resultado dado, con una única historia, sino que se contemplan distintos apoyos, colaboraciones, contaminaciones, encuentros, influencias, azares… Al contrario, nosotras sabemos de la existencia de muchas historias paralelas. Un relato «horizontal» es más fructífero que uno «vertical».
9. **El gueto**. No se puede estudiar a las artistas de forma aislada y nunca relacionadas las unas con las otras ni con los hombres. No solo hay que analizar los vínculos entre creadoras, sino con otras mujeres importantes, agentes en el llamado sistema del arte: mecenas, coleccionistas, críticas, escritoras, etc. Aunque el poder siempre ha estado en manos de los hombres, ha habido líneas secundarias de poder por donde ha circulado el apoyo entre mujeres. Se trata, pues, de encontrarlas y ponerlas de relieve.
10. **Exceso de familiaridad**. No se debe infantilizar a las creadoras al referirse a ellas por su nombre de pila: Maruja, Artemisia, Frida, Leonora, Remedios, Lee, Marie…, en vez de por su apellido, como se hace, en general, con los hombres. No obstante, el hecho de que ellas hayan estado ocultas durante tanto tiempo y de que su nombre nos indique su sexo-género explica esta cuestión. Ahora bien, hay que saber que esa denominación resulta de modo inconsciente, unas veces, y consciente, otras, en su minusvaloración.

En todo caso, tenemos que recomendar, una y otra vez, *Cautem legendum*.