

ALGUNAS DE LAS «VENTAJAS» DE SER UNA MUJER ARTISTA: APROXIMACIONES A LA HISTORIA DEL ARTE DESDE UNA PERSPECTIVA FEMINISTA

Yolanda Peralta Sierra
UNED

RESUMEN

La aparición del feminismo ha supuesto una reestructuración de nuestra tradición teórica e histórica. En el campo de la Historia del arte la intervención feminista ha tratado de explicar la ausencia de las mujeres en la creación artística, poniendo en evidencia el sexismo estructural de esta disciplina y revelando todos los puntos de vista parciales que existen detrás del supuesto carácter de universalidad con el que han sido presentados los discursos histórico-artísticos dominantes. En esta tarea, la crítica feminista ha puesto en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso artístico tradicional, desconstruyendo radicalmente las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la Historia del arte. Partiendo de un cartel de las *Guerrilla Girls* que recoge en tono satírico las trece ventajas de ser una mujer artista, en este artículo se analizan algunos de los temas que centran las relaciones entre el pensamiento feminista y la Historia del arte.

PALABRAS CLAVE: feminismo, arte femenino, feminidad, genio, Historia del arte, mujer artista.

ABSTRACT

The rise of feminism has effected a restructuring of our theoretical and historical tradition. In the field of art history, feminist intervention has set out to explain the absence of women in artistic creation by offering as evidence the ingrained sexism of the discipline and revealing the incomplete points of view that have previously been presented as universal by dominant discussions of art history. In this work, feminist criticism has cast doubt upon the hierarchy of values on which traditional artistic discussion is based, radically deconstructing the theoretical and methodological bases on which art history is founded. Beginning with a *Guerrilla Girls* poster that satirically enumerates the thirteen advantages of being a woman artist, this article analyses some of the themes that centre upon the relationships between feminist thought and art history.

KEY WORDS: feminism, feminine art, femininity, genius, art history, woman artist.



¿POR QUÉ NO HA HABIDO GRANDES MUJERES ARTISTAS?

El artículo de la historiadora y crítica de arte norteamericana Linda Nochlin titulado «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?»¹, publicado en 1971, está considerado como el texto fundacional de la Historia del arte y de la crítica artística feminista. En él Nochlin ponía en entredicho los criterios que han sido manejados por esta disciplina para validar a los creadores del arte universal. A partir de su aparición un gran número de investigadoras, en su mayoría norteamericanas, se lanzaron al descubrimiento de pinturas y esculturas hechas por mujeres relegadas de la Historia del arte. Como ha apuntado Estrella de Diego, la formulación de esa pregunta incómoda fue la matriz fundamental para la discusión y el embrión de otros estudios que esta disciplina ha ido generando en las últimas décadas: los «estudios de género». ¿Hasta qué punto, tal y como señalaba Nochlin en 1971, la Historia del arte ha sido desafiada por el feminismo? La crítica feminista del arte en los Estados Unidos a mediados de los setenta basó su programa en el ataque a la discriminación y a sus orígenes, la interrogación de normas y valores establecidos en la historia, la recuperación de artistas olvidadas o no reconocidas, la revisión crítica de la imagen de la mujer en el arte, la aplicación de valores feministas al arte y la crítica a la hegemonía patriarcal, entre otros aspectos. Y han sido precisamente las historiadoras del arte anglo-norteamericanas las que han cambiado radicalmente el conocimiento que se tenía sobre las mujeres artistas.

Uno de los cometidos de la intervención feminista en el campo del arte ha sido el de revelar todos los puntos de vista parciales que existen detrás del carácter de universalidad con el que se han querido presentar los discursos histórico-artísticos dominantes. En esta tarea, la crítica feminista se ha encargado en primer lugar de rescatar mujeres artistas y de detectar fracturas en el sistema de la Historia del arte y sus estrategias. Sin embargo, ha resultado insuficiente añadir los nombres de creadoras con la pretensión de hacer una Historia del arte feminista, más aún cuando únicamente se subrayan las aportaciones artísticas de las féminas para incluirlas posteriormente en el canon dominante. Ha sido y sigue siendo necesario poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso artístico tradicional, desconstruyendo las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta esta disciplina.

Aunque desde siempre han existido mujeres artistas, la historiografía clásica las ha presentado como excepciones, creando un estereotipo de la «mujer artista» sin tener en cuenta que detrás de esta etiqueta se ocultan numerosas experiencias que son el resultado de las relaciones que se establecen entre el género, la raza, la orientación sexual, o la clase social, en el marco de los procesos de producción y recepción artística. La historia de las mujeres artistas no es por tanto unitaria, es una historia compleja que no muestra un desarrollo continuo y uniforme que evo-

¹ L. NOCHLIN, «Why have been no great women artist?». *Art News*, vol. 69 (1971), pp. 22-39.



lucionaría de la marginación a la igualdad. Las condiciones históricas concretas en las que las artistas han desarrollado su obra no han sido siempre tan adversas como se han querido presentar. Así, uno de los peligros de la labor de rescate de las creadoras es caer en una visión inamovible de la categoría de «mujer artista», sin llegar a reconocer las múltiples reacciones o posiciones que ha podido adoptar cada fémina en función de su clase social, su educación, su religión, su personalidad individual o su orientación sexual, desde un marco histórico común compartido con otras mujeres.

A mediados de la década de los ochenta del siglo xx hicieron su aparición en el ambiente artístico neoyorkino las *Guerrilla Girls*, un colectivo integrado por mujeres, en su mayoría artistas y grafistas, que a través del uso de carteles, vallas publicitarias, revistas y acciones en la calle, se propusieron denunciar el sexismo en el mundo del arte². En 1988 en uno de sus carteles, titulado *The advantages of being a woman artist*, las *Guerrilla Girls* establecieron en tono crítico e irónico las trece ventajas de ser una mujer artista: *Working without the pressure of success; Not having to be in shows with men; Having an escape from the art world in your free-lance jobs; Knowing your career might pick up after you're eighty; Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine; Not being stuck in a tenured teaching position; Seeing your ideas live on in the works of others; Having the opportunity to choose between career and motherhood; Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits; Having more time to work when your male dumps you for someone younger; Being included in revised versions of art history; Not having to undergo the embarrassment of being called a genius; Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit.*

1. «BEING INCLUDED IN REVISED VERSIONS OF ART HISTORY»: LAS VIDAS DE LAS ARTISTAS

Desde que en la década de los setenta del siglo xx se inició el proceso de recuperación de la obra de mujeres artistas del pasado, han sido publicados numerosos estudios y monografías, constatándose en los últimos años una tendencia a incluirlas en estudios, libros y ensayos, en ocasiones de manera forzada y con consideraciones poco apropiadas. En 1999 fue publicada la obra *Vidas de los grandes artistas del siglo xx*, escrita por el historiador del arte británico Edward Lucie-Smith (1933) con la pretensión de ofrecer, según reza el texto introductorio, «algunas de las biografías más extrañas, más tristes, más gloriosas y más intrigantes de nuestra época». De un total de cien biografías de artistas, únicamente catorce corresponden a mujeres: Kathe Kollwitz (1867-1945), Sonia Delaunay (1885-1979), Paula Modersohn (1876-1907), Gabrielle Münter (1877-1962), Varvara Stepanova (1894-

² En sus comparecencias públicas las *Guerrilla Girls* aparecen con el rostro cubierto por máscaras de gorila.



1958), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Frida Kahlo (1910-1954), Bárbara Hepworth (1903-1975), Lee Krasner (1908-1984), Louise Nevelson (1900-1988), Louise Bourgeois (1911-), Eva Hesse (1936-1970), Liubov Popova (1889-1924) y Georgia O'Keeffe (1887-1986), todas ellas presentadas por Lucie-Smith en relación a los hombres de su vida: «a Gabriele Münter se la recuerda ahora sobre todo por su relación con Wassily Kandinsky»³. Muestra sus vidas inmersas en las de sus maridos o compañeros:

Aunque como escultora Barbara Hepworth se vio superada por otros dos o tres escultores que vivieron y trabajaron en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XX, su aportación fue aún así notable y en muchos aspectos complementaria de la de Ben Nicholson, con quien estuvo casada por espacio de veinte años⁴.

En la mayoría de estas catorce biografías aparece la omnipresente tutela y guía de algún hombre de su entorno, llegando a narrarse aspectos biográficos de sus compañeros. La infravaloración por parte de Lucie-Smith de la aportación de estas creadoras al arte del siglo XX conduce al autor a afirmaciones como las que siguen, referidas a Paula Modersohn-Becker: «En realidad gran parte de su trabajo lo había desarrollado en la soledad, y sin atraer la atención de los críticos. Hasta su marido se sorprendió de la cantidad de obras que dejó tras su muerte»⁵.

Uno de los aspectos en los que incide Lucie-Smith a la hora de abordar las biografías de estas artistas es en el relato de anécdotas concernientes a la vida amorosa y sexual de sus protagonistas, mostrando asimismo gran interés por la narración de detalles sobre sus fallecimientos. En este sentido, llaman la atención los comentarios y afirmaciones contenidas en su biografía de Frida Kahlo en la que destaca episodios como la amputación de una pierna («por debajo de la rodilla. Fue un golpe terrible para alguien que tanto había invertido en la elaboración de su propia imagen»⁶), su óbito («aparentemente fue a causa de una embolia, pero los que estaban cerca de ella sospechan que había encontrado un procedimiento para suicidarse»⁷), sus relaciones con hombres (a André Bretón «le habría gustado tener una relación sentimental con Frida Kahlo, pero lo cierto es que ella no se sintió atraída por él»⁸) o su vida sexual («Kahlo inició [...] una serie de relaciones con hombres y mujeres que iban a continuar durante el resto de su vida. Rivera soportaba mejor las relaciones lésbicas de su mujer que las heterosexuales, que despertaban en él violentos celos»⁹).

³ E. LUCIE-SMITH, *Vidas de los grandes artistas del siglo XX*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1999, p. 65.

⁴ *Ibidem*, p. 237.

⁵ *Ibidem*, p. 64.

⁶ *Ibidem*, p. 209.

⁷ *Ibidem*, p. 209.

⁸ *Ibidem*, p. 208.

⁹ *Ibidem*, p. 208.

Lucie-Smith ignora las condiciones sociales en las que estas artistas produjeron sus obras, no llegando siquiera a plantearse la posibilidad de que estén en relación con las de otras artistas del pasado. Junto a la escasa presencia de reproducciones de obras de estas creadoras, destacan algunos comentarios de carácter sexista:

Durante los tres primeros años de la guerra Hepworth [...] no pudo cultivar en absoluto la escultura, pero dibujaba de noche, una vez había cumplido con sus obligaciones¹⁰. [...] [Diego Rivera] estaba cansado de las rabietas de su esposa, la bella pero dominante Guadalupe (Lupe) Marín. [...] Rivera decidió sustituirla por su joven admiradora Frida Kahlo¹¹.

En *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (1963), Rudolf y Margot Wittkower dedican a la pintora Artemisia Gentileschi (1597-1654) un capítulo titulado «Agostino Tassi, seductor de Artemisia Gentileschi». En él sus autores subrayan por encima de cualquier otro acontecimiento, que la pintora, a la que califican de «joven lasciva y precoz», fue violada cuando contaba quince años de edad, aunque «tuvo luego una carrera distinguida y muy honorable como artista»¹². Los comentarios vertidos por los Wittkower en su libro demuestran que en ocasiones el rescate de mujeres artistas y su inclusión en monografías interesa sólo si lo aconvencional ha marcado sus vidas.

Si las biografías de las artistas obviaran aspectos como la maternidad, los vínculos amorosos o los lazos familiares, se estaría destruyendo una parte de su existencia que pudo ofrecerle material para su obra. El peligro reside, como vemos, en caer en las interpretaciones que exageran el aspecto personal de las obras, sin atender a otro tipo de cuestiones. La pintura *Judith asesinando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi se ha interpretado tradicionalmente como el castigo que la pintora le hubiera querido dar a su violador Agostino Tassi. De igual forma, las imágenes de niños, madres e hijos pintadas por María Blanchard (1881-1932) serían el vehículo a través del cual la artista exaltaría una supuesta frustración maternal. También la pintora impresionista Mary Cassat (1844-1926) convirtió las representaciones de madres e hijos en el tema por antonomasia de su obra, lo que dio pie a una serie de especulaciones posteriores centradas en su incapacidad para ser madre, sin considerar otro tipo de explicaciones como, por ejemplo, que la predilección de la artista por este tema podría responder al pragmatismo —eran obras fácilmente vendibles— y a cierta intención idealista.

Muchas de las interpretaciones que se han dado a las obras de mujeres artistas poco o nada tienen que ver con las intenciones últimas de estas creadoras. Ilustrativo resulta el caso de Georgia O'Keeffe (1887-1986). La pintora norteamericana-

¹⁰ *Ibidem*, p.237.

¹¹ *Ibidem*, p. 201.

¹² R. y M. WITTKOWER, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid, Cátedra, 1988, pp. 158-160.



na abordó diversas temáticas a lo largo de su dilatada trayectoria artística, entre ellas la representación de flores, un tema por el que se interesó sobre todo a partir del año 1924. Desde ese momento la artista tuvo que enfrentarse a todo tipo de interpretaciones de carácter sexual en relación a sus obras. En su estudio sobre O’Keeffe, Britta Benke explica como:

en el clima social de los Estados Unidos de los años veinte, con un público neoyorkino simpatizante de las teorías de Sigmund Freud, las flores desmesuradas de O’Keeffe, con sus detalles de anatomía vegetal aumentados, se hacen sospechosas de implicaciones eróticas. O’Keeffe no quería saber nada de estas interpretaciones: «He conseguido convencerles para que se tomen tiempo y miren lo que yo he visto, y cuando se tomaron el tiempo para ver realmente mi flor, atribuyeron sus propias ideas sobre flores a mi flor y escriben sobre mi flor como si yo pensara y viera lo que ellos piensan de esa flor y reconocen en ella, pero ese no es mi caso»¹³.

Muchos de los análisis de las obras de artistas están mediatizados por su sexo, con explicaciones psicologistas en las que se pone el acento en el aspecto y el carácter personal, sin atender a otro tipo de factores más allá de la vida de la artista —factores sociales o de mercado. Resultaría del todo erróneo ocultar episodios de la vida de estas creadoras, pero también presentarlos como la clave para la interpretación de sus obras, porque sería como afirmar que las mujeres tan sólo pintan lo que tiene que ver con sus vidas y que sus trabajos artísticos únicamente pueden ser interpretados desde la psicología.

En ocasiones, las biografías de las creadoras se plantean desde el victimismo, mostrando sus vidas como una continua carrera de obstáculos y a ellas como heroínas y luchadoras incansables contra la discriminación, los prejuicios y las barreras en una sociedad hostil¹⁴. Sigue presente en la actualidad ese halo de victimismo, siendo el punto en común de la mayoría de las biografías que van descubriéndose o revalorizándose, el de las dificultades que han tenido que superar hasta bien entrado el siglo XX para realizar su vocación. Esto contribuye a imprimirle un cierto carácter heroico y novelesco a sus vidas, ofreciendo una visión de la artista como víctima, que en ocasiones se emplea para infravalorar su obra. Sirva como ejemplo del victimismo que aún hoy en día está presente en numerosos estudios, un texto reciente sobre las artistas canarias del siglo XX, en el que su autor compara el proceso de creación con el parto, presentando a las mujeres como hembras vinculadas a lo biológico:

Su propósito fue hacerse un hueco en el espinoso follaje del inhóspito ambiente social dominado por el varón, omitiendo y marginando a la mujer a otras tareas del hogar y la crianza. Aquellas osadas advenedizas, cuando no intrusas, ante los órdenes establecidos y reglados, habiendo cometido una temeridad que con toda

¹³ B. BENKE, *Georgia O’Keeffe (1887-1986). Flores en el desierto*, Köln, Taschen, 2003, p. 38.

¹⁴ Véase G. GREER, *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid, Bercimuel, 2005.

gallardía supieron estoicamente soportar como un cilicio, pero al que su fe en ellas mismas y sus loables propósitos de saberse personas, creadoras y portadoras de un arte innato y de un lenguaje que debía salir de sus entrañas por imperiosas necesidad, como quien ha engendrado y tiene que parir inexorablemente¹⁵.

El resultado de este tipo de interpretaciones es una historia de las mujeres concebida como la historia de las excepciones.

2. «NOT HAVING TO UNDERGO THE EMBARRASSMENT OF BEING CALLED A GENIUS»: LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE ARTISTA: GENIO Y MASCULINIDAD

La conocida pregunta que Linda Nochlin se hacía a comienzos de los setenta remite a otra cuestión no menos importante: ¿existe el genio femenino? Desde la Antigüedad se ha justificado la supuesta inexistencia de genios femeninos esgrimiendo argumentos de tipo cultural y científico basados en la supuesta inferioridad mental e intelectual de las mujeres. Sírvanos de ejemplo uno de los episodios que relata la escritora George Sand en su autobiografía titulada *Historia de mi vida* (1855):

El señor de Keraty me siguió hasta la antesala para continuar discutiendo conmigo su teoría sobre la inferioridad intelectual de las mujeres. Sería imposible incluso para la mujer más inteligente escribir una buena obra. Y como entonces yo quise marcharme, terminó su discurso con un remate napoleónico que debía conmoverme. «Créame», dijo en tono solemne, mientras yo abría la última puerta de su santuario, «traiga niños al mundo en vez de libros!». «Querido», le contesté, pensando que me ahogaría de risa y que le estamparía la puerta en las narices, «siga usted mismo su consejo, tan bien como pueda!»¹⁶.

Esta argucia fue sustituida bien avanzado el siglo XX por la creencia en que las mujeres, aunque son igual de inteligentes que los hombres, están menos dotadas para ser genios. Como explica la investigadora científica J. Feldman:

El genio es una creación social. Conviene, pues, examinar las diversas trabas que frenan al «genio» femenino. A nivel personal, son las propias inhibiciones de la mujer; a nivel de grupo, es la ausencia de estímulo; a nivel social, en fin, es la falta de reconocimiento¹⁷.

Lo cierto es que tradicionalmente se ha concedido a la mujer méritos de copista, aficionada, seguidora, imitadora, pero nunca de genio o innovadora. Las

¹⁵ T. MESA, *Mujeres artistas. Mujeres Musas*. Las Palmas de Gran Canaria, Club Prensa Canaria, 2004, s/p.

¹⁶ Citado por S. BOVENSCHEN, «¿Existe una estética feminista?», en G. ECKER (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 21-58, p. 25.

¹⁷ Citado por V. SAU, *Diccionario ideológico feminista*, vol. 1. Barcelona, Icaria, 2000, p.139.



mujeres en la Historia del arte aparecen como las eternas discípulas o las seguidoras de algún artista, del mismo modo que muchos creadores no occidentales aparecen incluidos en algunos manuales de Historia del arte como apéndices de algún movimiento artístico europeo. Los tradicionales parámetros de autoría, calidad e influencia, unidos al concepto de genio o de genialidad, por su carácter restrictivo y androcéntrico, han sido establecidos por esta disciplina para evaluar el discurso artístico, excluyendo todo aquello que no se ajuste a la norma establecida.

La Historia del arte se ha presentado como la historia de la genialidad individual occidental, medioburguesa y por encima de todo masculina. Una de las soluciones propuestas para romper esa equivalencia histórica entre genialidad y masculinidad ha sido la de eliminar el concepto de genio. Sin embargo, se ha apuntado otra posibilidad: la reapropiación del concepto de genio desde la óptica feminista, creando un linaje matrilineal, una genealogía de grandes mujeres artistas. Ya Virginia Woolf en 1929, en su ensayo *Un cuarto propio*, planteó en estos términos la necesidad de elaborar una tradición específicamente femenina, para el caso de las novelistas de principios del siglo XIX:

por más que el desaliento y la censura tuvieran sobre sus obras [...] eso era menos importante que la otra dificultad que les enfrentaba [...] cuando se pusieron a fijar en el papel sus pensamientos —la falta de una tradición, o una tradición tan breve y parcial que de muy poco les servía¹⁸.

El concepto de individualidad en el arte se ha asociado a la libertad en términos masculinos, perpetuándose la idea de que la individualidad es una característica intrínseca de la práctica artística y prevaleciendo una concepción romántica del artista mostrado como un héroe solitario. Así lo demuestra la tendencia a presentar la Historia del arte como una colección de monografías o historias individuales y singulares, a partir del establecimiento de un grupo de «grandes maestros» y de una lista de seguidores, lo que explicaría, en parte, la ausencia de obras de mujeres artistas y las atribuciones erróneas.

3. «HAVING THE OPPORTUNITY TO CHOSE BETWEEN CAREER AND MOTHERHOOD»: LOS DOMINIOS MASCULINO Y FEMENINO: LO PÚBLICO Y LO PRIVADO

La división sexual del trabajo ha dado lugar a una delimitación de los ámbitos masculino y femenino sobre los que se han proyectado una serie de valores e ideologías responsables de la construcción cultural del «hombre» y de la «mujer». Esta segregación del espacio se ha utilizado para justificar la subordinación de la mujer, vinculándose el ámbito de lo doméstico con la sexualidad, la crianza y la

¹⁸ V. WOOLF, *Un cuarto propio*. Madrid, Alianza, 2003, pp. 84-85.

socialización de los hijos, y el ámbito de lo público con los cambios históricos económicos, sociales y políticos. La adscripción de la mujer a lo doméstico se ha basado en esa división social del trabajo pero también en sus supuestas «aptitudes naturales» para realizar las tareas domésticas.

A finales del siglo XIX y principios del XX, el modelo generalizado dentro del estilo de vida occidental asociaba a la femina con el ámbito de lo doméstico y al hombre con el espacio público. Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1868) fija una imagen del artista moderno, que transformado en un *flâneur* deambula libremente por la ciudad, haciendo de los espacios de la modernidad su hogar:

Para el perfecto *flâneur*, para el observador apasionado, constituye un gozo inmenso elegir morada en el número, en lo ondulante, en el movimiento, en lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa, y sin embargo sentirse en ella en todas partes; ver el mundo, estar en el centro del mundo y permanecer oculto al mundo, tales son algunos de los menores placeres de estos espíritus independientes, apasionados, imparciales [...] El observador es un príncipe que goza en todas partes de su incógnito¹⁹.

El artista moderno camina entre la multitud de las ciudades de forma libre y anónima, sintiendo como su hogar ese escenario cambiante. Las mujeres, al no tener acceso al espacio público como observadoras, quedan convertidas en objetos. Excluidas de las tabernas y de los cafés, las féminas no podían convertirse en *flâneuses*. Los espacios de la modernidad pertenecen a la masculinidad, accediendo las burguesas sólo a determinados lugares públicos —los palcos de los teatros y los jardines— y las obreras a sus lugares de trabajo —fábricas, lavanderías, cafés y burdeles. Así, la casa es el eje en torno al cual se articula la vida de la mujer, mientras en la calle se desarrolla la del hombre. La adscripción de la mujer a los espacios de interior se justifica con argumentos como los esgrimidos por el filósofo y sociólogo alemán Georg Simmel (1918-1959) en las primeras décadas del siglo XX:

La mujer con su índole reclusa, contenida en estrictos límites, se contrapone al hombre, que, por decirlo así, propende de suyo a romper todo límite y contención [...] El sexo masculino, [...] en su naturaleza profunda es incesantemente activo, expansivo, actuante [...] En cambio, el sexo femenino [...] por su naturaleza hállase concentrado en sí mismo, recluso en su propia intimidad [...] ²⁰.

Considera Simmel el «hogar» como «la gran hazaña cultural de la mujer», su «creación cultural», su «obra de arte»:

He aquí un producto que lleva impreso el sello femenino por las peculiares facultades e intereses de la mujer, por su típica sensibilidad e inteligencia, por el ritmo

¹⁹ Ch. BAUDELAIRE, *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1995, pp. 86-87.

²⁰ G. SIMMEL, «Cultura femenina». *Revista de Occidente*, vol. 8, núm. 23 (mayo 1923), pp. 170-199, p. 187.





entero del ser femenino [...] para el hombre la casa es más bien un fragmento de la vida mientras que para la mujer la casa significa la vida entera plasmada a modo doméstico [...] La casa posee una especial estructura que reduce a su sosegada intimidad [...] todas las líneas del universo cultural y canaliza en cierta unidad permanente y concreta todos los momentos varios de la vida activa y creadora²¹.

El hogar es la creación de la mujer pero también es el lugar para la creación femenina. Aunque la realidad es que muchos talleres artísticos estaban situados en la propia casa del artista. La creación masculina tiene lugar en un espacio no doméstico, aislado de lo cotidiano y de los lugares de interior. La cotidianeidad se asocia a las mujeres y en ella se ha insertado tradicionalmente la creación femenina. En el ámbito de lo doméstico la fémina crea. Como apunta Virginia Woolf, la mujer para escribir necesita un cuarto propio con una cerradura en la puerta:

Los cuartos difieren tanto; son tranquilos o atronadores, dan al mar, o dan a un patio de cárcel; tienen ropa colgada a secar; o están vivos con ópalos y sedas; son duros como crin o blandos como plumas —baste entrar en un cuarto de cualquier calle para que toda esa fuerza extremadamente compleja de la feminidad salte a la vista. ¿Cómo podía ser de otro modo? Porque las mujeres han estado sentadas ahí adentro, todos esos millones de años. Ahora las paredes están impregnadas de su fuerza creadora [...] pero este poder creador difiere mucho del poder creador de los hombres²².

Las paredes del hogar son por tanto testigos de la actividad creadora de las mujeres, pero también limitan y restringen la experiencia femenina, enfatizando la claustrofobia y en algunos casos el aburrimiento. En palabras de la escritora canaria María Rosa Alonso:

La vieja imagen de Penélope tejiendo su red [...] es el símbolo de la vida de la mujer en casa. Casa es red hecha y deshecha sin descanso ni tregua. La casa antigua era red de Penélope que apenas se terminaba de tejer, volvía a deshacerse [...]. El trabajo casero tradicional [...] limitó la expansión espiritual y cultural de la mujer, solo preparada para la pesca del varón, a fin de meterse luego en su casa y tejer su red, dentro del soñado inmovilismo de entonces, hasta el fin de los tiempos²³.

4. «BEING REASSURED THAT WHATEVER KIND OF ART YOU MADE WILL BE LABELED FEMININE»: ¿UNA FORMA FEMENINA DE PINTAR?

Todo lo que producen las mujeres se mide y se evalúa a la luz del concepto de «feminidad», empleado para devaluar una obra cuando se detecta en ella un

²¹ *Ibidem*, pp. 184-187.

²² V. WOOLF, *opus cit.*, p. 97.

²³ M.R. ALONSO, *La ciudad y sus habitantes*. Tenerife, Aula de Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, 1989, pp. 96-97.

supuesto «carácter femenino» y para colocar a su autora en un lugar secundario. Hay un estereotipo de la feminidad y en el campo del arte la feminidad equivale a arte menor.

En el siglo XIX empiezan a publicarse los primeros textos específicos sobre mujeres artistas y en ellos surge por primera vez la noción de «arte femenino», un arte que estaría caracterizado por su delicadeza y su gracia, la mayoría de las veces *amateur* y limitado al ámbito de lo doméstico, frente al «Arte» con mayúsculas, público y reservado al sexo masculino. Las artistas aparecen caracterizadas como un grupo homogéneo en virtud de su sexo separado del mundo creativo masculino, estando extendida la idea de que la creatividad masculina es más analítica y la femenina más intuitiva.

Cuando se analiza la obra de una artista se señalan rasgos como la suavidad o el detallismo, cualidades como la paciencia o la dulzura, y una temática de lo cotidiano y lo íntimo. En términos plásticos, se considera típicamente femenina la utilización de formas redondas y colores suaves, la búsqueda de armonía, tamaños pequeños o medianos, exceso de adorno, de decoración, sentimentalismo y sencillez. Así pues, la obra de las artistas se ha incluido en una categoría fija y se ha adscrito a una serie de rasgos que parecen inmutables, fijándose de forma categórica las características de un «arte femenino», sin que exista un patrón paralelo que aglutine las características artísticas de un «arte masculino». Si no existe una sola forma establecida que se corresponda con el artista masculino —porque se entiende que existen muchas formas de ser hombre artista— ¿por qué ese empeño en considerar que sólo hay una forma de ser mujer artista? Nunca hablamos de hombres artistas o del arte de los hombres, ¿por qué hablar por tanto del arte de las mujeres como algo homogéneo? Es como si al pretender establecer un cierto nexo de unión entre los pintores Degas y Cézanne, señaláramos que lo primero que les une es que son hombres. Si partimos de la idea de que el arte de las mujeres no se diferencia intrínsecamente del de los hombres, ¿por qué parece existir un consenso en lo que se denomina «arte femenino», y no sucede lo mismo con «el arte masculino»? ¿qué características podrían ser atribuidas en este último caso?

Para la escritora Virginia Woolf en el campo de la literatura era posible establecer la diferencia entre hombres y mujeres, que residiría en los temas tratados, el lenguaje en el que se expresan y en una visión distinta al describir a los personajes de género masculino o femenino:

Sería una pena que las mujeres escribieran como los hombres, o vivieran como los hombres, o parecieran hombres, porque si apenas dan abasto dos sexos, considerando la amplitud y variedad del mundo, ¿cómo nos manejaríamos con uno solo? ¿No debe la educación desarrollar y reforzar las diferencias, más bien que las similitudes?²⁴.

La teórica del arte Eli Bartra plantea la existencia de un arte femenino, que sería aquel realizado por mujeres, distinto al arte masculino, al entender que el

²⁴ V. WOOLF, *opus cit.*, p. 97.



lugar específico que éstas ocupan dentro de la sociedad les hace tener una visión del mundo diferente. Bartra propone buscar las constantes en la creación femenina para mostrar su especificidad, a través de una doble vía de análisis: por un lado la investigación de la condición socio-histórica de las mujeres en general y de las mujeres que producen arte en particular, y por otro lado, el estudio de las constantes dentro de la creación misma —el lenguaje-forma, el contenido, la psique, las formas de expresión y lo que es expresado²⁵. En la misma línea se sitúan las opiniones de la artista feminista norteamericana Judy Chicago (1939), que reconoce en su obra y en la de otras mujeres una sensibilidad específicamente femenina, una práctica que no se había dado en el arte de las mujeres del pasado:

Muchas de nosotras usamos un formato central y formas con las que nos identificamos como si se tratase de nuestro cuerpo [...]. Mi investigación del arte de las mujeres me ha llevado a la conclusión de que aquello que ha impedido a las mujeres llegar a ser grandes artistas es el hecho de que hemos sido incapaces hasta ahora de transformar nuestras circunstancias en el tema de nuestro arte²⁶.

Linda Nochlin considera que la pintura realizada por mujeres es muy diversa, y por tanto no se puede hablar de estilo femenino o de sensibilidad femenina. Eso no significa que el hecho de ser mujer sea ajeno a la creación artística, pero el sexo es otro más de los factores a tener en cuenta como puede ser la nacionalidad, la clase social o la época en la que se ha nacido. Para Nochlin no existe ninguna particularidad específica en la obra de las mujeres²⁷:

no hay cualidades de feminidad que puedan buscarse para agrupar los estilos de mujeres artistas. No hay ninguna esencia de feminidad que pueda unir el trabajo de Artemisia Gentileschi, Me. Vigée-Le Brun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, [...] En cada momento las mujeres artistas (y escritoras) parecen estar más cerca de sus colegas masculinos de su período que entre ellas. [...] la simple elección de un tema u objeto, o el restringirse a determinados elementos, no está en relación con el estilo y mucho menos con una especie de quintaesencia de lo femenino²⁸.

En la misma línea se encuentran las opiniones de la historiadora del arte Patricia Mayayo, que siguiendo a Carol Duncan señala:

²⁵ E. BARTRA, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*. Barcelona, Icaria, 1994, pp. 57-58.

²⁶ L. LIPPARD, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York, Dutton, 1976, p. 227. Citado por B. PORQUERES, *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid, Horas y Horas, 1994, pp. 77-78.

²⁷ A. SUTHERLAND HARRIS y L. NOCHLIN, *Women Artists: 1550-1950*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 1976. Citado por B. PORQUERES, *ibidem*, pp. 76-77.

²⁸ L. NOCHLIN, «Why there have not been great women artists?», en L. NOCHLIN (ed.), *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres, Thames and Hudson, 1989, pp. 145-178, citado por M.L.F. CAO (coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000, p. 21.

empecinarse en defender que la obra de las mujeres artistas es igual de meritoria, estéticamente que la de los artistas varones supone seguir considerando lo masculino como norma de lo universal: para preservar esa idea hay que rechazar de plano la posibilidad de que el arte de las mujeres pueda surgir de una conciencia y de un tipo de experiencia específicamente femeninas²⁹.

Así, como apunta la filóloga y filósofa alemana Gisela Ecker:

Aunque llegáramos a recopilar un inventario completo de los rasgos de las obras de arte producidas por mujeres y luego intentáramos descubrir, por comparación con la producción artística de los hombres, qué es lo típicamente femenino, ¿descubriríamos algo esencialmente femenino? Lo que descubriríamos constituiría un montón muy variado de rasgos distintivos, en todo caso poderosamente influidos por el estado actual de cosas, como la posición de las mujeres en la sociedad y los valores generales que esa sociedad atribuye a la diferencia sexual³⁰.

Ésta y otras controversias han generado una serie de cambios profundos en el estudio de la Historia del arte, que son reconocidos en la actualidad en los principales debates teóricos del arte a escala internacional. La intervención feminista en el seno de esta disciplina ha contribuido a revelar su sexismo estructural, teniendo hoy día los nuevos discursos feministas un efecto decisivo no sólo en la concepción misma del arte, sino también en la visibilidad de las mujeres artistas.

²⁹ P. MAYAYO, *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid, Cátedra, 2003, p. 65.

³⁰ G. ECKER, «Introducción. Sobre el esencialismo», en G. ECKER (ed.), *ibidem*, p. 10.

