

Feminismos en la historia del arte

Feminisms in art history

Mónica Muñoz Carmona*

Artículo recibido: 13-04-2020

Aprobado: 22-06-2020

Bien feliz eres lector, si no perteneces a este sexo al cual le están vedados todos los bienes, al vedárseles la libertad, afín de concederle como única felicidad, como virtudes soberanas y únicas, hacer el tonto y servir.

Madame de Gournay

Cómo citar este artículo

Muñoz Carmona, M. (2021). Feminismos en la historia del arte. *Entretextos*, 12(36), 1–12. <https://doi.org/10.59057/iberoleon.20075316.202036155>

* Doctora en Historia Contemporánea por la Universidad Carlos III de Madrid. Docente del Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad Iberoamericana León. Correo electrónico: monicarmc@yahoo.com

Resumen

El tema de la mujer ha sido motivo de investigaciones exhaustivas, con el objetivo de rescatar del olvido la participación femenina en el arte; sin embargo, esta literatura surgió hace poco tiempo, por lo que aún se trabaja en dar a conocer las obras y contribuciones que hizo el género femenino a lo largo de distintas épocas. En este artículo se repasa, a manera de reflexión, el papel de la mujer en la historia del arte para desvelar que ha sido opacada por el patriarcado, razón por la que en los programas de estudios universitarios no se les menciona.

Abstract

The theme of women has been the subject of extensive research, with the aim of rescuing from oblivion female participation in art; however, this literature emerged a short time ago, so we are still working

on making known the works and contributions that the female genre made throughout different eras. This article reviews, as a reflection, the role of women in the history of art to reveal that she has been overshadowed by patriarchy, reason why they are not mentioned in university studies programs.

Palabras clave: Género, Teoría crítica femenina, Equidad, Patriarcado, Arte.

Keywords: Gender, Critical Feminine Theory, Equity, Patriarchy, Art.

Repensando a la mujer en la historia del arte

Siempre ha habido mujeres artistas; sin embargo, su historia ha sido silenciada por el discurso oficial y predominante que no las ha considerado. Si visitamos un museo, las mujeres son modelos o musas, pero muy pocas son autoras. La gente no conoce biografías de mujeres artistas; si somos estudiantes, pocos maestros nos hablan de ellas. ¿Por qué sucede esto?, ¿acaso las mujeres no son talentosas?, ¿por qué en los cursos de Historia del Arte no se mencionan?, ¿cuántas obras de arte, expuestas en los museos, corresponden a mujeres artistas? El planteamiento básico del feminismo, *lo personal es político* (Cordero Reiman y Sáenz, 2007), dio origen a un cuestionamiento profundo del papel del género; los criterios que determinan quién puede aspirar a ser artista, los temas representados, los modos de ver, la técnica, así como el contenido también fueron cuestionados.

Es curioso, pero cuando conocemos las obras de los grandes artistas, de los grandes genios, nos damos cuenta que todos son hombres; no hay “genias”. Rara vez llegan hasta nosotros los nombres y trabajos de mujeres artistas; incluso cuando estudié historia del arte no conocí el nombre de alguna —eso lo descubrí mucho después—. He impartido varios cursos sobre este tema y aún hay espacios académicos donde no les interesa esta temática ni la palabra *feminismo*. Recuerdo que hace algunos años los libros biográficos sobre estas mujeres no llamaban la atención del público, a pesar de que sus vidas son impresionantes y extraordinarias, ya que rompieron paradigmas; sin embargo, fueron silenciadas, excluidas y olvidadas por el sistema patriarcal.

La mujer en la Edad Media

La Edad Media fue un periodo en el que no importaba el nombre del artista, por lo que el anonimato triunfó por encima de la autoría. Tenemos el caso de la monja Ende —perteneciente quizá al monasterio de San Salvador de Tábara (Zamora, Reino de León en España)— quién iluminó y pintó, en el siglo X, manuscritos; lo más sorprendente es que se atrevió a firmar, a dejar su nombre, en su obra: “Ende, pintora y ayudante de Dios”. Esta frase es testimonio de su trabajo. En el siglo XII tenemos a otra notable monja: Hildegard von Bingen; abadesa alemana culta, fuerte, rebelde, consejera de papas y emperadores, fundadora de monasterios, autora de libros visionarios y tratados científicos, médica y compositora.

Hildegard fue la menor de diez hermanos y por eso era considerada “diezmo” para Dios, por lo que fue entregada y consagrada desde su nacimiento a la actividad religiosa. Se considera la primera mujer europea en describir el orgasmo femenino en pleno siglo XII. Escribió sobre

teología y propuso un universo heliocéntrico —300 años antes de que lo hiciera Copérnico—. Incluso podemos encontrar interpretaciones de la música que ella componía en [YouTube](#). Vivió en una época en la que la religión era el eje central de la vida en Occidente, por lo que no debemos olvidar que por mucho tiempo las dos únicas opciones posibles para las mujeres de estamento alto era el matrimonio o la vida religiosa.

Afortunadamente, en la década de los setenta floreció toda una serie de estudios —monografías, diccionarios de artistas, catálogos— destinados a rescatar del olvido y a sacar a la luz la vida de estas mujeres. En 1976, por ejemplo, Karen Petersen y J. J. Wilson publicaron *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*; allí analizan la participación de las mujeres, tanto religiosas como seglares, que contribuyeron a producir los ricos frontales del altar que adornaban las iglesias o los elaborados tapices que colgaban en los muros de las grandes residencias medievales.

A finales de la Edad Media, la francesa Cistina de Pisan, en 1401, escribió *La querella de las damas*; esta obra es un interesante debate sobre las cualidades morales e intelectuales de las mujeres. Desde luego que este libro generó polémica en su tiempo. Su vida fue difícil, porque se casó muy joven y quedó viuda. A pesar de estas circunstancias logró romper paradigmas, pues en esa época una mujer no podía, ni era bien visto, que viviera sola. Cuidó de sus tres hijos, pero además tuvo que cuidar de su madre y de su sobrina. Lo más extraordinario fue que se dedicó a hacer lo que más le gustaba: escribir.

En 1405 escribiría su obra más famosa: *El Libro de la Ciudad de las Damas*, tratado alegórico en el que reivindica el valor moral, intelectual y político de las mujeres a lo largo de la historia. Por medio de la personificación de la Razón, la Rectitud y la Justicia explica los motivos del desprecio masculino (Caso, 2005). Pisan estaba convencida de que si se educaba a las mujeres, de la misma manera que a hombres, ellas podrían tener las mismas facultades, incluso en el terreno científico y jurídico; pensamiento muy avanzado para su época. Gracias a los trabajos de la crítica feminista se logró redescubrir su obra y otorgarle el lugar que merecía en la historia de la literatura y del pensamiento filosófico.

Pero ¿de dónde vienen las ideas sobre lo que deben hacer los hombres y lo que tienen que hacer las mujeres? Por supuesto que de los discursos de la antigüedad, pues las ideas del filósofo Aristóteles o el mito de la creación —narrado en el libro del Génesis— repercutieron en la manera en que se concibe a la mujer. San Agustín de Hipona (354-430), padre y doctor de la Iglesia católica, en sus *Confesiones* (serie de 13 libros autobiográficos), como lo expone Ruiz-Domènec (2003), influyó en la noción de familia, matrimonio y rol esperado para la mujer. Es importante tener en cuenta que las condiciones para las mujeres no han cambiado, porque continúa normado por cánones religiosos y por la cultura patriarcal.

En el mundo del arte, tenemos otro referente: Giotto di Bondone (1266-1337) —famoso artista italiano por ser de los primeros en dar volumen a las figuras, buscar la perspectiva e integrar la arquitectura a la escena compositiva de sus cuadros—. Su trabajo contribuyó a afianzar la ideología de su tiempo, pues representó el matrimonio de la Virgen no sólo para homenajear a la madre de Dios, sino para crear un icono que sirviera de ejemplo a la sociedad, pues representaba el matrimonio como el principal objetivo del buen cristiano y a la Sagrada Familia como modelo

a seguir (Ruiz-Domènec, 2003). Sus obras, de carácter religioso, exponen la representación del rito del matrimonio, el intercambio de votos y la ceremonia; sin embargo, a pesar de la unión sacramental, la mujer no dejaría de pertenecerle al padre, marido o hijo. Incluso se le consideraba como moneda de cambio, en convenios políticos, ser débil y propensa al pecado; no podían disfrutar de su dote aun siendo viuda. Si la mujer pertenecía a una clase noble o era religiosa tenía más posibilidad de instruirse.

La mujer en el Renacimiento

Con la llegada del Renacimiento y el surgimiento del humanismo —movimiento que ponía al hombre como centro y medida de todas las cosas—, la mujer siguió ocupando un lugar en la sombra, pues se le consideraba el reflejo del poder o de la sabiduría masculina. A pesar de las transformaciones intelectuales en este periodo, viejas ideas sobre la inferioridad de los sexos dominaban las corrientes del pensamiento y el comportamiento moral. Según Ruiz-Domènec (2003), el holandés Erasmo de Rotterdam —que publicó, en 1525, *Christiani matrimonii Institutio* (dedicado a Catalina de Aragón, esposa de Enrique VIII)—, criticaba a los progenitores de las clases privilegiadas que sólo les enseñaban a sus hijas a tejer tapices y sedas. Pero el concepto de mujer de Rotterdam dejaba mucho que desear, pues en su obra titulada *Elogio de la locura* tilda a las mujeres de “locas” y desprecia a las que pretenden demostrar el desarrollo de su intelecto. A partir de sus juicios surgieron grandes moralistas que suscitaron polémica y debate sobre el mismo tema.

En el Renacimiento se crean, también, estereotipos como la *donna angelicata* que simbolizaba la mujer pura e idealizada; era, por lo tanto, una alegoría de la perfección espiritual, del virtuosismo, de la honestidad y de la discreción. La belleza externa era el reflejo de la belleza divina. En cuanto a los aspectos biológicos, imperaba la teoría aristotélica: la discapacidad intelectual de las mujeres, por lo que el “ideal” femenino se basaba en la imagen de María (virginidad sin pecado). Sobre la educación de las niñas y jovencitas, será hasta el siglo XVII cuando las damas de la alta nobleza fundarán instituciones que se dediquen a instruirles.

Muchas de las obras artísticas creadas entre el Renacimiento y el Barroco fueron, en innumerables ocasiones, atribuidas a hombres, pues se les impidió dedicarse a labores artísticas e incluso se les prohibió mirar la forma del desnudo; pese a estos obstáculos, hoy en día sabemos que muchas de ellas fueron elogiadas, reconocidas o exitosas en el tiempo en el que les tocó vivir. Giorgio Vasari —arquitecto, pintor y teórico italiano— publicó, en 1550, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*; en 1568 apareció una segunda edición ampliada. Lo interesante de este compendio de artistas ilustres es que incluyó algunas mujeres artistas, entre ellas a la escultora —arte considerado, por mucho tiempo, viril— Properzia de' Rossi quien logró lo inimaginable: firmar una de las obras que creó para la Iglesia occidental; esto la situó a la misma altura de los escultores más célebres del momento. Pero eso no la salvó de la envidia que el mundo artístico masculino le tenía; estos celos fueron la causa por la que se retiró. Murió pobre en un hospital de mendigos. ¿Cuántas más correrían el mismo riesgo?

Sofonisba Anguissola fue una de las pocas artistas que tuvo éxito en vida, pero que tampoco fue contemplada en la historia del arte. Durante mucho tiempo sus retratos y obras fueron atribuidas a grandes pintores. En la época en la que vivió Anguissola no estaba permitido ni era bien visto

que una mujer firmara sus cuadros. Sofonisba provenía de una familia de la pequeña aristocracia de Cremona, Milán, sus padres le dieron una buena educación, se convirtió en dama de honor de Isabel de Valois, esposa de Felipe II. En ese momento España era una gran potencia, por lo que hizo muchos retratos, pero sin cobrar, ya que esto no era bien visto y más si se trataba de doncella noble. Pese a todo vivió bien y pintó hasta que fue anciana.

Con el pasar de los siglos han figurado nombres como el de Lievina Teerlinck, Margaret van Eyck, Marietta Tintoretta, Artemisia Gentileschi, Fede Galizia, Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani, entre otros. Artistas que aprendieron el oficio en los talleres de sus familias, pues no podemos olvidar la función de estos espacios: la unión de la vida familiar con la artística; de esta manera se consolidaba la fama del taller.

La mujer en el Barroco

A finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII otro gran cambio se percibe: aparecen los centros de formación artística (academias). Estos institutos representan una ruptura con el mundo del taller artesanal y posicionan intelectualmente al artista. Pero ¿cómo fue la relación de la academia con las mujeres? Patricia Mayayo (2003) lo explica:

La actitud de las academias hacia las mujeres, fue, desde el principio, contradictoria. Por una parte, a lo largo de los siglos XVII y XVIII algunas mujeres artistas fueron aceptadas en estas instituciones; por otra, sin embargo, no gozaron nunca de los mismos privilegios que sus colegas varones: aunque en algunos casos se les autorizaba a participar en las reuniones, en ninguna de las academias europeas se les permitió asistir a las sesiones de dibujo del desnudo, dar clase, o competir por la consecución de premios, como el famoso Premio de Roma. En definitiva, la condición de las academias era, para las mujeres, sobre todo honorífica. (p. 35)

En sí, las academias se comportaron de manera irregular, pues algunas cerraron sus puertas y otras limitaron el acceso a un cierto número de mujeres.

Un caso interesante es Vigée-Lebrun, retratista de la reina María Antonieta, quien se convirtió en una de las artistas más apreciada por la realeza y la aristocracia, pero sus contemporáneos solían atribuir a su juventud, belleza y encanto personal el éxito que tenía. Un crítico de la época escribió: “El cuadro tiene miles de defectos, pero nada puede destruir el encanto de esta obra deliciosa [...]; sólo una mujer, y una mujer bella, podrá haber alumbrado una idea tan encantadora” (Sheriff, 1996, p. 37). No obstante, las mujeres siguieron participando en las clases impartidas en estos institutos. En la academia de París, fundada en la época de Luis XIV, André Felibien estableció una serie de géneros pictóricos y determinó quiénes eran los principales pintores. Estas jerarquías pictóricas estigmatizaron las obras hechas por mujeres, pues consideraban que la calidad era menor; de este modo, la moderna historia del arte las relegaría una vez más.

La mujer artista en el siglo XVIII y XIX

A finales del siglo XVIII los artistas y escritores franceses retrataron estereotipos de la vida familiar: la *buena madre feliz* y el *padre amoroso*. La pintura de género representa estas escenas cotidianas,

en interiores o exteriores, y fue una manera de promover la maternidad y la familia. Sin embargo, este género pictórico no reflejaba la realidad social de dicho siglo, ya que ni siquiera eran ideales aceptados. Estas obras significaron, más bien, un nuevo planteamiento sobre el concepto de *familia* que desafiaba costumbres y actitudes antiguas. Este arquetipo fue utilizado por Diderot como recurso ideológico, pues en aquella época raramente se pensaba en el matrimonio como un medio para alcanzar la felicidad personal.

En el siglo XIX, pese a la jerarquización artística, algunas mujeres trabajaron géneros pictóricos considerados “masculinos”. Es importante mencionar que en esta época estaba consolidada la noción de *género*, entendiéndola como ese conjunto de atributos que se espera en el escenario sociocultural. A manera de reflexión, los términos *sexo*, *género*, *igualdad* y *equidad* no son sinónimos, pues el sexo es el conjunto de cualidades biológicas que hacen diferentes a una mujer y a un hombre, por lo que hay funciones que sólo ella puede desempeñar—parir o amamantar, entre otras—. Los *roles sociales* son las labores asignadas a una persona por haber nacido de sexo masculino o femenino. Lo anterior demuestra cómo el patriarcado estableció la inequidad de género, pues la equidad consiste en dar a cada quien lo que necesita para ser igual como ser humano.

Elizabeth Thompson (1843-1933) o Rosa Bonheur (1822-1899) rompieron estos paradigmas; por ejemplo, Bonheur tuvo que vestirse de hombre para poder visitar, y moverse con libertad, en las ferias de ganado, mercados y mataderos, pues se especializaba en escultura de animales, por lo que sus obras debían representar los movimientos. Thompson, en plena época victoriana, se rebeló contra el estereotipo de la *mujer como ángel del hogar*, es decir, mujeres modestas y entregadas a los deberes domésticos. En este siglo le costó mucho a estas mujeres labrarse una identidad profesional. Fue el mismo caso para las impresionistas Mary Cassat, Berthe Morisot y Eva González; el discurso dominante de su época influyó en sus obras, las cuales se desarrollan en espacios domésticos como comedores, dormitorios, balcones y jardines particulares; hay que tener en cuenta que en ese tiempo las mujeres no podían salir de sus casas solas ni deambular por la calle.

Hubo, también, tragedias, pues algunas mujeres se disolvieron en relaciones con fuertes apegos insanos como fue el caso de la escultora Camille Claudel, con su maestro Rodin, y de la pintora Contance Mayer —se cortó el cuello con la navaja de su amante porque él no quiso casarse con ella; los hijos de él borraron, de los cuadros, la firma de ella y se las atribuyeron a su padre—. Podemos decir que el siglo XIX contribuyó a afianzar la idea del *genio*, pero esa idea estará cargada de connotaciones, pues se impondrá la analogía entre creatividad artística y sexualidad masculina. Los temas que abordaron las mujeres artistas del siglo XIX fueron los que ellas conocían bien: el ámbito privado —la vida pública les estaba vedada—, la maternidad, las escenas cotidianas de sus vidas, algún desnudo femenino —tenían prohibido pintar modelos masculinos—. También pintaban autorretratos, bodegones, retratos de familiares y de amigos; en otras palabras, personas pertenecientes a su círculo personal.

El siglo XIX fue, de la misma manera, determinante para el sufragismo femenino; gracias al discurso de este movimiento, el término evolucionó: actividad política para mejorar la condición de la mujer. En 1881, Hubertine Auclert, sufragista y fundadora del periódico *La ciudadana*, populariza la palabra. Hoy en día entendemos el concepto *feminista* como aquella ideología que lucha por los derechos de las mujeres.

La mujer en el arte del siglo XX

A inicios del siglo XX muchas mujeres participaron en el arte; aunque también aparecieron discursos aberrantes como el de Roberto Nóvoa Santos, autor español que aseguraba: “anatómicamente y psicológicamente, el cerebro de la hembra humana estaba, en general, entre el de las bestias y el del macho” (Ansedo, 2019). Este hombre fue reconocido como un machista pseudocientífico; su obra se tituló *La indigencia espiritual del sexo femenino (Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*. Lo bueno es que, pese a ese tipo de discursos, las mujeres seguían y se rebelaban.

La idea y el concepto *feminismo* se consideraba como una doctrina social que buscaba el reconocimiento y respeto de los derechos de las mujeres; pretendía, además, cambiar estructuras para que gozaran de los mismos derechos que el hombre. Tan sólo recordemos a Emmy Hennings —escritora y *performer* alemana vinculada al Movimiento Dada en Zúrich e integrante del Cabaret Voltaire—, cuya obra nos habla de temas muy controversiales para su época como el amor libre, la anarquía y el deseo de una revolución social; o Elsa von Freytag-Loringhoven, pintora y escultura dadaísta, se atrevió a despojarse de su ropa y salir a pasear desnuda, por las calles de Greenwich Village, acompañada de sus amigos. Hannah Höch, otra interesante artista, a través de sus *collages* y sus fotomontajes, expresó su inconformidad sobre el gobierno alemán, el rol de la mujer y la creación de ideales de belleza en los medios de comunicación; por esto es considerada una de las primeras artistas críticas feministas.

Las mujeres, en este siglo, se acercaron a las vanguardias y fueron, en varias ocasiones, más osadas que sus compañeros, pues proponían novedades estéticas como la abstracción. Este es el caso de Hilma af Klint, desconocida artista sueca que rompió con la figuración —probablemente antes que Kandinsky y Mondrian—; fue una talentosa paisajista que consiguió formarse en la pintura gracias a la ley escandinava que permitía a las mujeres acceder a la educación artística. En su estudio experimentaba con otro tipo de pinturas, inspirada por fuerzas ocultas que se manifestaban a través de su trazo. Era aficionada al espiritismo y a la teosofía desde su juventud; dibujó, quizá bajo el efecto de la hipnosis, círculos concéntricos, óvalos descomunales y espirales infinitas que pretendían simbolizar la totalidad del cosmos.

Para 1915, Hilma ya había pintado alrededor de 200 cuadros abstractos; pidió que sus obras no fueran expuestas hasta después de su muerte, lo cual ocurrió en 1944 cuando ella tenía 81 años. Murió convencida de que el mundo no estaba preparado para observar su creación, tal vez porque se enfrentó a la incompreensión de los que la rodeaban. No tuvo hijos y dejó todo como herencia a un sobrino, que creía que lo que pintaba aquella mujer excéntrica no tenía valor. Actualmente algunos museos se han negado a incluir sus cuadros en sus acervos; sin embargo, otros han expuesto sus obras.

Gabriele Münter, pintora alemana expresionista, salvaguardó muchas pinturas del movimiento Der Blaue Reiter durante la Segunda Guerra Mundial. Münter pertenecía a una familia acomodada, por lo que tuvo el apoyo de sus padres para estudiar de manera privada con un maestro, hasta que entrara a la escuela de arte para mujeres. Tuvo una relación, que no prosperó, muy profunda con Kandinsky; sin embargo, ella salvó de los nazis muchas de las obras del grupo y posteriormente

las regaló, en 1957, a la Galería municipal en la Lenbachhaus. Muchas de sus obras se encuentran actualmente en importantes museos del mundo. Otro caso interesante es el de Marianne Brandt —primera mujer en dirigir el Taller de Metal de la Escuela de la Bauhaus, a pesar de la reticencia de varios de sus dirigentes—; el diseño de uno de sus ceniceros esférico forma parte de la colección permanente del Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA).

No podemos dejar a un lado la situación que vivió la pintora mexicana María Izquierdo (1902-1955); en 1945 firmó un contrato con Javier Rojo Gómez, jefe del Departamento del entonces Distrito Federal, para decorar al fresco los muros y plafones de la escalera central del edificio emblemático de esa institución —ubicado en el centro mítico de la ciudad (el Zócalo)—. Fue, pues, contratada para realizar un trabajo de gran relevancia en plena época del muralismo. Se puso a trabajar y de pronto se le avisa que se ha cancelado el contrato; a cambio se le ofreció otro mural en un edificio de menor importancia.

¿Qué había sucedido? Los afamados y grandes muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros decretaron que María no estaba capacitada para pintar al fresco; ella se movilizó y protestó. Pese a todo pintó dos muros para demostrar de lo que era capaz y denunciar el trato injusto que se le había dado. Esos tableros se pueden admirar ahora en la Sala de Actos de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México. No olvidemos que María Izquierdo fue la primera pintora mexicana que expuso, en 1930, su obra fuera del país, en el Art Center de Nueva York. Muchas de sus obras reflejan el abandono y sufrimiento de la mujer.

En 1939 ofreció una conferencia radiofónica titulada *La mujer y el arte mexicano*, en la cual se percibe una postura crítica frente a las mujeres feministas y a las “intelectualoides” —como ella les llamaba—, distinguiéndolas de la “mujer auténtica”. Sufrió y vivió una relación muy profunda con Rufino Tamayo; al final murió en una situación económica precaria. En 1942 escribió, para la revista *Hoy*, que el primer obstáculo que tiene que vencer la mujer pintora es la vieja creencia de que sólo sirve para el hogar. Cuando logra convencer a la sociedad que ella también puede crear, se encuentra con una gran muralla de incompreensión formada por la envidia o complejo de superioridad de sus colegas; después se tiene que enfrentar a los improvisados críticos de arte, quienes al juzgar la obra casi siempre exclaman: “¡Para ser pintura femenina... no está mal!”. Como si el color, la línea, los volúmenes, el paisaje o la geografía tuvieran sexo.

La mujer en el arte de 1950 en adelante

En 1971 aparece un interesante e indagativo ensayo de la historiadora de arte Linda Nochlin titulado *Why have there been no great women artists?*; este texto es considerado un trabajo pionero para la historia del arte feminista, pues revela la exclusión que habían sufrido las mujeres artistas a lo largo de la historia. El contexto de su publicación, en plena década de los setenta, fue determinante, pues le permitió cuestionar: ¿qué pasaba en la historia del arte?, ¿qué se enseñaba en colegios y universidades?, ¿qué se mostraba en museos y galerías?, ¿acaso estas mujeres no habían existido o no habían tenido fuerza suficiente para ser incluidas? Nochlin (1971) afirmaba:

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y de su situación actual, sin alegar excusas o exaltar la mediocridad. La marginación puede

ser una excusa, pero no una posición intelectual. Por el contrario, utilizando su situación como perdedoras en el reino de la genialidad y de *outsiders* en el terreno de la ideología como un punto de vista privilegiado, las mujeres pueden contribuir a desvelar las trampas institucionales e intelectuales del discurso dominante en general y, al mismo tiempo que destruyen la falsa consciencia, participar en la creación de instituciones en las que el pensamiento riguroso (y la verdadera grandeza) sean retos abiertos a cualquiera, hombre o mujer, que sea lo suficientemente valiente como para correr el riesgo necesario de saltar al abismo de lo desconocido. (p. 38)

En 1976 se lograría cristalizar la primera gran exposición universal titulada *Mujeres Artistas: 1550-1950*. La muestra fue coordinada por las profesoras Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin; incluyeron 83 artistas de 12 países. El resultado fue maravilloso, pues rescataba muchas obras de mujeres artistas y se les otorgaba presencia significativa en el imaginario colectivo. En 1987 apareció el libro de Nancy G. Heller titulado *Women Artist. An Illustrated History*; Patricia Mayo (2003) refiere:

El 21 de diciembre de 1976, Los Ángeles Country Museum of Art inauguró una exposición de importancia capital, *Women Artist: 1550-1950*, coordinada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin. Dos meses después, la visité junto a mi padre, un grabador, funcionario de universidad y escritor que había publicado su propio libro sobre mujeres artistas unos años antes. Todavía recuerdo vívidamente lo emocionante que resultó ver reunidas por primera vez, más de ciento cincuenta obras de ochenta y seis artistas de diferentes épocas y nacionalidades, todas ellas pintoras profesionales. La exposición cosechó un gran éxito y recibió mucha publicidad al trasladarse de Los Ángeles a Brooklyn, Pittsburgh y Austin. Los visitantes se sintieron sorprendidos por la impresionante cantidad y la gran calidad de los cuadros expuestos y por las carreras de las artistas laboriosamente documentadas en el catálogo de la muestra. (p. 45)

Por cierto, una artista clave en los estudios críticos feministas en el arte es Judy Chicago; ella crearía el primer programa de arte feminista en Estados Unidos. Su obra más famosa es *The Dinner Party*, la cual consistió en una enorme mesa triangular con 39 platos, en forma de vulvas, que representaban el lugar que le correspondía a mujeres notables en la historia de la humanidad, dispuestos sobre un mantel con bordados en el estilo y técnica de la época en la que vivieron; el trabajo textil fue realizado por 400 mujeres voluntarias anónimas. En su momento, esta instalación artística generó polémica entre los críticos de arte, pero años después fue considerada uno de los grandes hitos del arte feminista del siglo XX.

En los años ochenta, el MoMA celebró una exposición de arte contemporáneo titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture*. Lo curioso de esta exposición fue que sólo 13, de los 169 artistas, eran mujeres; por esta razón un grupo, con máscara de gorila, se manifestó frente al museo. Eran las Guerrilla Girls —colectivo de artistas feministas que compartían un sentimiento de frustración al comprobar que todavía, a finales de este siglo, las diferencias entre los sexos persistían y las mujeres artistas seguían sin ser reconocidas—.

Este grupo de mujeres reaccionó, porque pese a los logros conseguidos en los 60 y 70 los resultados no eran favorables. Pegaron carteles en la ciudad de Nueva York y de ese modo consiguieron la

atención de los medios de comunicación. Usaban la máscara de gorila para proteger su identidad, ya que eran artistas, escritoras, directoras de cine, curadoras de exposiciones e historiadoras del arte reconocidas; la máscara, por otro lado, establecía una analogía con King Kong, símbolo de dominio masculino. Los carteles que pegaban contenían frases que implicaba reflexión e investigación para cuestionar al espectador. Todavía están activas, pero su dinamismo consiste en ir cada 10 años al Museo Metropolitano de Arte en Nueva York (MET) para contar cuántas obras de artistas mujeres se han añadido a sus exposiciones.

Uno de sus trabajos más emblemáticos fue un gran cartel titulado *¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?* Dieron a conocer que menos del 5 % de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85 % de los desnudos son femeninos. Las Guerrilla Girls también cuestionaron y criticaron la discriminación racial y se implicaron en temas como el aborto, la guerra, la violación, etc. Escribieron libros, dieron conferencias en diferentes museos de todo el mundo. Su propuesta fue difundida e imitada por otros grupos de artistas. El objetivo principal de estas actividades era: el arte debía salir de la esfera privada y acceder a los espacios públicos. El trabajo de la artista conceptual Jenny Holzer fue otro referente, pues en los 80 invadió las calles de Nueva York con carteles luminosos que trataban el poder, la violencia, las creencias, la memoria, el sexo y la muerte; estos carteles fundían la fuerza del arte y jugaban con la publicidad, pues utilizaban luz neón como medio de difusión. Incluso hace poco, en 2019, el Museo Guggenheim Bilbao ofreció una exposición sobre los diversos trabajos de Holzer.

Poco a poco se ha conquistado espacios que, por muchos años, formaron parte de un discurso de dominación masculina. Desde el 2016, Barbara Jatta es la primera mujer que dirige los Museos Vaticanos; fue la única en una lista inicial de seis candidatos y elegida por el papa Francisco. Dirigir los Museos Vaticanos es un trabajo colosal; ella es responsable de la preservación, exposición e intercambio de los tesoros acumulados por los papas a lo largo de los siglos. El Museo del Louvre, por ejemplo, nunca ha tenido una directora; el MET ha tenido 10 directores; el National Gallery ha tenido 15, desde 1824. Lo mismo ha ocurrido en otros destacados museos: el British Museum, la National Gallery de Washington D. C., el Hermitage, el Reina Sofía y el del Prado.

Ángeles Caso (2005) con su libro *Las Olvidadas* ofrece maravillosas reseñas biográficas sobre mujeres creadoras y sabias, es decir, escritoras, artistas o compositoras que se rebelaron contra el orden imperante, por lo que la historia las relegó, de nuevo, al silencio del que ellas habían intentado huir. Patricia Mayayo (2003) cuestiona muchas categorías fundamentales —como *genio artístico, calidad o influencia*— sobre las que se asienta la disciplina de la historia del arte en su conjunto. Hurga en los orígenes del movimiento feminista, que se remontan al siglo XVIII, para concluir que a finales de 1960, cuando surge el llamado Movimiento de Liberación de la Mujer, algunas artistas e historiadoras tuvieron la necesidad de intervenir, desde un punto de vista feminista, en el campo de la práctica y la teoría artística.

Otro referente es la obra de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (2007) que reúne interesantes ensayos sobre la crítica feminista en la teoría del arte, con la intención de promover un mayor conocimiento y reconocimiento de esta perspectiva de análisis histórico-estético en la comunidad académica y artística de México. Rosa Montero (2018) dice:

La porción invisible del iceberg de mujeres silenciadas empieza a emerger ahora, y tiene unas dimensiones colosales. Y entre ellas hay de todo, heroínas, tiranas, revolucionarias y retrógradas, salvadoras de mundos y asesinas crueles. Lo cual es formidable y liberador. El feminismo, o al menos la parte mayoritaria del feminismo, no reclama santas, sino personas que puedan vivir todas las potencialidades del ser, más allá de la tiranía de los estereotipos (p. 25).

Conclusión

Considero importantísimo que, como docentes, destaquemos el papel de las mujeres artistas en nuestras clases. Es, por lo tanto, nuestra tarea cambiar la visión del pasado para transformar nuestro presente; esto nos permitirá, además, mirarnos a nosotras mismas y extender cuestionamientos a nuestros alumnos y comunidad con la finalidad de reflexionar sobre la labor de las mujeres en el arte. Montero (2008) recalca una gran verdad:

El sexismo es una ideología en la que se nos educa a todos y lo tenemos arraigado en lo más profundo de nuestro ser. Numerosos estudios demuestran que la sociedad sigue potenciando, priorizando y valorando al hombre, muy por encima de la mujer, y nosotras compartimos el mismo desdén discriminatorio sin advertirlo. (p. 24).

Cuestionarnos en lo referente a la perspectiva de género tiene implicaciones importantes no sólo para la forma y el contenido de las artes plásticas, sino también para organizar los lugares de producción y difusión del arte (escuelas, talleres, galerías, museos, entre otros) y su manera de dialogar con la vida personal de las creadoras.

¡Esto da para mucho! Es un asunto todavía pendiente, pues aún hay interrogantes que deben contestarse, por ejemplo: ¿están suficientemente representadas las mujeres en los museos? Estas respuestas, por lo tanto, ayudarían a que emergiera el trabajo artístico de las mujeres para que fueran conocidas por todos.

Referencias

- Ansede, M. (2019). El paradójico autor de "La indigencia espiritual del sexo femenino". Una biografía rescata la contradictoria figura de Roberto Nóvoa, pionero del machismo pseudocientífico. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2019/02/14/ciencia/1550153499_756917.html.
- Caso, Á. (2005). *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Planeta.
- Mayayo, P. (2003). *Historia de mujeres, historia del arte*. Cátedra.
- Montero, R. (2018). *Nosotras. Historias de mujeres y algo más*. Alfaguara.
- Nochlin, L. (1971). *Why Have There Been No Great Women Artist?* Thames and Hudson.
- Ruiz-Domènec, J. E. (2003). *La ambición del amor: Historia del matrimonio en Europa*. Aguilar.
- Cordero Reiman, K. y Sáenz, I. (2007). *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana Ciudad de México-UNAM-Conaculta.

Sheriff, M. D. (1996). *The Exceptional Woman: Elizabeth Vigée-Lebrun and Cultural Politics of Art*. University of Chicago Press.

Petersen, K. y Wilson, J. J. (1976). *Women Artists. Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*. New York University Press.