

Lima, Año XVI, No. 155, julio - agosto, 2014

**ARTISTAS MUJERES: UN POCO DE HISTORIA.
TEORÍAS FEMINISTAS Y ESTUDIOS VISUALES: DEBATES Y
APROXIMACIONES**

María Rut Giménez Tanzi

Centro de Investigación y Producción de Cultura, Arte y Género.
Instituto Universitario Nacional de Arte, Argentina

¿Por Qué No Ha Habido Grandes Artistas Mujeres ?

Se puede considerar la década del setenta como el momento en que se inicia (al menos en algunos países de Europa y Estados Unidos) una revisión de la Historia del Arte tradicional, que excluyó a las mujeres de las categorías de artista y genio, características de la Historia del Arte hegemónica. En el año 1971 la historiadora norteamericana Linda Nochlin publicó su artículo "*Why There Have no Been Great Women Artists*"? (¿Por Qué No Ha Habido Grandes Artistas Mujeres?). La autora cuestiona en él las ideas fijadas como inamovibles acerca de la inspiración, el talento, el estatus, la masculinidad, la femineidad, el arte bueno y el malo. Estas concepciones estereotipadas llevan a una discriminación por género en ámbitos diversos, como el cine, la televisión, los noticieros, el arte, etcétera. Nochlin se plantea la pregunta que da título al trabajo y otras más, qué son esencialmente políticas y que traen a colación cuestiones tan en boga en ese momento, como la de clase, a la hora de analizar la producción y el consumo del hecho artístico. La autora intenta explicar la historia de las exclusiones de artistas mujeres haciendo un paralelismo con otra clase que tampoco había llegado a tener muchos artistas profesionales, como la aristocracia.

Nochlin se pregunta: Si Picasso hubiera nacido niña, su padre hubiera apoyado tanto su carrera? Agregaba (en evidente crítica a Vasari) que era necesario acabar con el mito romántico del artista como una especie de genio autosuficiente, opinaba que este es un concepto mágico, y decía que la creación artística se inscribe dentro de un conjunto de estructuras sociales e institucionales, que preexisten al sujeto creador.

La autora analizó en detalle los problemas que tuvieron las mujeres artistas para acceder al estudio del desnudo. Desde el Renacimiento la instrucción artística tipo se organizó alrededor de tres principios fundamentales: el estudio de los modelos creados en la antigüedad, el modelo vivo masculino y femenino, y el análisis de la anatomía. Con la constitución, durante el siglo XVII, de las primeras Academias de Bellas Artes, se acentuó el estudio de la figura humana. Pero junto a las nuevas normas de instrucción artística llegaron las restricciones. Mientras que los artistas varones pudieron estudiar el desnudo masculino en academias y escuelas públicas, el femenino solo se estudiaba en talleres y escuelas privadas, situación que se dio hasta 1850. Las artistas mujeres tuvieron muy diferente suerte: no les fue permitido estudiar ningún tipo de desnudo hasta fines del 1800, hecho que las confinó al cultivo de géneros menores -para el discurso hegemónico- como el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta.

Estas restricciones no solo condujeron a la discriminación profesional, sino también a la sexualización; es decir, a conceptualizar a determinadas producciones como propia de uno u otro sexo, lo cual, en mi opinión, puso un corset a la producción artística. Para Nochlin la pregunta del título estaría mal formulada, e incluso refuerza sus connotaciones desfavorables, la culpa no es personal sino de nuestras instituciones, nuestra educación, nuestra cultura. En realidad, lo milagroso es que a pesar de este número tan elevado de dificultades (no sólo para las mujeres, sino también para todo aquél que no es blanco, de clase media y varón), haya habido tantas mujeres que se hayan destacado. Nochlin en su famoso artículo concluye diciendo:

La pregunta "¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?" nos ha llevado hasta ahora a la conclusión de que el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado, influido por los artistas anteriores y, de forma más vaga y superficial, por las fuerzas sociales. Lejos de esto, la situación global de la producción artística, tanto en lo que respecta al desarrollo del creador como en lo relativo a la naturaleza y la calidad de la propia obra de arte, se encuadra en una situación social, es un elemento clave de esta estructura social y está condicionada y determinada por las instituciones sociales, concretas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo o mitologías sobre el creador divino o el artista como supermacho o marginado social¹.

Y entonces Nochlin llega a la siguiente conclusión: las mujeres no han sido grandes artistas porque están excluidas del concepto de genio y esta, nos dice Estrella de Diego, es la verdadera aportación de este trabajo pionero, señalar la necesidad de un cambio de paradigma. Debemos aplicar otros parámetros de evaluación, no solo la calidad, o el estilo, ya que muchas mujeres se veían obligadas a trabajar apartadas de la corriente imperante en cada momento; por otro lado la historia hegemónica del arte hace centrar el interés en criterios como grandes maestros o grandes obras. Esto es, en observar al mundo desde la mirada del poder (patriarcal), desde la exclusión y la adopción del genio como único criterio posible.

Mujeres Artistas en la Edad Media

La presencia femenina documentada en el arte data de la Edad Media, aunque parece haber antecedentes. Indudablemente en la antigüedad la mujer tuvo un rol importante en relación con el culto a la Diosa Madre. Sin embargo, a pesar de que Plinio el Viejo (23-79 d.C.) dejó constancia de la existencia de seis artistas mujeres en su reconocida *Historia Naturalis*, no existen datos fidedignos acerca de la creatividad femenina antes de la Edad Media.

Aunque las mujeres participaron indudablemente en el bordado y la fabricación de tapices, esta participación fue anónima. Si bien el bordado no era en este

¹ Linda Nochlin, ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Catálogo Exposición Amazonas del Arte Nuevo, Fundación Mapfre, Madrid, 29 de enero-30 de marzo de 2008, pp. 282-287.

periodo patrimonio exclusivo de las mujeres (tanto religiosas como seculares), ya que existían conventos de monjes y talleres profesionales de bordadores con operarios masculinos. Pero para las monjes medievales estos trabajos no eran un medio de expresión artística, sino una tarea consagrada a Dios, o incluso una forma de penitencia, (aunque si observamos seguía prevaleciendo la tradicional división de roles: las mujeres bordaban y los hombres esculpían, pintaban y trabajaban el metal). Estos trabajos representan un cambio de ubicación, pero conservando las funciones: bordaban para la Iglesia en el convento, en lugar de bordar para la familia en el hogar. Sin embargo, deberíamos dejar de asociar el bordado con el microcosmos femenino y las artes menores y considerarlo en las galerías de arte y museos junto con otras expresiones artísticas (cosa que está empezando a ocurrir actualmente).

Por otro lado hay hechos socio-religiosos que explican el aumento de mujeres que se ocupaban de estas labores hacia finales del siglo XI. Por ejemplo, un motivo podría ser el culto a la Virgen María y la proliferación de santas. Según algunas autoras no es ridículo hablar de feminismo en la Edad Media, ya que incluso existía una verdadera iconografía feminista, que se puede leer a través de algunas imágenes que se han conservado: entre otras la de un monje a caballo que lucha con una monja/amazona, fuerte, irreverente que se le enfrenta con una lanza.

El claustro representaba en este momento para las mujeres que desarrollaban su vida allí, si bien no una mayor libertad, seguramente una formación más completa y un mayor desarrollo de las capacidades intelectuales. Ya en la época altomedieval encontramos conventos donde tanto religiosos como religiosas copiaban e iluminaban manuscritos, aunque algunos creen que era una labor estrictamente femenina. Sobre todo hacia el siglo XII las mujeres de la clase media (si se puede hablar de clase media en este momento) se sintieron atraídas por la vida religiosa, antes sólo reservada para la aristocracia. Si bien gran parte de las hijas de la nobleza se educaban durante su infancia y primera juventud en los conventos, lo que aseguraba que aprendiesen a desempeñarse en estas labores, es improbable, observa Sutherland Harris², que las iluminadoras medievales fueran un modelo de referencia para las mujeres artistas del Renacimiento. Sin embargo otros autores dicen que su influencia era mayor que lo que podría pensarse porque eran también maestras de otras religiosas.

Como expresamos previamente la mayor parte de los ciclos de miniaturas creados por mujeres son anónimos, y las únicas artistas célebres en el Renacimiento eran las citadas por Plinio, e incluidas por Boccaccio en su colección de biografías de mujeres eminentes *De Claris Mulieribus*, publicado a mediados del siglo XIV (1370). Debemos en consecuencia indagar en otros factores para explicar el florecimiento (relativo) de las mujeres artistas durante los siglos XVI y XVII.

Renacimiento al Siglo XVIII

² L. Nochlin y A. Sutherland Harris, *Women Artists: 1550-1950*, Los Angeles, Los Angeles County Museum (diciembre de 1976-marzo de 1977) pp. 18-20.

El proceso de consolidación de la posición social del artista en este periodo se ve acompañado por un cambio de actitud en la educación de las mujeres (al menos en las clases privilegiadas). Ya en su libro *Il Cortigiano* (El Cortesano), publicado en 1528, Baldassare Castiglione dedica un capítulo entero a glosar las virtudes de la perfecta aristócrata: debía tener una educación refinada (saber pintar y dibujar, estudiar música y recitar poesía, y ser hábil en la conversación); virtudes que no diferían de las esperadas en los cortesanos varones. Nos dice Castiglione "Tampoco debe, por mostrarse muy desenvuelta y graciosa, decir palabras deshonestas, ni usar una familiaridad demasiado suelta"³.

Sin bien la educación era aparentemente igualitaria, en realidad se preparaba a la mujer para servir al marido en su papel de esposa. Pero la situación más problemática era lo denominado *el encierro*: por la crisis económica era cada vez más difícil brindar a las hijas la dote requerida para casarse, al mismo tiempo que los conventos se iban cerrando en algunos países de Europa, en consecuencia la mujer se veía relegada al hogar trabajando para el padre o el hermano (que se quedaban con la fama que les hubiera correspondido). Para algunas autoras como Greer, el Renacimiento (que limitaremos temporalmente al Trecento y Quattrocento) da muy pocas pintoras que sean importantes, aunque detrás de un artista varón puede esconderse una artista anónima.

Entre las artistas del Renacimiento se encuentran algunas de extracción noble, como, por ejemplo, la pintora Caterina dei Vigri (1413-1463), que procedía de la nobleza ferraresca (y que al morir su padre entró en las Clarisas, que era retiro de todas las nobles, y que se hizo conocida por el hecho de que sus pinturas tenían supuestos efectos curativos, al igual que su tumba), o la escultora Properzia de' Rossi (ca. 1490-1530), que era hija de un noble boloñés.

Pero el caso más emblemático lo constituye la pintora Sofonisba Anguissola (1532/35-1625). Hija de un noble empobrecido de Cremona, Amilcare Anguissola, ella y sus hermanas estudiaron dibujo, pintura, música y latín, para que pudieran ganarse la vida. En 1546 Amilcare mandó a dos de sus hijas a estudiar con Bernardino Campi, donde pronto Sofonisba reveló sus dotes. Al no poder asistir a un taller para aprender anatomía y figura humana, dejó de lado la pintura histórica o religiosa, común en esa época, y se dedicó de lleno al género del retrato. A los 22 años viaja a Roma y conoce a Miguel Ángel, quién la instruye informalmente. Varios contemporáneos, entre ellos Vasari, le dedicaron varias páginas. Fue la primera pintora que alcanzó una celebridad considerable, pero por su posición social no podía vender su obra, que circulaba entonces, bajo la forma de regalo, por las diversas casas reinantes y cortes europeas. Fue pintora de cámara de la corte de Felipe II.

Es una de las artistas que más autorretratos ha hecho (mostrando una confianza intrínseca en sí misma). En uno de ellos aparece tocando la espineta, para evidenciar sus orígenes nobles y su esmerada educación, pero dudando entre la música y la pintura, para dejar claro que es una diletante y no una pintora profesional. Así vemos como la artista consideraba su trabajo, sin darle visos de

³ B. Castiglione, *El Cortesano*, Madrid, 1980, pp. 87.

profesionalismo, quizás empujada por los condicionamientos sociales. Otro cuadro muy interesante es el titulado *Tres hermanas jugando al ajedrez* (1655), donde las caritas de las niñas muestran un gran conocimiento de los rostros y una expresividad inusual. Vemos una vieja que las vigila, evidenciando sus orígenes nobles, niñas entretenidas en juegos (ajedrez, música), observadas por su ama, mientras ellas se divierten ignorándola.

Hablar de Sofonisba es un tema complicado, aún para la crítica feminista: para Harris y Nochlin, Sofonisba sólo era una gloriosa excepción, cuya importancia radicaba en ser una pionera del subgrupo de las mujeres, una novedad como mujer pintora; ya que no significó nada para la pintura del Renacimiento, tesis con la que no concuerdan Parker y Pollock, que se oponen a esta categorización.

Sin embargo casos como el de Sofonisba eran la excepción; la mayor parte de las mujeres artistas de los siglos XVI a XIX provenían de familias de artistas. Esto les facilitaba el acceso a la enseñanza gratuita, así como también disponer de telas y otros materiales, siempre y cuando no se salieran de los cánones establecidos. E. De Diego señala que uno de los problemas esenciales de las mujeres del Renacimiento era la dificultad para el estudio en el taller de un maestro (normalmente se entraba como niño y los alumnos no podían casarse durante el aprendizaje, lo que era inaceptable para una mujer), ya que terminado el mismo podía ser tarde para casarse. Si bien muchos artistas famosos del Renacimiento se mantuvieron solteros, esto no era recomendable para las mujeres. La vida de las mujeres solteras era muy difícil, y por ello las que querían cierta libertad se refugiaban en los conventos. No obstante algunas permanecieron solteras (Giulia Lama, Marguerite Gérard o Giovanna Garzoni) y otras tuvieron un número pequeño de hijos. Pero si bien para un hombre abandonar la carrera constituye un fracaso, para una mujer es un hecho aceptado y lógico al casarse (situación que lamentablemente, a mi juicio sigue ocurriendo aún actualmente).

Las Academias no eran el único medio para triunfar (y la exclusión de las mujeres no era tan dramática al principio como lo sería en el siglo XVIII, donde era poco menos que el único medio para abrirse camino). Si, se necesitaba estudiar con un buen maestro y participar de las clases al natural (lo cual, como dijimos, estaba vedado para las mujeres), sólo se registran los desnudos masculinos de Giulia Lama, veneciana de principios del siglo XVII. Otro de los problemas para las artistas que vivían fuera de Roma era su imposibilidad de estudiar los monumentos de la antigüedad, casi totalmente ubicados en esa ciudad, ventaja que si tuvo Artemisia. Esto las excluía de los encargos importantes, las confinaba al retrato (a menudo autorretratos o retratos de otras mujeres) y los bodegones, y si algunas hicieron paisajes, antes del siglo XIX el número fue muy escaso.

Como dije antes, la mayoría de las artistas mujeres eran hijas de padres artistas, entre ellas citaremos a: Fede Galizia (1578-1630), hija del miniaturista Nunzio Galizia, Lavinia Fontana (1552-1614), hija del pintor boloñés Próspero Fontana, que se convirtió en pintora de cierta fama (invitada a la corte papal) y pudo compaginarla con la crianza de sus once hijos, Plautilla Nelli (1523-1588), hija del pintor Luca Nelli (que se recluyó en un convento), Lavina Teerlinc (c. 1510/20-1576), educada por su padre el miniaturista flamenco Simón Bining, sin olvidarnos

de Marietta Robusti (*La Tintoretta*) (1560-1590), hija del célebre *Tintoretto*, elogiada por Vasari y que se incorpora a la escuela veneciana de su padre. Mencionemos también a Antonia Uccello, que se hizo carmelita y en cuyo certificado de defunción figura como *pittoressa*. Mención aparte merece Elisabetta Sirani (1638-1665), boloñesa, fluctuó entre los temas clásicos y religiosos, y gracias al dinero ganado con sus obras y sus discípulas mantuvo a su familia durante largo tiempo. Esta artista poseía una escuela donde iban a pintar mujeres que no provenían de familias de artistas (en verdad constituye uno de los pocos ejemplos).

Algunas obras de esta pintora han tenido una lectura feminista, como es el caso de *Porcia hiriéndose el muslo* (se trata de una versión de un tema de Plutarco). Ann Sutherland Harris y Elsa Honing Fine establecen que la mujer se hiere para demostrarle a su marido su valor y que sepa que puede contar con ella; pero yo pienso que no es necesario automutilarse para demostrar entereza. Algunas autoras ven en esta obra connotaciones sadomasoquistas y la sitúan dentro de una serie de pinturas de mujeres voluptuosas, que fueron encargos para habitaciones privadas.

Otro de los casos muy conocidos es el de Artemisia Gentileschi (1593-1652) que se formó en el taller de su padre Orazio Gentileschi, seguidor de Caravaggio. A diferencia de las mujeres artistas de su tiempo, Artemisia tuvo la ventaja de estudiar los monumentos de la antigüedad, en su casi totalidad presentes en Roma y copiar desnudos femeninos. También, a diferencia de estas, tenía predilección por las composiciones a gran escala, basadas frecuentemente en temas bíblicos o mitológicos, pero con un nuevo acercamiento, mostrando un tratamiento poco convencional de la iconografía del heroísmo femenino. Lo que llama la atención es la forma que presenta a esas mujeres (como en *Lucrezia*, *Aurora*, *El Rapto de Proserpina*, *Judith y Holofernes*, *Susana y los viejos*, *Betsabé o Esther*), prevalecen figuras femeninas enormes, grandiosas, fuertes, personajes poderosos, de manos grandes y potentes. Incluso si predomina el elemento masculino, como en *Esther*, está envuelto por una presencia femenina poderosa.

Analizemos una de sus primeras obras, *Susana e i vecchi* (*Susana y los viejos*) (ca. 1610), que durante muchos años fue atribuida a su padre Orazio. El cuadro representa el episodio del baño de Susana, que es espiada por dos viejos jueces. Al no plegarse a los requerimientos de estos, es acusada de adulterio y llevada a juicio; con la ayuda de Dios, se demuestra el perjurio de los ancianos, y estos son ejecutados. Mary D. Garrand realiza un análisis pormenorizado de la obra de Artemisia, la que compara con distintas versiones del mismo tema, resolviendo un problema grave (el de las atribuciones), no solo de la obra de esta artista sino de muchas otras mujeres, atribuidas a sus padres o maridos, más conocidos que ellas. Se trata de crear un sistema de defensa de la obra femenina, a través de un atento análisis, el cual es posible porque debido a la educación recibida, las mujeres poseían unos medios de expresión diferentes que los hombres. Como señala Mary D. Garrand⁴, la mayor parte de los pintores renacentistas y barrocos se recrean en el episodio del baño, destacando el disfrute lascivo de los viejos que observan el

⁴ Mary D. Garrand, *Artemisia and Susanna*, en NBroude Broude y M. D. Garrand (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Nueva York, Harper & Row, 1982, pp. 149.

cuerpo de Susana, que se ofrece desnudo y accesible a los ojos del espectador. Sin embargo, según Garrand, la obra de Gentileschi destaca el sufrimiento de la víctima y no el placer anticipado de los villanos. La intensidad expresiva de su rostro es grande y el espanto expresado es real, sabe perfectamente que va a sucederle.

Garrand establece que esta forma de reflejar la escena se relaciona con la historia personal de la pintora, ya que fue violada por Agostino Tassi (bajo promesa de matrimonio), un pintor que le impartía clases de perspectiva. Aunque el agresor fue encontrado culpable ante la justicia, el juicio duró meses (incluso se sometió a tortura física a Artemisia, para que confesara) y seguramente el incidente le dejó secuelas imborrables. Según otros autores, lo grave es que el proceso fue iniciado por el padre, y estaría relacionado con el robo de unos cuadros, y acabado el mismo Orazio Gentileschi volvió a su antigua amistad con Agostino Tassi, por intereses aparentemente laborales. A partir del siglo XVIII se gestó toda una leyenda en torno a la promiscuidad sexual de la pintora (alimentada por el propio Tassi durante el juicio). En todo caso Artemisia empezó su carrera sin dejarse aplastar por los acontecimientos, dando lugar posteriormente a todo tipo de disquisiciones sobre su persona y su obra, objeto de novelas y redescubrimientos.

Para Nochlin y Harris es la primera mujer en la historia que contribuye eficazmente a la pintura de su tiempo. Participó también en la exportación del Caravaggismo a Génova y Florencia, realizando una relectura del estilo. También era perfectamente consciente de los problemas de la mujer como profesional, que quedan reflejados en algunas de las cartas escritas a sus protectores. Pero en mi opinión lo más dramático de la vida de Artemisia no es su violación, sino las conjeturas que se siguen haciendo más de cuatro siglos después en torno a ese episodio. Para mi gusto debemos entender que la pintora es mucho más que una mujer violada, es una gran maestra, de tal modo empezaremos a analizar su obra y no trataremos de leer entre líneas (tentación en la cual es fácil caer), es posible que la artista reflejara a Susana desde la misma perspectiva, aunque no hubiera sufrido el episodio de la violación.

Sus heroínas no pueden asociarse con los estereotipos ligados al arte femenino, esto sumado a su leyenda hizo que su obra (como la de otras artistas) fuese analizada exclusivamente a través del prisma del sexo: Artemisia es una mujer masculina (desexualización), es lasciva (hipersexualización), prima su identidad sexual, su condición de mujer, por encima de la de artista. Sin embargo en el 2012 tuvimos la oportunidad de disfrutar de una de sus obras, *Magdalena desvanecida*, en la importante exposición realizada en el MNBA, *Caravaggio y sus seguidores*.

Hacia fines del siglo XVII y principios del XVIII comenzó a producirse otro cambio importante en el estatus y la imagen de los artistas. Se crean las Academias oficiales de arte, que son centros de educación artística (tanto práctica como teórica), y lugares de exhibición pública. Las Academias van controlando más y más el mercado, para culminar en el siglo XIX, donde cualquier logro resulta imposible desligado de estas. Se abandona el sistema de enseñanza artesanal en los talleres y se afianza la posición social e intelectual de los artistas, que ya se había iniciado en el Renacimiento. La posición de las Academias hacia las mujeres fue desde un principio contradictoria. Por un lado algunas artistas fueron aceptadas

en los siglos XVII y XVIII, pero nunca gozaron de las ventajas de sus colegas varones: aunque a veces podían participar de las reuniones, en ninguna de las academias europeas podían asistir a sesiones de dibujo con modelo desnudo del natural, dar clases o competir para la obtención de premios, como el prestigioso *Prix de Rome*. (Premio de Roma). *L'Académie Royale de Paris*, por ejemplo, tuvo en sus inicios una política relativamente abierta hacia las mujeres, el propio Luis XIV declaró que debía albergar a los artistas, con independencia de su sexo, y solo en razón de su talento. No obstante, en 1706 la Academia se pronunció totalmente en contra de la admisión de mujeres.

Sin embargo, a lo largo del siglo XVIII algunas mujeres consiguieron acceder al rango de académicas, aunque solamente con el privilegio del prestigio consecuente y la posibilidad de exponer en sus salones, entre ellas citaremos a Rosalba Carriera (1675-1757) italiana, de enorme éxito en el manejo del pastel, y que pinta la obra *América*, a la pintora de flores Anne Vallayer-Coster (1744-1818), y a las retratistas Elisabeth Louise Vigée-Lebrun (1755-1842) y Adelaide Labille-Guiard (1749-1803), quienes trabajaron durante las décadas de 1770 y 1780 bajo patrocinio regio. Sin embargo la exclusión sistemática de las clases con modelo vivo, y consecuentemente de la pintura de historia, hacía que tuvieran una preparación inferior a los hombres, y eliminaba todo avance real en la vida profesional. Las mismas cualidades que les impedían asistir a las clases con modelos desnudos (pureza, delicadeza femeninas), les abrían las puertas de las Academias (quizás para proveer de un toque femenino, siempre necesario. Eso por no pecar de cínicos y hablar de la conveniencia de tener mujeres de la Casa Real dentro de las instituciones, ya que el dinero procedía de la protección del rey). Existía una institución en Francia, que en cierto sentido podía cubrir las deficiencias de la Academia Real, se trataba de la *Academia de San Lucas* (cuyo origen databa de la Edad Media), que acogía fundamentalmente a retratistas y pintores de pastel y miniaturas, dándole una oportunidad a las mujeres. Artistas como Vigée-Lebrun y Labille-Guiard utilizaron esta situación para adquirir nombre y formar parte posteriormente de la Real Academia.

Quizás la Academia percibió a las mujeres como una amenaza, porque en 1770, luego de un intenso debate, *L'Académie Royal* decidió limitar a cuatro el número de mujeres que podían integrar la institución.

Podemos mencionar entre las pocas académicas a la suiza Angélica Kauffman (1741-1807), artista de gran éxito social y miembro de la Real Academia de Londres, quién es nombrada para decorar la Catedral de San Pablo junto con otros miembros, e ejerce gran influencia para introducir la pintura de historia en Gran Bretaña (cosa inusual para una mujer de su época). Esta artista presenta entre sus obras un autorretrato, decidiendo entre la música y la pintura, donde también se presentan estas actividades como simple pasatiempo.

Como dice Sutherland Harris⁵, la recepción crítica de la producción de las mujeres artistas, ha oscilado, desde el Renacimiento al siglo XX, entre la tendencia a considerar a la autora como una prodigiosa excepción dentro de su género, la

⁵ Nochlin y Sutherland Harris, *Women artists: 1550-1950*, op. cit., pp. 30.

inclinación a buscar en su obra una sensibilidad femenina (delicadeza de trazo, blandura de formas, suavidad de colorido, etcétera) o la costumbre de distinguir las virtudes personales de la mujer (su belleza, su juventud, su modestia) por encima de las de la artista. Elisabeth Vigée-Lebrun estudió con pintores de cierta relevancia, teniendo acceso a las obras de grandes maestros. Al morir el padre, con tan sólo quince años era ella la que mantenía a su familia, y ni su marido ni el embarazo la alejaron de su pintura. El caso de Vigée-Lebrun no constituye una excepción a la tendencia de la crítica de considerar las virtudes personales de la mujer por encima de las de su obra; pintora de la corte en el reinado de Luis XVI, retrató a María Antonieta una veintena de veces, y se convirtió en una de las retratistas más afamadas de la aristocracia. Realizó más de 660 retratos y algo más de 200 paisajes, con un estilo difícilmente imitable. Comentando uno de sus autorretratos un crítico de la época escribe: "(...) El cuadro tiene miles de defectos pero nada puede destruir el encanto de esta obra deliciosa (...) sólo una mujer, y una mujer bella, podría haber alumbrado una idea tan encantadora"⁶. Como vemos, el crítico fundamenta las virtudes del cuadro en la belleza de su autora, y de este modo la transforma en un simple objeto sexual.

Según Parker y Pollock, Vigée-Lebrun pinta a la Mujer como objeto bello y deseable; la paleta y los pinceles, el sombrero de paja o la hija que la acompaña en numerosos autorretratos son meros aditamentos para la típica representación de la mujer, el espectáculo de la belleza. Patricia Mayayo también coincide con esta idea, ya que sostiene: "(...) la propia Vigée-Lebrun se vió atrapada sin duda en las redes de esta imagen de mujer exquisita y seductora. Por ejemplo, en su obra *Autoprotret au chapeau de paille* (Autorretrato con sombrero de paja) (1782), realizado como un homenaje al famoso retrato femenino de Rubens *El sombrero de paja* (ca. 1622-1625), si bien se presenta con los atributos de su profesión (la paleta y los pinceles), la autora remarca su belleza". Según mi opinión esta idea es discutible, ya que si la pintora se veía bella porqué no iba a representarse así. Es distinto el caso de los demás espectadores y/o críticos, que ponen la belleza de la autora sobre las cualidades técnicas de la obra.

La situación de las artistas no mejoró con la Revolución Francesa. En contra de lo previsto, esta tuvo un desenlace desfavorable. La *Société Populaire et Républicaine des Arts*, fundada en 1793, decidió no permitir el ingreso de mujeres, con el argumento de que éstas eran "diferentes de los hombres en todos los aspectos"⁷. Sin embargo, durante la última década del siglo XVIII y principios del XIX hubo un aumento considerable de mujeres artistas que exponían públicamente en los salones. Según algunas autoras esto se debió a la importancia creciente que fueron adquiriendo los retratos y los cuadros de género en detrimento de la pintura de historia. Las mujeres de la Revolución generalmente eran pintoras clasicistas, observándose además una sobreutilización del tema de las madres felices. Debemos destacar entre estas al grupo de discípulas del pintor de la Revolución y de la era napoleónica, Jacques-Louis David: Césarine Davin-Mirvault, Anguélique Mongez o Constance Marie Charpentier, entre otras.

⁶ M. D. Sheriff, *The Exceptional Woman: Elizabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, pp. 202.

⁷ Citado por Nochlin y Sutherland Harris, op. cit. pp. 45.

Por otro lado, a partir de la organización de la enseñanza académica una de las discusiones más acaloradas que se suscitaron en el campo del arte fue la distinción entre Artes mayores y Artes menores, o entre Bellas artes y Artes decorativas. A lo largo de los siglos XVIII y XIX esta polémica irá encontrando un fundamento teórico en la estética kantiana, y otro en la idea de que las Artes decorativas están integradas (y por tanto subordinadas) a la arquitectura. De modo tal que durante el siglo XIX el ornamento toma una connotación negativa, se lo identifica con lo superficial e incluso con el mal gusto. Este se va ligando con los pobres, los incultos, los seres inferiores (por ejemplo las mujeres y los salvajes) e incluso con los criminales. Como dijimos antes, a las mujeres les estaba vedado el estudio del modelo vivo, marginándolas al cultivo de géneros menores (el bodegón o los retratos), que para el canon académico estaban por debajo de los géneros mitológicos e histórico. Al mismo tiempo en la educación de las señoritas de la alta burguesía, artes como el bordado y la costura eran fundamentales. Siendo la textilería y los géneros menores, actividades típicamente femeninas, van quedando ligadas a las mujeres en la crítica de arte academicista y en escritores del siglo XVIII y luego del XIX (Vease, por ejemplo, *Emilio* de Juan Jacobo Rousseau).

De esta manera se conforma una relación natural entre ciertas habilidades femeninas y las artes de la costura, como señala Whitney Chadwick: "Las actividades artísticas de un creciente número de aficionadas que se dedicaban a actividades como la labor de aguja, el pastel y la acuarela, y ejecutaban primorosas obritas a pequeña escala, confirmaban los puntos de vista de la ilustración de que las mujeres poseían un intelecto diferente e inferior al de los hombres, de que carecían de la capacidad de razonamiento abstracto y creatividad, pero estaban mejor dotadas para la labor minuciosa. No ha de entenderse, sin embargo, que esas actividades fueran exclusivamente impuestas a las mujeres, ya que a muchas de ellas les sirvieron tanto de placer como de vía de realización"⁸.

Esto va acompañado por gran número de pinturas de artistas profesionales (tanto mujeres como hombres), que representan a la mujer en estas tareas cotidianas, de bordar y coser, tanto a lo largo del siglo XVIII como el XIX. En 1922 el *Metropolitam Museum* adquirió el *Portrait de Mademoiselle Charlotte du Val d'Ognes* (Retrato de la Señorita Charlotte du Val d'Ognes, ca. 1801), atribuído por aquel entonces a David. El cuadro recibió alabanzas unánimes, pero cuando la obra fue reatribuido a Charpentier la opinión de los críticos varió sensiblemente (carácter femenino del lienzo, y por ende menor valor). Esto indica que el valor de una obra se ve sesgado por prejuicios de género. Si bién es cierto que en la Historia del Arte canónica hay varones que pueden ocupar un lugar secundario en torno a un núcleo de grandes maestros debido a su posición en un determinado momento; en el caso de las mujeres artistas la asociación entre femineidad y baja calidad se da de manera automática, dicho de otra manera, parece ser siempre anterior a cualquier evaluación estética de su obra.

Siglo XIX

⁸ Whitney Chadwick: *Mujer, arte y sociedad*, ed. Destino, Barcelona, 1992, pp. 138.

Durante este siglo se solucionan definitivamente (aunque un poco tarde), cuestiones que ya se venían planteando sobre la educación artística de las artistas. Las mujeres y/o su familia empezaban a ver a la pintura como una forma respetable de ganarse la vida (no ya como un adorno o un pasatiempo). Las guerras napoleónicas habían hecho descender drásticamente la población masculina, y muchas mujeres debían ayudar a sostener el hogar. A lo largo de este siglo las mujeres fueron sistemáticamente excluidas de las escuelas públicas y organizaciones profesionales, viéndose obligadas a crear sus propias asociaciones.

La mayor parte de los debates que se suscitaron en torno a la entrada de las mujeres a *L'École des Beux-Arts* se centraron alrededor del estudio del desnudo. Se sostenía que las mujeres podían corromperse, o que los artistas varones se distraerían con los modelos femeninos, o bien que los modelos masculinos podrían excitarse ante las jóvenes mujeres artistas. Lo que se ponía en entredicho con la entrada de las mujeres en *L'École* -escribe Tamar Garb- era la capacidad del *grand art* de preservar su estatus como baluarte de los valores tradicionales, en un momento en que se veía atacado por las nacientes vanguardias⁹.

Mientras luchaban por ser aceptadas muchas artistas mujeres debieron recurrir a las llamadas *Academies Payantes* (academias de pago), que empezaron a proliferar en gran número en París, y que habitualmente eran dirigidas por un artista célebre. Allí las mujeres podían practicar el dibujo de desnudos (aunque generalmente partes y nunca el cuerpo entero). Además la matrícula era mucho más costosa para las mujeres que para los varones, de modo que solo las artistas más adineradas podían costearse estos estudios. En la primavera de 1897, después de 10 años de lucha las mujeres fueron admitidas en *L'École des Beaux Arts*. Lo irónico de este hecho, es que justo en este momento el foco de la creación artística se había trasladado de este bastión, bajo el embate de las vanguardias.

En Inglaterra existían dos instituciones para artistas mujeres, la *Sass's School* y la *Government School of Art for Females*, pero las artistas querían entrar en la Academia, donde obtenían más prestigio y mejor instrucción. En 1859 un grupo de pintoras pidió el acceso a las clases de desnudo con modelo vivo, lo que fue denegado. En 1861 Laura Herford, mandó su postulación a la *Real Academia de Artes* de Londres con sus iniciales. Cuando descubrieron que se trataba de una mujer, no pudieron echarla porque no había nada específico para prohibir que se quedaría. A partir de la entrada de Herford la situación se fue modificando, hasta que finalmente, en 1893, las estudiantes tenían su modelo vivo, recibiendo enseñanza mixta a partir de 1903, pero manteniendo separadas estas clases.

Inglaterra es, tal vez junto con Francia, el país europeo que mayor cantidad de buenas pintoras dió en el siglo XIX, y no sólo por la calidad de sus obras, sino por la variedad de los géneros que cultivaron. Sin embargo, ante el creciente número de artistas mujeres, la época victoriana planteó la doctrina de las esferas separadas; por un lado un arte femenino, grácil, delicado y generalmente *amateur* y por el otro el ejercicio público del Arte, reservado a los varones (donde hallamos

⁹ Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*, New Haven and Londres, Yale University Press, 1994, pp.101.

tanto el *outsider* bohemio como el gentleman profesional).

La difícil situación de la mujer artista en el panorama inglés, queda reflejada en una famosa obra de Emily Mary Osborn, típica pintora victoriana: *Nameless and Friendless* (Sin fama ni amistades), reproducida en el *Art Journal* de 1864. Esta pintura replantea la importancia de ciertas escenas intimistas, que muchas artistas especialmente de la época victoriana realizaban. El cuadro (que posee el sentimentalismo algo dulzón propio de la pintura de género del momento) refleja la presencia de la pintora, central en la escena, que sin fama ni amigos, trata de abrirse camino en el mundo del arte, ante el escepticismo del marchante de quién, nerviosa, espera su veredicto. Mientras ocurre esto, dos clientes varones situados a la izquierda de la imagen vuelven la mirada hacia la mujer (que fija la vista tímidamente en el suelo), desviando su atención de un grabado en el que se perciben las piernas desnudas de una bailarina. El mensaje que se desprende de este juego entrecruzado de miradas es evidente: la mujer no tiene cabida en el mercado del arte como creadora, sino como creación, como objeto de consumo y satisfacción visual.

También en Inglaterra encontramos el caso de Rosa Bonheur (1822-1899), pintora de escenas en mercados de caballos o ferias de ganado, y también de paisajes. La artista decidió adoptar un atuendo masculino, y esto muchas veces fue interpretado como una forma de romper las limitaciones de las mujeres artistas para adentrarse en espacios tradicionalmente reservados a los hombres (la propia artista insistió en que usaba esta vestimenta sólo para facilitarle su trabajo). Pero esto no explica el por qué la pintora empezó a vestirse y a peinarse al estilo masculino, en la intimidad de su vida privada. Bonheur convivió más de cuarenta años con Natalia Micas, a la quién en la intimidad se refería como mi esposa (aunque la relación estaba disimulada, dada la época). Sin embargo esta ruptura de los moldes sociales nunca fue perjudicial para su vida profesional; algunos autores sostienen que al contrario, fue un aliciente para vender sus cuadros en vida a unos precios desorbitantes, que nunca alcanzarían posteriormente. Si bien la mayor parte de los historiadores establecen que poco de su orientación sexual se refleja en sus cuadros, Saslow pone de manifiesto que si se examina detenidamente uno de los cuadros más famosos de esta artista: *La foire du cheval* (La feria de caballos) (1855) se notará que la obra posee una carga política más acentuada de lo que podría suponerse. Lo que nadie descubrió es que en el centro de la escena se presenta de forma velada, un autorretrato de la propia pintora. Se representa como una imagen ambigua sexualmente, que no responde a los cánones de la femineidad del siglo XIX, ya que lleva el pelo notoriamente más corto que las mujeres de su época, aunque claramente más largo que el resto de las figuras masculinas y que por supuesto no lleva barba. ¿Por qué decide la artista incluir este autorretrato en un cuadro de temática costumbrista? Quizás como establecen algunos autores, no sólo con fines prácticos sino en un intento de construirse una identidad andrógina y protolésbica. Quizás también porque una orientación sexual homosexual debía ser necesariamente invisibilizada en esa época (recordemos que el travestismo era ilegal en el siglo XIX). La artista tenía que presentar cada seis meses un permiso oficial de travestismo, expedido por la policía de París y firmado por un médico, para no ser perseguida. De este modo podemos analizar la presencia de este autorretrato velado, como una forma de negociar su posición

sexual, de lograr un equilibrio entre dar a conocer su identidad y eludir la desaprobación pública.

Con respecto a las artistas norteamericanas, lo que éstas aportan a la Historia del Arte es fundamentalmente una nueva visión de este, más libre y más unida a lo cotidiano. Un tipo de arte a medio camino entre el bordado y la pintura, a veces considerado un arte menor (aunque, como dijimos, esta división responde a los cánones hegemónicos). Algunas autoras sostienen que este arte popular pudo desarrollarse debido a que estaba libre de las trabas que siempre implica el academicismo y, además, porque para crear es mejor apelar a lo que se tiene a mano y conoce. Esta tradición fue retomada en el siglo XX por algunas artistas norteamericanas como Miriam Schapiro con sus collages de telas o *femmes*. También hubo en los Estados Unidos una serie de pintoras que se dedicaron a plasmar escenas de la vida familiar, cotidianas, en la línea cultivada por los flamencos. Entre las más conocidas, siendo considerada la mejor pintora del género en la segunda mitad del siglo XIX, podemos nombrar a Lily Martin Spencer (1822-1902), quién trabajó hasta avanzada edad. *Peeling Onions* (Pelando cebollas) (1852), es su obra más famosa, donde el bodegón se hace anecdótico.

Situación en Argentina hasta el Siglo XX

Establece Silvia Vera Ocampo que antes del siglo XIX no se registran artistas mujeres en el arte (por lo menos en el rioplatense). Y además Oliveras señala que el número de mujeres artistas contabilizables en la historia del arte argentino, desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, es escaso, pero en general con una obra de gran calidad. Por otro lado, la brecha entre la aparición del arte hecho por mujeres y las primeras manifestaciones plásticas, en general, es mucho menor que en Europa. Esto es debido a que las colonias del Río de la Plata, debieron sufrir un proceso de construcción de la nueva identidad, debido al choque de las civilizaciones de los pueblos indígenas con los españoles. Sin embargo en el interior la situación era diferente, ya que en todos los pueblos indígenas las mujeres estaban presentes en la manipulación del barro, que dio origen a la cerámica y la alfarería, así como también en el manejo de las fibras vegetales y animales, como el yute, la lana y el pelo, y las tintas vegetales y los polvos minerales que originaran el arte textil. Incluso en algunas culturas las mujeres eran las únicas responsables de ciertas artes, como en el caso de la Textilería.

El siglo XIX es una etapa muy importante de nuestro país, pues marca la independencia de las colonias del Río de la Plata de España y el nacimiento de las instituciones y nuestra Constitución. Aquí en el Río de la Plata, las diferencias entre las clases sociales eran más atenuadas, y la vida de las clases pudientes más sencilla y austera que en la Corte española. Según Vicente Fidel López "(...) no eran tan ejemplares las virtudes domésticas ya que el despotismo y la arbitrariedad del padre regía la vida familiar"¹⁰. Existía una doble moral masculina, con familias ilegítimas formadas con nativas indígenas (que estaban relegadas a un segundo

¹⁰ Vicente F. López, Historia de la República Argentina, Vol. I. Su origen, Su Evolución y Desarrollo Político hasta 1852. Librería de la Facultad, Bs. As., 1912, citado por Silvia Vera Ocampo en Arte y Género, Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 2010, pp. 1.

plano), aunque algunos españoles formalizaron las uniones de hecho. Las mujeres nativas y las mestizas continuaron con las tradiciones artesanales de sus antepasados, mientras que las criollas nativas tenían una situación social y educativa muy semejante a las españolas de la burguesía. Hasta la reforma de Rivadavia no había existido educación formal para las mujeres (solo en los colegios de monjas y en las casas particulares, pero sólomente para familias de buena posición), ya que en general se consideraba como una inmoralidad que supiesen leer, para no hablar de escribir. Recién con la acción de Rivadavia se logró una educación regular. Comienzan posteriormente a incorporarse las primeras docentes a la actividad asalariada (Juana Manso, Manuela Gorriti, 1842).

En cuanto a las artes plásticas, Buenos Aires, antes del siglo XIX, no contaba ni con una Academia de Bellas Artes, ni con un Museo Nacional. Un primer intento fue el de Manuel Belgrano, que fundó una Escuela de Dibujo en 1779, que luego cerró. Recién en 1876, se funda la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, creándose una escuela. Por iniciativa del presidente Domingo Faustino Sarmiento en 1878, se creó el Museo Nacional de Bellas Artes (que recién se nacionalizó en 1905) y una Academia de Dibujo. Las mujeres pioneras en el arte generalmente son de familias cultas y acomodadas, hijas de profesionales, y recibían una educación más esmerada que el resto. Realizan sus estudios y su carrera con ayuda de sus padres o el estímulo y apoyo de algún pariente o personaje influyente notorio, como Sarmiento en el caso de su hermana Procesa y su nieta Eugenia. Esto no es de extrañar, ya que de acuerdo al Código Civil Argentino de 1870, a la mujer le estaba vedado contratar, adquirir o enajenar bienes, ejercer públicamente alguna profesión o industria, sin autorización del marido. Muchas de ellas muestran otras inquietudes, además de la plástica, como la enseñanza. Varias tienen la oportunidad de viajar a Europa, consiguiendo una beca o acompañando a algún familiar (como su padre o su esposo). Entre ellas se destacan:

Adrienne Pauline Macaire de Bacle (1796-1855) Pintora y litógrafa suiza. Estudió con Jeanne Henriette Pratt. Radicada en Buenos Aires, ejecutó la mayoría de los retratos publicados por la imprenta litográfica, fundada por su esposo en 1828. Numerosas litografías de hechos y personajes históricos son de su autoría. También fue miniaturista y educacionista. En 1881 realizó un retrato de Urquiza. Al quedar sin recursos, ya viuda regresó a Suiza, donde continuó trabajando hasta su muerte.

Antonia Brunet de Annat (principios s.XIX) Es considerada la primera mujer daguerrotipista de la Argentina. Nació en Francia, hija del pintor Juan Antonio Brunet. Se especializó en el retrato y la miniatura sobre papel y marfil. Varios autores la destacan en esta técnica. Entre 1854 y 1862 incorporó el daguerrotipo a su labor de retratista. También fue pintora y profesora de dibujo.

Reymunda Díaz y Clusellas (Sor Josefa Reymunda) (1852-1917) Pintora santafecina, se destacó como retratista. A los 19 años recibió una medalla de oro otorgada por la Cámara de Representantes de Santa Fe. En 1881 realizó un retrato de Urquiza. También pintó temas religiosos, naturalezas muertas y retratos de niños. A los 32 años ingresó en el Convento de las Adoratrices, donde realizó figuras para los pesebres.

Procesa Sarmiento de Lenoir (1818-1899) Fue iniciada en las artesanías tradicionales de su provincia por su madre doña Paula Albarracín, estudió con el artista francés Monvoisin, y fundó dos colegios en Chile. Dio clases de pintura y

realizó retratos y miniaturas. Fue retratista, como lo fue también su sobrina nieta, Eugenia Belín Sarmiento (1880-1952).

Lola Mora de Hernández o Dolores Mora Vera (1866-1936) Tradicionalmente se consideraba que era originaria de Tucumán, aunque ahora existen documentos probatorios de que nació en Salta, y ambas provincias se la disputan. Provenía también de una familia acomodada, su padrino era Nicolás Avellaneda. Fue becada a Europa, donde estudió pintura y escultura. Es solicitada y halagada, cosecha numerosos éxitos, se mueve entre la aristocracia y la intelectualidad. También gana varios premios, como por ej. una medalla de Oro en el Salón de París. Independizada abre su propio taller, por el año 1897 ya era ampliamente conocida en el continente europeo. Al suspenderse su beca, regresa al país y es aceptado por la Municipalidad su proyecto para la Fuente de las Nereidas, inaugurada en 1903. Esta fue su obra más relevante y causó polémicas moralistas, la sociedad aún victoriana la consideró licenciosa, tampoco toleraban verla trabajar en pantalones. Esto obligó a su traslado de su emplazamiento cerca de la Casa Rosada, a un lugar entonces alejado: la Costanera Sur (donde aún hoy se encuentra).

Algunas de sus obras resultan originalmente sintéticas entre el clasicismo academicista y tendencias abstractizantes, que parecen casi inconclusas y talladas a cincel de un modo rudo. Muchos de sus trabajos, tuvieron fuertes críticas, y sin embargo Lola Mora nada menos se estaba acercando con ellos a las vanguardias del siglo XX (Giacometti, Chillida, el propio Pablo Picasso, Henry Moore). Pero el sino de Lola Mora parece haber sido ser incomprendida, si bien se le reconocieron ya en vida grandes méritos, fueron restringidos a sus tallas clasicistas y neorenacentistas. Comenzó a padecer una suerte de ostracismo. Se critica su cercanía al gobierno, su relación con Roca, su conservadurismo político. Se la cuestiona por ser mujer (en una sociedad entonces extremadamente pacata y puritana), por aristócrata. Muere sola y olvidada, en medio de una extrema pobreza producto también de una serie de negocios desafortunados.

En palabras de Silvia Vera Ocampo con respecto a estas artistas argentinas: "(...) Su gran audacia consistió simplemente en asumirse como plásticas activas, superando la barrera de lo doméstico-privado (...)"¹¹. En palabras del propio Sarmiento refiriéndose a su hermana Procesa: "(...) luego de ganar unos mil fuertes haciendo retratos abandonó el arte como hacen con el piano y el canto todas nuestras niñas (...)"¹².

Siglo XX

Durante el siglo XX se produce la masiva incorporación de las mujeres a las artes plásticas. Pero no sólo como público sino como protagonistas. La ausencia de mujeres en el arte ha cedido a una verdadera avalancha de artistas mujeres que desde la década del ochenta colman galerías, participan en los salones. Además existe un gran público femenino que asiste a museos de arte, conferencias,

¹¹ Silvia Vera Ocampo, *Arte y Género*, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 2010, pp. 124.

¹² Citado por Silvia Vera Ocampo en *Arte y Género*, Grupo Editor Latinoamericano, 2010, pp. 124.

seminarios y demás eventos culturales. También son autoras de libros y dirigen revista, galerías, fundaciones y museos de arte. Son artistas plásticas, críticas de arte, curadoras de muestras, directoras de ferias y rematadoras en subastas de arte. Como ocurriera en su momento en Estados Unidos, en nuestro país cada vez más mujeres ocupan cargos directivos en el terreno de la cultura, por ejemplo la dirección de museos como el MAMBA (Martha Grinberg fue su primera directora mujer), el Sívori y el Centro Cultural Recoleta (que estuvo dirigido por Liliana Piñeiro, y antes por Nora Hochbaum y Teresa Anchorena). En la plástica sus obras ocupan un lugar en los museos más importantes y en las colecciones principales (aunque muchas veces no se ha nivelado la brecha entre artistas varones y mujeres). Sus nombres figuran en las nuevas historias del arte y en los diccionarios y enciclopedias (aunque en una proporción muy inferior a la de sus colegas masculinos).

En cuanto al mercado del arte, durante los primeros 50 años del siglo XX las artistas norteamericanas y europeas se encontraban marginadas del mismo. Creadoras como Louise Bourgeois, Levenson, Lee Krasner, hablan de las dificultades que debieron superar para ser tenidas en cuenta y obtener reconocimiento. Tanto es así que Lee Krasner (quién fuera esposa de Jackson Pollock) confesó en un reportaje que llegó a convencerse de que en su matrimonio ella era secundaria y él y su arte eran lo primordial " (...) Para todos yo era la esposa de Pollock que, además, pintaba (...) Y aunque yo no hubiese estado dominada por Pollock, el mundo del arte lo estaba"¹³. La artista recién dejó de postergar su pintura y acceder a un lugar destacado en el arte norteamericano cuando se separaron (no nos ocuparemos aquí del fenómeno del matrimonio entre artistas, pero la postergación de la artista mujer era la norma). Sin embargo paulatinamente las mujeres se van incorporando al mercado y a las subastas de arte, aunque también con cifras muy alejadas de las millonarias de los artistas varones. En Argentina esto continúa hasta el momento actual, ya que las artistas mujeres (salvo el caso excepcional de Raquel Forner) no figuran en los listados de las casas de subastas de arte.

Desde el Impresionismo hay representantes mujeres en el arte: Berthe Morisot, Suzanne Valadón, Mary Cassatt, Marie Laurencin, sin olvidarnos de mencionar a Camille Claudel (la talentosa alumna de Rodin). Ya en los comienzos de este siglo podemos mencionar a Meret Openheimer, Leonor Fini, Remedios Varo y Dorothea Tanning, quienes adhirieron al Surrealismo. En el Cubismo se destacaron Leonora Carrington, Tamara de Lempicka y Marie Blanchard, entre otras. En el arte Abstracto, Sonia Delaunay, Louise Levenson, Bárbara Hepworth, Yente (Eugenia Crenovich) y Lidy Prati (Lidia Elena Prati). En el arte Geométrico, Marcele Cahn y Natalie Gontcharova. En el Expresionismo, Raquel Forner. Además de la nombrada Bárbara Hepworth, podemos incluir entre las escultoras a Louise Bourgeois (quién también realizó instalaciones), a Alicia Penalba, a Lidia Juárez, Ileana Molinelli y a arquitectas como Gae Aulenti y Sophie Tauber Arp. También alcanzaron reconocimiento internacional Frida Kahlo, Kate Köllwittz, Maruja Mallo y la pintora brasileña Tarsila do Amaral. En nuestro país la reivindicada escultora Lola Mora, las pintoras Raquel Forner, Yente y Lidy Prati (ya nombradas), y la grabadora Aída

¹³ Citado en Silvia Vera Ocampo, *Arte y Género* ibid, pp. 124.

Carballo ocupan un lugar relevante.

Merece una mención aparte la fotógrafa y diseñadora gráfica Grete Stern, cuya serie de fotomontajes para la revista *Idilio* fue considerada por Luis Priamo como la primera " ...(...) y la más importante hasta hoy-radicalmente crítica de la opresión y manipulación que sufría la mujer en la sociedad argentina de la época, y de la humillante consecuencia del sometimiento consentido"¹⁴. Esta serie de fotomontajes ilustraba fotográficamente los sueños que las lectoras de la revista enviaban, para ser analizados, a una página titulada *El Psicoanálisis le ayudará*. Esta estaba a cargo de Gino Germani, quién analizaba los sueños y Grete Stern, quién los ilustraba.

Primera Generación Feminista

La primera generación feminista en el arte surgió en los años 60 y se extendió a la década siguiente. Coincidió con la concientización feminista en los Estados Unidos y Europa, y está definida por un espíritu combativo, su experiencia personal adquirió una dimensión social (lo personal es político); con una lucha y una organización propias. Fundamental en esta nueva etapa, especialmente en Estados Unidos, fueron los grupos de concientización política (*consciousness-raising*), que partían de la exploración de la situación individual para realizar un análisis político y finalmente una propuesta crítica. Este carácter colectivo y político llevó a artistas como Eleanor Antin, Adrian Piper y Faith Ringgold a centrar en el cuerpo femenino su trabajo artístico. En el caso de Piper y Ringgold, su investigación estética también involucró la cuestión racial.

En los setenta algunas artistas que se interesaron en mitos ancestrales. Por ejemplo, en deidades femeninas como la Tierra, madre generadora de vida. Así, tenemos el relevante caso de Ana Mendieta y su serie de siluetas en Iowa y México, donde al ubicar su propio cuerpo lograba esta identificación entre lo telúrico y lo femenino. Por supuesto, en estas actividades también existía una preocupación por el medio ambiente y la destrucción de la naturaleza (de esto se derivaría posteriormente el Ecofeminismo). Otros trabajos de Mendieta como *Rape Scene* (Escena de una violación), donde escenifica la violación sufrida por una estudiante de la Universidad de Iowa, resaltan la diversidad de su estética y su gran capacidad de denuncia.

Con un estilo más directo y militante, las manifestaciones/acciones llevadas a cabo por Suzanne Lacy y Leslie Labowitz llamaron la atención sobre el creciente número de casos de violaciones de mujeres en Estados Unidos. Tal es el caso de *In mourning and in rage* (De luto y con rabia) (1977), performance realizada en Los Angeles City Hall y *Three Weeks in May* (Tres Semanas en Mayo) (1977), donde de nuevo ante el ayuntamiento de Los Angeles, señalaron con el término rape (violación) sobre planos de la ciudad, los lugares donde se habían producido estos hechos. Claro ejemplo de estas reivindicaciones feministas es el proyecto *The*

¹⁴ Luis Priamo, citado de La obra de Grete Stern en la Argentina. En el catálogo de la exposición Grete Stern. Los sueños, 1948-1951. MALBA, Buenos Aires, 28 de febrero al 25 de abril de 2011.

Womanhouse (La Casa de la Mujer), dirigido por Judy Chicago y Miriam Schapiro, y la instalación *The Dinner Party* (La Cena Festiva), realizado por Judy Chicago.

En los años 60 se produjo en nuestro país un incremento significativo del número de mujeres que se dedican a las artes plásticas. Esto puede ser visto como un primer paso hacia un vuelco en la relación porcentual entre hombres y mujeres artistas, ya que, como es bien sabido, en estos momentos el número de mujeres en el arte supera al de hombres. Marta Minujin, Dalila Puzzovio, Delia Cancela, Martha Peluffo, Margarita Paksa, Josefina Robirosa, Silvia Torras, Lea Lublin, Martha Boto y Liliana Porter son algunas de las artistas que participan de este incremento cuantitativo.

Segunda Generación Feminista

Una segunda generación feminista apareció en los años 80. Si bien los ideales del feminismo parecían haberse desvanecido (en parte por la falta de espacios alternativos y en parte por la integración de las mujeres al circuito comercial galerístico), la necesidad de expresión se encontraba presente. Pese a que su estética se aleja del lenguaje visceral y emotivo del feminismo de los 70, su espíritu sí se deriva de aquellas corrientes. Los métodos utilizados son más retóricos, desviados por la ironía y el humor. La apropiación y la ampliación de textos enormes, así como la intervención en el espacio público reemplazan muchas veces a la ambientación y al objeto. Como medios se imponen la fotografía, la fotoperformance y la instalación. Una de las mayores aportaciones del feminismo estriba en haber rechazado el formalismo en que se basa el arte moderno o modernista. Esto unido a la variedad de lenguajes empleados hizo que las producciones feministas fueran desdeñadas por muchos historiadores del arte. De hecho a principios de los años 80 cuatro mujeres (Sherrie Levine, Barbara Kruger, Jenny Holzer y Cindy Sherman) fueron incluídas bajo la denominación de posmodernistas, apropiacionistas y/o simulacionistas (especialmente las tres primeras), olvidando que el componente cuestionador y feminista de sus obras es esencial.

Sherrie Levine (1947) se apropió de obras de artistas famosos (Paul Klee, Kazimir Malevich, Egon Schiele, Willem de Kooning, Walker Evans, Edmund Weston) para volverlas técnicamente femeninas, pasándolas al pequeño formato del bordado, del dibujo o de la acuarela. De este modo la artista intenta visibilizar la presencia femenina en el arte e hipotecar el canon masculino implícito en el arte estadounidense. Además los motivos elegidos no son ingenuos, como cuando se apropia de las mujeres desnudas de E. Schiele (develando el deseo masculino, el sometimiento y la parcialización de la mujer).

En cambio Barbara Kruger (1945), incorporó a su obra su experiencia en diseño gráfico y edición de imágenes, inspirándose en la publicidad. Mediante el uso de textos e imágenes (muchas veces de los medios de comunicación), la artista dispuso en la vía pública enormes carteles que provocaban la inmediata reflexión de los transeúntes, para denunciar problemáticas sociales. También realizó instalaciones en interior, en las que utiliza los mismos recursos gráficos que en sus carteles (textos impactantes en rojo y blanco sobre imágenes en blanco y negro). Además ha creado instalaciones de video, películas, audio, proyecciones, posters,

camisetas (donde también utilizó estas frases e imágenes contundentes). Una de sus obras más impactantes fue *Untitled (Your body is a battleground)* [Sin Título (Tu cuerpo es un campo de batalla)], la que fue utilizada para convocar a una manifestación proabortista en 1989, en un momento que la política de George Bush padre hacía peligrar este derecho de las mujeres. Muchas veces la artista utilizó textos afirmativos que rápidamente se transforman en preguntas. Tal es el caso de una enorme fotografía tomada en 1987, *I shop, therefore I am I y II* (Compro, por lo tanto soy), donde Kruger cuestiona el tiempo enorme pasado por las mujeres en el shopping. Aunque *What big muscles you have* (Que enormes músculos tienes) (1986) es una exclamación, funciona como una pregunta sobre el poder político y social del hombre. En un cartel titulado *Get Out* (Escapa), diseñado por la artista para la prevención de la violencia doméstica, se podía ver un rostro detrás de una valla metálica, encarcelado. El texto decía: "Si estás siendo golpeado, si estás herido, si tienes miedo, si necesitas ayuda... Escapa". También observamos el siguiente texto que aparece en el fondo de una instalación, superpuesto a la imagen duplicada de una mujer que grita: "Toda violencia es la ilustración de unos estereotipos patéticos". Muchas veces, como en este caso, su objetivo es cuestionar los valores activo y pasivo y su asociación con lo masculino y lo femenino. Cuando utilizamos la violencia para resolver conflictos nos encontramos repitiendo estos estereotipos, fuerza (masculina) sentimientos (femeninos), que son asimilados inconscientemente).

Jenny Holzer (1950) invadió el espacio público con textos en letra uniforme. Son truismos (verdades que no necesitan ser demostradas), listas de frases desconcertantes, dispuestas en carteles enormes u otro soporte, a veces dotadas de ambigüedad, y muchas veces irónicas. Estas tienen el objetivo de debilitar ciertos romanticismos que han tenido una influencia nefasta (sobre todo en las mujeres). Un ejemplo es el truísmo *Expiring for love is beautiful but stupid* (Morir por amores es bello pero estúpido). En algunos casos la contundencia de la frase/sentencia no dejaba lugar a dudas. Por ejemplo en el truísmo *Torture is barbaric* (La tortura es una barbaridad), aunque generalmente Holzer trata de no caer en el panfleto político. Este tipo de proposiciones las exhibió en Times Square, y años después en la londinense Piccadilly Circus. Cuando se la interrogó acerca de si siempre se movía desde una perspectiva feminista, la artista afirmó que quería transmitir una sensación de autoridad a la vez que un interés por ser comunicativa, aunque tratando de que su voz no fuera encapsulada en categorías herméticas.

Cindy Sherman (1954) se interesa en su obra por el análisis de la mirada, lo que la teórica Laura Mulvey bautizó como escotofilia, es decir, el placer obtenido al mirar a un objeto sexualizado, en este caso, el cuerpo de una mujer. La artista se hizo conocida por la serie *Untitled Film Still* (Fotogramas sin título), de 1977-1980, donde intentó reflejar los estereotipos femeninos (la mujer coqueta, la sumisa, el ama de casa, etcétera). Posteriormente empezó a trabajar con fotografías a color y de gran formato, como en la serie *Centerfolds* (Páginas centrales) (1981) y *Fashion* (Moda) (1983-1984). El título *Centerfolds* alude a las páginas dobles centrales que aparecen en las revistas pornográficas, tipo Play-Boy. Se trata de imágenes de mujeres desnudas o semides-nudas, estereotipo de mujer objeto sexual (pero que muchas veces son primeros planos de mujeres feas, vulgares, golpeadas, llorando) que se ofrece a la mirada masculina. De este modo Sherman se propone que el

espectador pueda sentir cierta culpa por el estado de desamparo en que éstas se encuentran. Además la pasividad de estas mujeres les otorga cierto aspecto de víctimas, que frena el voyeurismo o el fetichismo de quienes contemplan las imágenes de las serie *Centerfolds*). Más tarde, en la serie *History Portraits* (Retratos históricos, 1988-1990) Sherman se propuso desarrollar nuevas visiones críticas, no solo con respecto a la identidad femenina, sino también sobre la propia Historia del Arte y el gran Arte. Para ello se apropia grotescamente (recurre a artificios teatrales, máscaras estafalarias, nalgas de plástico, senos y narices ridículas, etcétera) de imágenes (generalmente retratos) de Caravaggio, Holbein, Rafael, Giulio Romano, Fragonard, entre otros, para reafirmar la importancia de la pose y para abrir una brecha entre el ideal (el modelo histórico) y una realidad metamorfoseada, mutilada y desnaturalizada. En estas obras la artista es simultáneamente el sujeto (la fotógrafa), y el objeto (la modelo). A diferencia del hombre voyeur, ocupa ambos lugares.

Nan Goldin (1953), trabajó con series de fotografías que cuentan, sin ningún tipo de complacencia, la vida de sus amigos. Entre las más conocida podemos citar a *The Ballad of the Sexual Dependency* (La Balada de la Dependencia Sexual), iniciada en 1980, instalación compuesta por diapositivas acompañadas de temas musicales, que en el 2012 pudimos apreciar en el MALBA. Es un verdadero diario visual con una fuerte carga emotiva, donde se vuelca toda la intimidad de amigos, amigas, amantes, la suya propia, aludiendo a un estilo de vida que la mayoría de su país condenaba en ese momento. La serie cuenta desde adentro temas devastadores: soledad, pobreza, amor, violencia (sufrida por ella misma), depresión, enfermedades como el Sida, muerte. Series posteriores como *The Ballad at the Morgue* (La Balada desde la Morgue), persisten en esta temática. Más adelante el autorretrato se convirtió en uno de los temas recurrentes en su obra. Así podemos observar la impactante fotografía titulada *Nan one month after being battered* (Nan un mes después de haber sido golpeada), la artista a través de este autorretrato hace visible esta situación de violencia doméstica (lamentablemente tan común), y muestra a otras mujeres que deben denunciar la agresión y pedir ayuda, sin tener vergüenza.

Debieron transcurrir muchos años para que su obra pudiera ser analizada sin tapujos, posibilitando el reconocimiento de la fotografía como medio estético, y permitiendo además el surgimiento de una gran cantidad de artistas (hombres y mujeres) que han planteado una estética de las emociones, mezclando lo público con lo privado. Es justo señalar que ha habido predecesores de este tipo de propuesta, como la artista francesa Sophie Calle (1953), que en 1979 creó su obra *Les dormeurs* (Los durmientes). Esta consistía en una serie de fotos, grabaciones y entrevistas, a hombres y mujeres (conocidos o no), a los cuales Calle les había pedido que fueran a dormir a su casa por el lapso de ocho horas. Pese a lo cargado de las situaciones, la presentación formal trata de adquirir un tono neutro, frío, para tener la consistencia de un documento.

Rebecca Horn (1944) ha centrado sus preocupaciones artísticas en la indagación del valor del cuerpo, sus transformaciones (especialmente las del cuerpo femenino). Muchas veces identifica a la mujer como lo fluido, mientras el hombre sería lo sólido. En su obra también se ocupa de la relación del cuerpo con la máquina.

Mediante formatos tan diferentes como escultura, pintura, instalación, performance, video o cine intenta expresar el mundo de las emociones, las fobias y la sensibilidad en general. Su universo es el de la metáfora, el ensueño y la leyenda. También ha tratado en muchas instalaciones el tema de la violencia doméstica. Como en *Lola* o *Painting machine*, donde desde una caja se sostiene un pincel que derrama pintura roja sobre la pared y tiñe a un par de zapatos rojos de zapateo. En la instalación *La habitación de la destrucción mutua*, realizada en 1992, colocó una pistola apuntando directamente a la esquina contraria de la habitación, donde ubicó a un espejo (generando un reflejo continuo del arma); las dos personas que metafóricamente sujetan las armas se destruyen mutuamente. También en el objeto *El beso de la muerte* las armas vuelven a ser protagonistas, indicando como el amor puede dar paso a la violencia.

La artista alemana Rosmarie Trockel (1952) realizó una serie de obras que poseen una inspiración feminista. En una de ellas, *Ohne Titel* (Sin Título), donde utiliza la técnica del tejido y el bordado, se establece una vinculación entre el logo repetido de la lana virgen en rojo sobre ocre y el conejito, también símbolo repetido de Playboy en ocre sobre rojo. En esta obra la artista parece querer homologar el mundo de la pornografía con el doméstico. Rosemarie Trockel, como Levine al realizar obras con tejido, trata de elevar esta técnica tradicionalmente femenina (y por lo tanto infravalorada, asociada a las artes menores a partir de la crítica de arte academicista de los siglos XVIII y XIX) a la categoría de gran Arte, como trataron de hacerlo sus antecesoras norteamericanas en los setenta.

Tercera Generación Feminista

Si bien en la Argentina no se ha dado (por lo menos tan marcadamente), la sucesión de etapas presentes en el arte de Europa y Estados Unidos: el pasaje del feminismo estricto, combativo y militante de los 60-70 al feminismo de los 80, menos frontal en la lucha contra el patriarcado, en los 90 emergió un número muy elevado de artistas mujeres, que parecen incorporar una visión más expandida de sus conductas, presentando en sus obras una subjetividad más fluída y libre. Si bien hay temáticas que en su momento pudieron ser de predominio femenino, hoy día son protagónicas del arte contemporáneo y por lo tanto pueden afectar tanto a hombres como a mujeres. Son cuestiones tales como: el mundo de lo privado, lo individual, el deseo, la soledad, el amor, la violencia doméstica, el abuso sexual, el aborto, el dolor, el cuerpo, las enfermedades más estigmatizadoras de la época (como el HIV) y la muerte. Muchas de estos temas aparecieron en la escena artística argentina durante los años noventa, y resultaron un tanto inéditos para ese momento. Lo individual (por lo menos hablando del sexo femenino, y hasta hace un tiempo), se asocia a lo doméstico, y es compartido por su grupo familiar. Mientras que lo privado, es difícilmente compartido; corresponde al mundo secreto de los sueños, de la memoria, de las vivencias más íntimas, de los deseos más ocultos, de las obsesiones.

En esa vertiente trabajaron, entre otras, artistas como Liliana Maresca (1951-1994), Marcela Mouján (1963), Marta Ares, Nora Aslan (1937), Maggie Atienza (1953), María Luz Gil (1946), Silvia Gai (1959), Gachi Hasper (1966), Nicola Constantino (1964), Mónica Millán (1960), Claudia del Río (1957), Ariadna Pastorini

(1965), Karina Peisajovich (1966), Diana Schufer (1957) y Silvia Young (1949-1998). Estas problemáticas fueron acompañadas por otras, como el develamiento de lo que significaba ser mujer o varón (en aquellos años), y los estereotipos comúnmente ligados a lo femenino y lo masculino.

Bibliografía

Juan Vicente Aliaga. *Arte y Cuestiones de Género*. Editorial Nerea, S.A., San Sebastian (2004). ISBN-10: 8489569894 | ISBN-13: 9788489569898.

Susana Carro Fernández. *Mujeres de Ojos Rojos. Del Arte Feminista al Arte Femenino*. Editorial Trea-Arte (2010). ISBN-13: 9788497043878.

Whitney Chadwick. *Mujer, Arte y Sociedad*. Editorial Destino (1992). ISBN-13: 9788423322473.

Estrella de Diego. *Figuras de la diferencia*, en *Historia de las ideas estéticas y teorías artísticas contemporáneas*. Bozal Valeriano (Editor). Editorial Antonio Machado Libros (1996). ISBN-13: 9788477745808.

Estrella de Diego. *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y alguna más)*. Editorial Cátedra (2009). ISBN-13: 9788437625966.

Mary D. Garrand. *Artemisia and Susanna*, en *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Norma Broude y Mary D. Garrand (Editoras). Editorial Harper & Row, Nueva York (1982). ISBN-10: 0064301176 | ISBN-13: 9780064301176.

Tamar Garb, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*, New Haven and Londres, Yale University Press, 1994, pp.101.

Vicente Fidel López. *Historia de la República Argentina. Vol I: Su origen-Su evolución y desarrollo político hasta 1852* Editorial Librería de la Facultad, Buenos Aires (1912). ISBN-10: 1140508970 | ISBN-13: 9781140508977.

Jorge López Anaya. *Arte Argentino - Cuatro Siglos de Historia 1600-2000*. Editorial Emecé, Buenos Aires (2005). ISBN-10: 9500426331 | ISBN-13: 989500- 426336.

Patricia Mayayo. *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Editorial Cátedra, Madrid (2010). ISBN-13: 9788437620640

Linda Nochlin. *Why Have There Been No Great Women Artists?* Art News 69(1971), páginas 22-39. ISSN: 0004-3273. Traducción parcial en el Catálogo de la Exposición Amazonas del Arte Nuevo, Fundación Mapfre, Madrid, 29 de enero-30 de marzo de 2008, páginas 282-287.

Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris. *Woman Artists 1550-1950*. Editorial Random House Inc (1977). ISBN-10: 0394733266 | ISBN-13: 9780394733265. Catálogo de la exposición *Woman Artists (1550-1950)*. Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Silvia Vera Ocampo. *Arte y Género*. Editorial Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires (2010). ISBN-13: 9789506948719.

Gayo Plinio Segundo. *Historia Naturalis*. Traducción al castellano por Jerónimo de

Huerta, con comentarios del traductor. Edición de Luis Sanchez, Madrid (1624).

Mary D. Sheriff. *The Exceptional Woman: Elisabeth Vigee-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Editorial University of Chicago Press, Chicago (1997). ISBN-10: 0226752828 | ISBN-13: 9780226752822.

Catálogo de la exposición Grete Stern. Los sueños, 1948-1951. MALBA, Buenos Aires, 28 de febrero al 25 de abril de 2011.