

# Grandes maestras



*Lilith.* Ellen Marie (2019)

*Historia de las Ideas Estéticas*

Julián Pavón Vergés

2020

# Índice

1. Introducción
2. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?
3. Intervención feminista en la historia del arte
4. Cuatro grandes maestras
  - 4.1. Artemisia Gentileschi
  - 4.2. Angelica Kauffmann
  - 4.3. Hilma af Klint
  - 4.4. Leonora Carrington
5. ¿Existe el arte femenino?
6. Conclusiones

## Bibliografía



*Epifanía, Bautismo de Cristo y Aparición de Cristo a la Magdalena. Teresa Díez (s. XIV)*

## 1. Introducción

*“La ficción de un orden eterno, natural, que ratifica el continuo poder de los hombres sobre las mujeres es empleada monolíticamente en su contra. La justificación para hacerlas responsables exclusivas del trabajo doméstico y del cuidado de los hijos es que esa es su naturaleza. Las funciones sociales producidas a lo largo de la historia son representadas en las ideologías burguesas como atemporales y determinadas biológicamente. Por lo tanto, las feministas tienen una doble tarea: poner en tela de juicio esa sustitución de la historia por la naturaleza e insistir en la comprensión de que la historia es, en sí misma, cambiante, contradictoria, diferenciada.”*

Griselda Pollock<sup>1</sup>

Hasta hace apenas unas décadas, la historia del arte era una disciplina elaborada por hombres académicos que se dedicaban a estudiar la obra y la biografía de los considerados grandes maestros, hombres artistas con fascinantes relatos vitales y un talento natural que los elevaba en solitario al Olimpo del arte. Así nació el mito del genio, un relato sobre los productores de arte que excluía de él a prácticamente cualquier ser humano que no cumpliera una serie de precisas características y en el que, por supuesto, no estaban incluidas las mujeres.

Giorgio Vasari fue considerado por estos académicos el precursor de la historia del arte, y en su obra *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, escrita y publicada en el siglo XVI, tan solo cita a cuatro mujeres artistas (Properzia de Rossi, Plautilla Nelli, Madonna Lucrezia y Sofonisba Anguissola). Esta reducida selección nos da una muestra de la visión que se tenía de la mujer artista en el Renacimiento: se aceptaba su existencia, pero era considerada la excepción de una regla marcada por los hombres. Sin embargo, la situación se agravaría a partir de la revolución industrial, pues el mundo burgués (y más concretamente los hombres burgueses) se encargó de promover una imagen de la mujer edulcorada, que restringía su actividad al hogar y le impedía ejercer cualquier tipo de actividad profesional. Esto se justificaba alegando que así

---

<sup>1</sup> Pollock, Griselda. (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

se evitaba desvestirla de su pureza, pero en realidad lo que se lograba era naturalizar su condición de *otro*. Como diría Simone de Beauvoir en su alumbradora obra *El segundo sexo*: “La mujer se determina y diferencia con relación al hombre y no este con relación a ella; esta es lo in-esencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, él es lo absoluto: ella es el otro”.<sup>2</sup> La burguesía promovió esta visión de la mujer por medio de una opresión cultural que, entre muchas otras inquinas, elaboró una relectura de la historia del arte, excluyendo por completo a las mujeres de ella y eliminando los pocos nombres femeninos que habían logrado hasta entonces atesorar cierta relevancia en el mundo del arte (atribuyendo obras de mujeres artistas a otros pintores de la época, y llegando incluso a sustituir o cubrir sus firmas). Todo lo anterior atañe especialmente a la mujer burguesa, pues la mujer proletaria tenía que invertir tantas horas y energías en el trabajo y en el cuidado del hogar que no gozaba de un tiempo de descanso para dedicarse al ocio, y ni mucho menos al arte.

Fue en el siglo XIX, en un mundo cultural dominado por la perspectiva burguesa, cuando se consolidó la disciplina de la historia del arte, historia en la que las mujeres brillaban por su ausencia. Y fue esta historia la que se continuó contando por muchos años, sin alterar su fundamento, solo añadiendo nuevos nombres a ella, nuevos maestros que habían demostrado merecer la categoría de *genios* gracias a sus logros y a sus obras, pero también gracias a contar con un sexo masculino.



Detalle de *La última cena*. Plautilla Nelli (1568)

---

<sup>2</sup> De Beauvoir, Simone. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1981.

La primera denuncia escrita que expresó las injustas bases sobre las que se asentaba la historia del arte nació de la pluma de Linda Nochlin, profesora de historia del arte de la Universidad de Nueva York, que en el año 1971 publicó un artículo titulado *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*. En este revolucionario texto combatió el mito del genio y trató de demostrar que las mujeres no habían tenido las mismas oportunidades que los hombres para dedicarse al arte. A raíz de su artículo surgió la primera oleada de estudios feministas sobre la historia del arte, que estuvo enfocada en desvelar los nombres y las obras de las más emblemáticas mujeres artistas que habían quedado relegadas al olvido a causa de los planteamientos erráticos de los historiadores del arte.

Griselda Pollock, teórica del arte, es otra de las más importantes figuras de la historiografía feminista, y su obra marca el comienzo de la segunda oleada de estudios feministas sobre la historia del arte. Hasta entonces, cuanto habían hecho las autoras que la precedían había sido tratar de incluir los nombres de algunas mujeres dentro del canon de la historia del arte. Pero Pollock vio claro que no bastaba con actualizar el listado de grandes maestros, incluyendo entre ellos a algunas mujeres, sino que había que preguntarse por qué parecía no existir la figura de la gran mujer artista y si esto realmente tenía que ver con sus circunstancias o, por el contrario, con un problema de fondo mucho mayor. Encontró la respuesta que buscaba en la propia disciplina de la historia del arte y fue, junto a otras autoras, muy crítica con ella, alegando que era necesario intervenirla y reformarla para posibilitar una apertura a todos los seres humanos que habían quedado excluidos de ella, ya no solo por su sexo, sino también por su etnia o su clase social.

El presente ensayo busca reivindicar la figura de la mujer artista, demostrando que siempre ha estado presente en el mundo a pesar de ser excluida de la historia del arte. Para ello, dedicamos los dos capítulos que siguen a las dos oleadas de estudios feministas sobre la historia del arte, y más concretamente a sus autoras precursoras: Linda Nochlin y Griselda Pollock. A continuación, dedicaremos un capítulo a una pequeña selección personal de algunas de las más fascinantes mujeres artistas, para



*José y la mujer de Potiphar. Properzia de Rossi (1520)*

sumergirnos en su obra y admirar su indiscutible maestría. Finalmente, nos preguntaremos si realmente existe el arte femenino, o por el contrario esta es una categoría que han utilizado algunos críticos para continuar excluyendo a las mujeres del canon del arte.

## 2. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?

*“En el campo de la historia del arte, el punto de vista occidental, blanco, masculino, inconscientemente aceptado como el punto de vista de los historiadores del arte, puede ser inadecuado, no sólo por razones éticas o morales, o por su elitismo, sino por razones puramente intelectuales.”*

Linda Nochlin<sup>3</sup>

El artículo de Linda Nochlin *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* publicado en 1971 es considerado el texto fundacional de la disciplina de la historia del arte feminista. La pregunta que da título al artículo y que recorre sus párrafos da comienzo a una búsqueda de los motivos por los que no hay mujeres en la historia equivalentes a grandes artistas como Rafael y Tiziano.

La autora rastrea posibles respuestas a su pregunta, desde la consideración de algunas afirmaciones históricas acerca de la incapacidad natural de la mujer para producir genialidades artísticas, que lógicamente quedan descartadas, hasta planteamientos que proponen que las mujeres producen un arte del todo distinto al de los hombres, un arte femenino.

Nochlin alcanza la conclusión de que las mujeres tienen idéntica capacidad artística a los hombres y de que no poseen un estilo específicamente femenino, es decir, que no hacen un tipo distinto de arte al de los hombres y que sus obras están relacionadas con las de los restantes artistas de su época.



*Retrato de una mujer con máscara.*  
Rosalba Carriera (1720-30)

---

<sup>3</sup> Nochlin, Linda. (1971). *“Why Have There Been No Great Women Artists?”*. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Nueva York: Basic Books, 1971.

Continúa su investigación exponiendo que la creación del arte sucede en una situación social específica, mediada y determinada por instituciones sociales. Estas instituciones sociales generan estructuras institucionales que imponen una visión específica del mundo. Así, descubre que el problema no radica en los casos individuales, sino en las estructuras que median el mundo. Aquello que es llamado *realidad* o considerado *natural* no ha alcanzado ese estatus por azar o por obra de un índice anónimo, sino por medio de una serie de instituciones que plantean los problemas de la sociedad y dan preeminencia a unos sobre otros. “Tendemos a dar por asegurado que realmente hay un problema en Asia Oriental, un problema de pobreza, un problema negro y un problema femenino, pero primero deberíamos preguntarnos a nosotros mismos quién formula esos problemas y después para qué sirve el hacerlo”.<sup>4</sup>

De este modo, Nochlin inicia una deconstrucción de lo considerado *natural* para descender hasta la raíz de la cuestión. Así llega a la conclusión de que el sistema de valores que fundamenta la historia del arte y el sujeto que esta toma como protagonista conducen a la creación del mito del genio, el Gran Artista. Y es innegable que este criterio de grandeza está definido por la masculinidad. Existen una inabarcable cantidad de obras monográficas dedicadas a explorar el genio de un determinado artista, elevando su individualidad a los cielos, y enlazando su vida y su obra con lo milagroso, convirtiendo al artista casi en un ser mitológico. El mayor problema de este mito es que excluye de él a cualquier sujeto distinto al que toma como modelo, prohibiendo así la entrada a la historia del arte a las mujeres.

En palabras de la propia Nochlin: «La pregunta “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” nos ha llevado a la conclusión de que el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado, “influenciado” por artistas precedentes, y más vaga y superficialmente por “fuerzas sociales”, sino que la situación total del hecho artístico, en términos de desarrollo creador y de la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí misma, ocurre en una situación social y es un elemento integral de la estructura social, y está mediada y determinada por instituciones sociales definidas y específicas»<sup>5</sup>.

Históricamente, las mujeres han convivido con una serie de limitaciones que les han imposibilitado acceder a una carrera artística profesional. Estas limitaciones han ido variando a lo largo de los siglos. Antiguamente, solo las mujeres que eran hijas de un padre artista o que pertenecían a las élites tenían la posibilidad de dedicarse al arte, pues la mayoría de ellas no contaban con la educación adecuada, ni con el tiempo necesario. A partir del siglo XIX, la visión del mundo impuesta por la burguesía excluyó definitivamente a las mujeres de la dedicación

---

<sup>4</sup> Nochlin, Linda. (1971). “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Nueva York: Basic Books, 1971.

<sup>5</sup> Ídem.

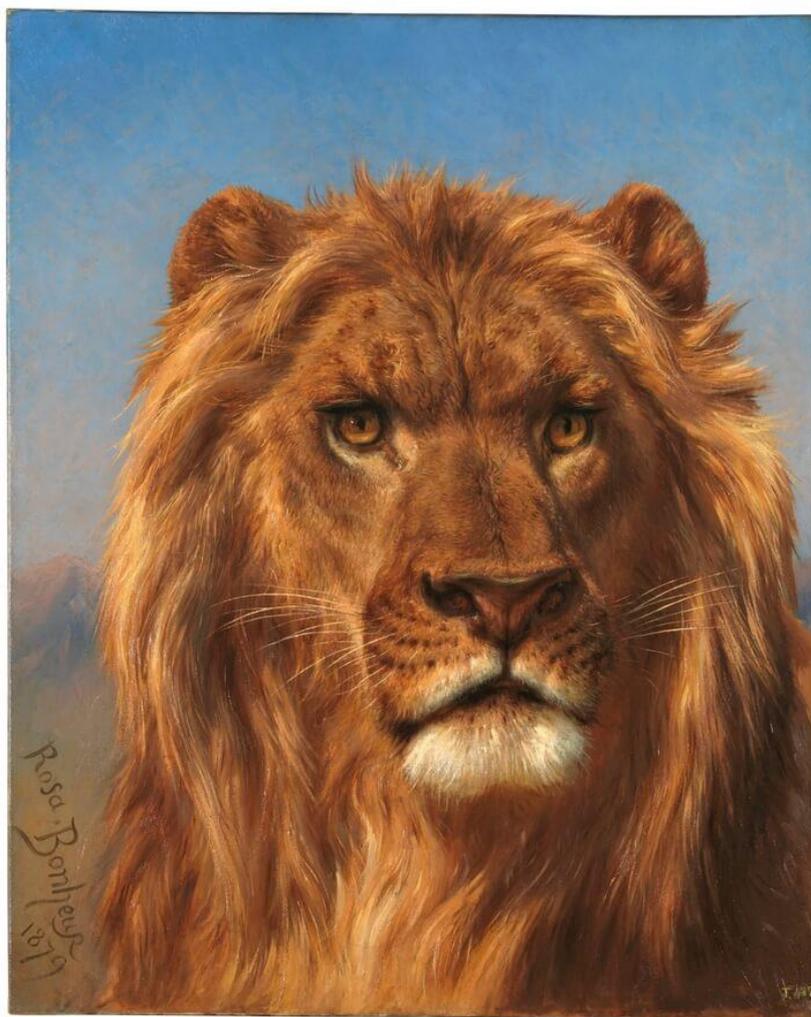
profesional del arte, y ya solo pudieron tomarlo como una forma de ocio. Es decir, únicamente para el hombre el arte era un trabajo honorable, mientras que para la mujer era una distracción de sus verdaderas ocupaciones, que eran el cuidado de la familia y el hogar. Así, las mujeres artistas de los siglos XIX y XX han logrado serlo por reunir una serie de características consideradas masculinas por la sociedad, como son una cierta cantidad de individualidad y una gran fuerza de rebelión. Además, la mayoría de ellas han obtenido el reconocimiento a causa de estar íntimamente relacionadas con algún hombre artista, lo que las ha permitido conquistar su lugar en el mundo del arte.

La primera gran tarea de las historiadoras del arte feminista fue nombrar a las mujeres olvidadas y excluidas, sacarlas a la luz y poner su existencia de manifiesto. Además, se encargaron de analizar los mecanismos que las habían excluido y de presentarlas a la comunidad académica. En 1976 Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris organizaron la exposición *Women Artists 1550-1950*, una de las primeras exposiciones enteramente dedicadas a las mujeres artistas. Esta exposición quiso demostrar que ha habido, y hay, grandes mujeres artistas, y que han contribuido de manera original a la historia del arte, aportando nuevas técnicas, temas y visiones. La exposición cosechó un enorme éxito y fue seguida por otras similares en diferentes países. Así, esta primera oleada de estudios y exposiciones feministas logró revalorizar las figuras de grandes mujeres artistas como Rosalba Carriera, Sofonisba Anguissola o Artemisia Gentileschi.



*Autorretrato. Sofonisba Anguissola (1556)*

La introducción escrita por Ann Sutherland Harris para el catálogo de la exposición *Women Artists 1550-1950* es idónea para cerrar este capítulo, pues en ella expone con claridad cuáles fueron las intenciones de esta primera oleada de estudios feministas sobre la historia del arte: “Poco a poco debe integrarse a estas mujeres en su contexto histórico artístico. Durante mucho tiempo se las ha omitido por completo o se las ha aislado, como sucede incluso en esta exposición, y se las ha discutido solo en cuanto a mujeres artistas, no como artistas a secas, como si por algún extraño motivo no formaran parte de su cultura en absoluto. Esta exhibición será un éxito si ayuda a eliminar de una vez por todas cualquier justificación para una exhibición futura con este mismo tema”.<sup>6</sup>



*El Cid*. Rosa Bonheur (1879)

---

<sup>6</sup> Nochlin, Linda y Shutterland Harris, Ann. (1976). *Women Artists 1550-1950*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976.

### 3. Intervención feminista en la historia del arte

*“Sugiero que no pensemos más en una historia feminista del arte sino en una intervención feminista en las historias del arte.”*

Griselda Pollock<sup>7</sup>

En el año 1981 Griselda Pollock y Rozsika Parker publican *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, una de las obras más influyentes de la segunda oleada de estudios feministas sobre la historia del arte. Su título es en sí mismo una denuncia a la disciplina, pues si bien la expresión *old masters* en inglés hace referencia a los grandes maestros del arte, cuando se varía su género, se descubre que no hay una equivalencia femenina para esta expresión: *old mistresses* vendría a significar *viejas amantes* o *prostitutas*. Como su título ya adelanta, *Old Mistresses* es ante todo una crítica a la propia disciplina de la historia del arte.

Esta obra tuvo su origen en el grupo feminista Women's Art History Collective, formado en 1972 por Pollock y Parker junto a otras seis mujeres, como Tisa Keane y Lisa Tickner, para defender a la artista Monica Sjöö, cuya obra *God Giving Birth*, que presenta a Dios dando a luz con genitales femeninos, fue considerada blasfema y atravesó un duro proceso de censura. Este grupo estaba enfocado en la lectura de textos feministas y en la interpretación de escritos filosóficos, y demostró un gran compromiso político y una marcada actitud activista que quedarían imprimados en *Old Mistresses*.



*God Giving Birth. Monica Sjöö (1968)*

---

<sup>7</sup> Pollock, Griselda. (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

Parker y Pollock parten del hecho fundamental que han logrado demostrar las feministas que las preceden con los estudios de la primera oleada: existen mujeres artistas. Lo que ellas buscan es descubrir a qué se debe la exclusión histórica sufrida por las mujeres y afianzar definitivamente su posición dentro del mundo del arte. Para ello, ponen en duda el canon sobre el que se basa la historia del arte siguiendo a Michel Foucault, quien propone un análisis de los sistemas de conocimiento. La historia del arte no es una disciplina que se deba dar por hecho, sino un régimen de conocimiento creado para sustituir a otro en un momento histórico concreto, un discurso compuesto por determinados patrones de análisis y maneras de reflexión crítica. Y como bien señalan con el título de su obra, la historia del arte no es un discurso neutro ni inocente, sino que encubre una ideología y un sistema de valores. A lo largo de su obra realizan un análisis tanto ideológico como lingüístico de la disciplina, estudiando cuestiones como la mirada y la representación en clave de género. Descubren así un sexismo estructural que impera sobre las disciplinas académicas, y que produce y perpetúa una jerarquía de género. Por esto mismo es tan necesaria una intervención feminista en la disciplina. En palabras de las autoras: “no estamos buscando un nuevo significado para la mujer, sino, más bien, una disolución total del sistema a través del cual se organiza el sistema sexo/ género para hacerlo funcionar como el criterio por el cual se asigna y se naturaliza un trato diferencial”.<sup>8</sup>

Una intervención feminista “confronta los discursos dominantes acerca del arte, las nociones aceptadas de arte y artista [...]. Las intervenciones feministas demandan un reconocimiento de las relaciones de poder-género, haciendo visibles los mecanismos del poder masculino, la construcción social de la diferencia sexual y el rol de las representaciones culturales en esta construcción. [...] Son una redefinición de los objetos que estudiamos y de las teorías y métodos con los que lo hacemos”.<sup>9</sup>

En obras posteriores, Pollock expone que los problemas de la historia del arte no solo van referidos al género, sino también a otras categorías como la clase social y la raza. El esquema que ha tomado hasta entonces la disciplina es heterosexual y binario, sin tener en cuenta otras posibles diferencias entre seres humanos. Por ello, la autora toma la perspectiva de un materialismo histórico feminista, buscando determinar la interrelación entre la clase social, el género y la raza, pues no todas las mujeres son iguales por el hecho de ser mujeres, y los análisis anteriores no dan muestra suficiente de la gran diversidad de identidades que reúne la humanidad.

En su libro *Visión y diferencia*, publicado en 1988, Pollock sigue a Raymond Williams y propone tratar la obra de arte no como un objeto, sino como una práctica social. Y considerar el arte una

---

<sup>8</sup> Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Tauris, 2013.

<sup>9</sup> Pollock, Griselda. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010.

práctica social es verlo como una totalidad compuesta de relaciones y determinaciones dentro de una sociedad. Esta perspectiva posibilita estudiar las condiciones generales de su producción y consumo dentro una sociedad puntual, desvelando así la textura total de esta sociedad, compuesta por un mundo de relaciones activas e interactuantes. Además, es importante entender que el arte no ocupa un lugar inane en la sociedad. “No solo debemos comprender que el arte es una parte de la producción social, sino que en sí mismo es productivo, es decir, produce de manera activa significados. El arte es constitutivo de la ideología, no su mera ilustración. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso se redefinen visiones particulares del mundo, definiciones e identidades que nosotros actuamos.”<sup>10</sup>



*Retrato de una negra.* Marie Guillemine Benoist (1800)

---

<sup>10</sup> Pollock, Griselda. (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte.* Buenos Aires: Fiordo, 2013.

La propia feminidad, la esencia que define a las mujeres, es una construcción ideológica que el arte ha contribuido a consolidar. Como escribe Pollock: “la feminidad no debería ser entendida como una condición de las mujeres sino como la forma ideológica de la regulación de la sexualidad femenina dentro de la domesticidad heterosexual familiar, organizada en última instancia por la ley”.<sup>11</sup> En el quinto apartado de este ensayo veremos el daño que este concepto ha causado a la valoración crítica del arte de las mujeres.

La segunda oleada de estudios feministas sobre la historia del arte nos muestra que no es suficiente con incluir los nombres de algunas mujeres artistas dentro del canon artístico, pues de este modo solo logramos “una revolución en la disciplina del arte pero dejando intactos los límites disciplinarios”<sup>12</sup>. Lo que hace falta es discutir las bases de la disciplina y practicar intervenciones feministas en ella, para así quebrar sus límites y permitir la entrada a cualquier ser humano, sea cual sea su identidad.



*Autorretrato. Judith Leyster (1635)*

---

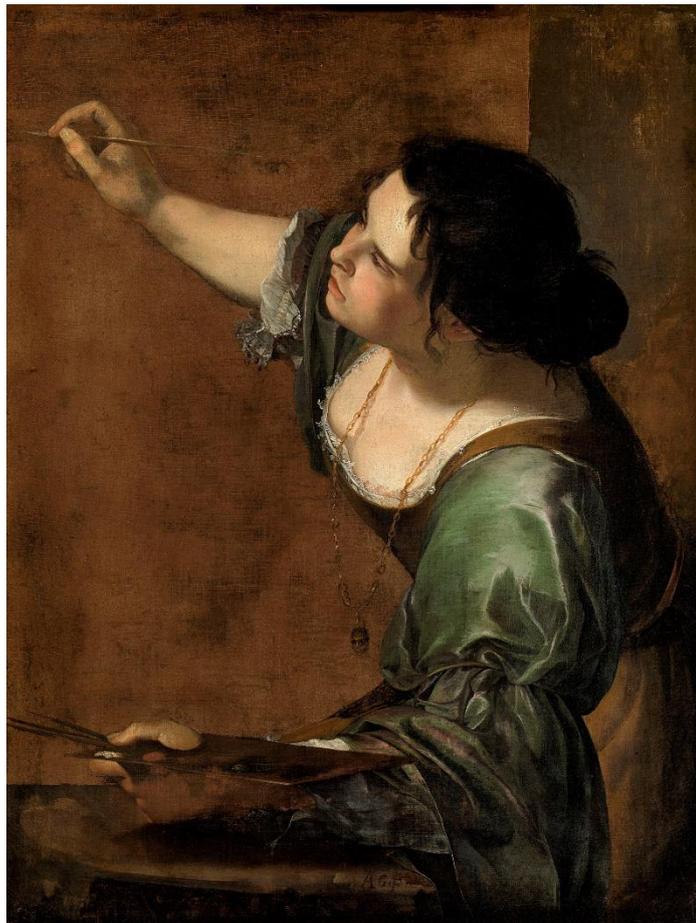
<sup>11</sup> Pollock, Griselda. (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

<sup>12</sup> Ídem.

## 4. Cuatro grandes maestras

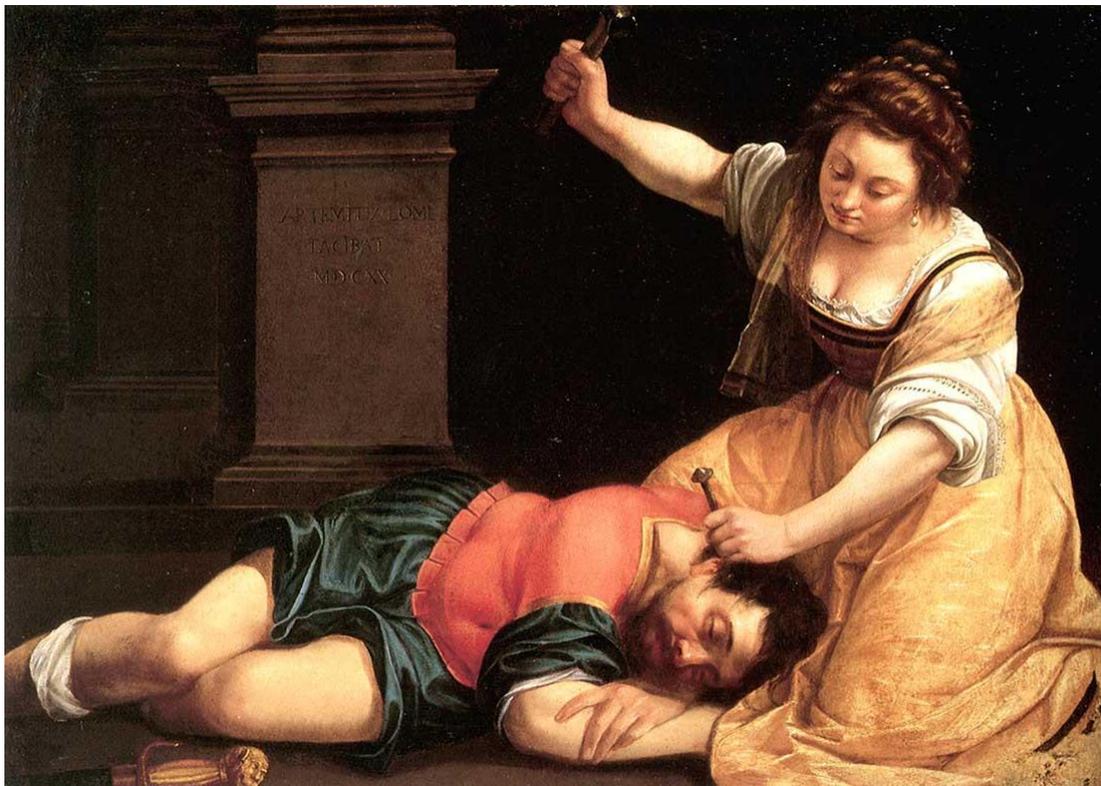
### 4.1. Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi nació en el año 1593 en la ciudad de Roma y fue una de las más ilustres pintoras barrocas. Recibió formación artística en el taller de su padre, el pintor Orazio Gentileschi, y su estilo pictórico estuvo muy influenciado por Caravaggio, ya que tanto ella como su padre pertenecían a la escuela caravaggista de Roma. Artemisia fue la primera mujer en convertirse en miembro de la Accademia di Arti del Disegno de Florencia. A lo largo de su vida trabajó en distintas ciudades italianas, donde logró un gran reconocimiento y tuvo una clientela internacional. Entre 1638 y 1641 vivió en Londres con su padre, pintando para la corte de Carlos I de Inglaterra. Regresó a Italia tras el fallecimiento de su progenitor, y desde entonces vivió en Nápoles, donde continuó pintando hasta su muerte, en el año 1654.



*Autorretrato como alegoría de la pintura. Artemisia Gentileschi (1639)*

Los temas tratados por Artemisia en sus obras generalmente tienen origen bíblico, y además es una gran pintora de retratos. Estos dos enfoques artísticos son comunes en el siglo XVII, es decir, su obra no tiene una temática diferencial frente a la de otros artistas hombres de su época. Su estilo es de un admirable realismo, basado en la utilización de las luces dirigidas y el claroscuro, de influencia caravaggiesca, y está dotado de una gran fuerza y violencia. Como marcas estilísticas personales, podemos destacar la utilización del “dorado Artemisia”, un color muy particular que la artista emplea para los ropajes, y la representación de heroicas y poderosas figuras femeninas (aunque también pintó representaciones más convencionales de la mujer, como a la virgen sosteniendo al niño en sus brazos).



*Jael y Sisara. Artemisa Gentileschi (1620)*

Artemisia fue instruida en su juventud por Agostino Tassi, pintor que contrató su padre al descubrir el talento artístico de su hija, para que le enseñara los secretos de la perspectiva. Tassi marcaría la vida de la artista por el acoso sexual al que la sometió, llegando incluso a violarla cuando apenas contaba con diecisiete años. Este suceso ha sido tomado como punto central para analizar la pintura de Gentileschi por la gran mayoría de los críticos de arte, que han dedicado más atención a conectar sus obras con su biografía que a su estilo y su capacidad artística.

Un caso paradigmático de este enfoque crítico lo encontramos en su cuadro *Susana y los viejos*, que representa el relato bíblico de Susana, una joven que fue espiada por dos viejos mientras tomaba un baño. Los críticos han tratado de relacionar este cuadro (y tantos otros) con la experiencia personal de Artemisia en lugar de analizar los rasgos que definen la propia obra de arte. Como exponen las autoras Guillermina Cabra, Camila García Martín y María Cristina Fükelman: “Resulta llamativo que cuando se hace mención de un cuadro realizado por un artista masculino, como lo es *Susana y los viejos* de El Guercino, se habla directamente de la producción, de lo que representa y sus características formales o estilísticas. En cambio, al referirse a una obra que trata el mismo tema iconográfico, pero realizada por una artista mujer, en este caso la versión de *Susana y los viejos* de Artemisia Gentileschi, se hace constantemente hincapié sobre sus hechos biográficos”<sup>13</sup>.



*Susana y los viejos*. Artemisia Gentileschi (1610)

---

<sup>13</sup> Cabra, Guillermina; Fükelman, María Cristina y García Martín, Camila. (2016). *Artemisia Gentileschi, una revisión desde el análisis historiográfico*. Universidad Nacional de la Plata, 2016.

Es pertinente recordar que en aquella época la mayoría de los cuadros se hacían por encargo y que, por tanto, es muy posible que la propia Artemisia no seleccionara las historias bíblicas que pintaba. Además, la obra de la artista es muy extensa y cuenta con muchísimas pinturas que no muestran a la mujer en una situación de poder, ni ejecutando una venganza. Sin embargo, los historiadores del arte han considerado oportuno destacar siempre las mismas obras, para enfatizar la imagen que querían proyectar de Artemisia, la de una pobre mujer ultrajada que encontró su redención a través del arte. Más oportuno hubiese resultado dejar sus circunstancias personales en un segundo plano, y ejercer la crítica artística directamente sobre sus obras, que ya cuentan con suficiente poder y maestría como para despertar la reflexión y hablar por sí mismas.



*María Magdalena como la Melancolía. Artemisia Gentileschi (1625)*

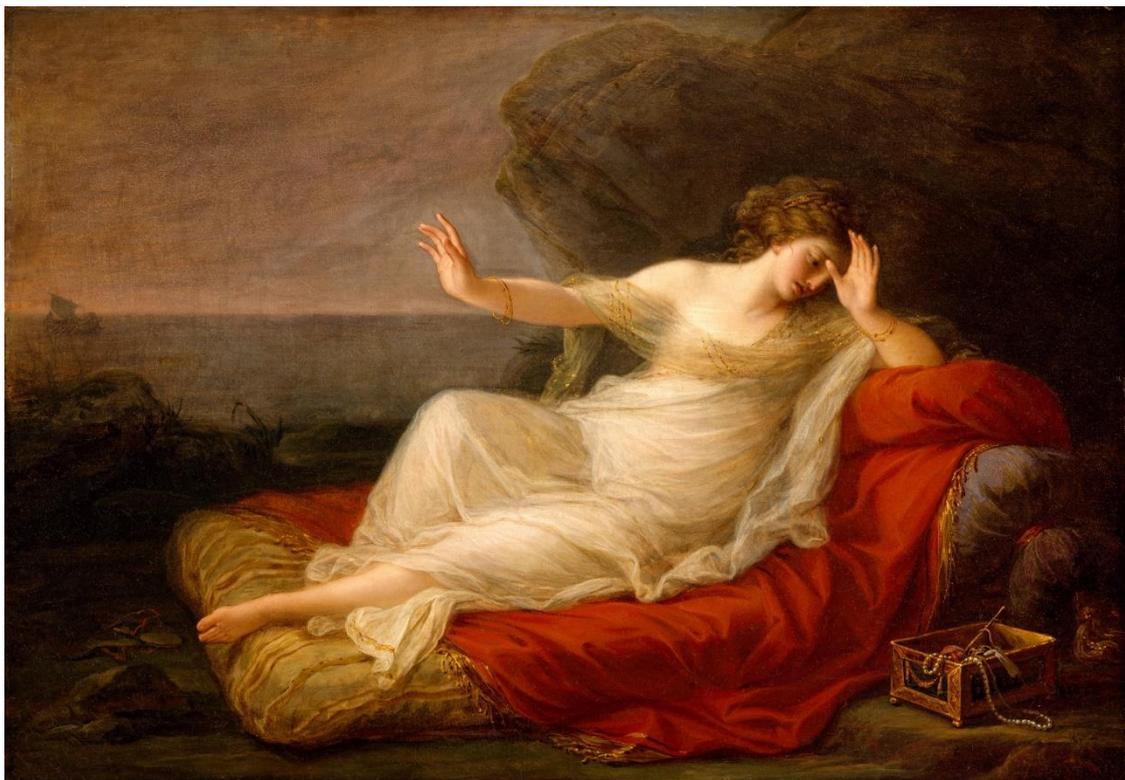
## 4.2. Angelica Kauffmann

Angelica Kauffmann nació en Coira (Suiza) en el año 1741 y fue una de las más prodigiosas pintoras de su época. Su padre, Joseph Johann Kauffmann, también artista, comenzó a instruirla en las técnicas de la pintura a edad muy temprana. En su juventud, viajó junto a él por distintos países de Europa ayudándolo a pintar encargos y murales de iglesia. Su carrera como retratista independiente comenzó cuando apenas contaba con quince años, y no tardó en cosechar una gran fama entre obispos y nobles. En 1762 tendría un primer contacto con las corrientes neoclásicas, que supondrían una gran influencia para su arte, y al año siguiente se iría a vivir a Roma, donde estos movimientos tenían su foco. En Roma continuó aumentando su celebridad, llegando a ser nombrada miembro de la Accademia di San Luca en 1765. También en esta ciudad conoció a la esposa del embajador de Inglaterra, que la animó a visitar su país. Lo hizo en 1766, extendiendo su fama por tierras inglesas y ganándose un buen nombre en la corte. En Inglaterra conoció a sir Joshua Reynolds, pintor británico que sería su más fiel amigo y a quien ayudaría a fundar la Royal Academy of Art. Allí siguió pintando con prolijidad por muchos años, presentando varias pinturas en la exposición anual de la Academia y participando en grandes obras públicas como la decoración de la Catedral de San Pablo. Regresó a Italia las últimas décadas de su vida, donde continuó contribuyendo a las exposiciones de la Academia. Falleció en Roma en 1807 y fue honrada con un gran funeral en el que dos de sus pinturas fueron llevadas en procesión junto a su ataúd.



*Autorretrato. Angelica Kauffmann (1784)*

En la época de Kauffmann, y especialmente en Italia, la pintura histórica era considerada la más prestigiosa de todas. Sin embargo, la mayoría de las mujeres contemporáneas a Angelica se dedicaban al retrato y a la naturaleza muerta. Ella, a pesar de ser una gran retratista, siempre sintió una especial predilección por la historia, llegando a pintar una infinidad de cuadros que representaban sucesos o personajes históricos. Influenciada por el neoclasicismo, también demostró una gran pasión por la mitología clásica, y dedicó una gran parte de su obra a ilustrar algunos de los mitos más emblemáticos narrados por los autores griegos y romanos, como el de Ariadna siendo abandonada por su amado Teseo en la isla de Naxos. La sociedad inglesa no daba la misma importancia a la pintura histórica que la italiana y estaba especialmente interesada por el género del retrato, situación que trató de revertir Reynolds con la ayuda de Angelica por medio de las exposiciones anuales de la Academia. Kauffmann supo aprovecharse de esta predilección por el retrato de la sociedad inglesa para seguir investigando sus propias inquietudes artísticas, desarrollando un tipo de retrato alegórico en el que caracterizaba a las personas que debían ser retratadas como personajes históricos o de la mitología clásica.



*Ariadna abandonada por Teseo. Angelica Kauffmann (1774)*

El estilo de Angelica Kauffmann puede ubicarse dentro de dos corrientes: el neoclasicismo y el rococó. El neoclasicismo fue un movimiento surgido a mediados del siglo XVIII, muy influenciado por la Ilustración, que buscó recuperar las raíces de la civilización occidental. El origen de esta civilización se encuentra en la sociedad grecolatina y en su mitología. Los artistas neoclásicos, entre los que se contaba Kauffmann, estudiaron y admiraron las obras de sus antecesores y las tomaron como inspiración para su propio arte. El ideal de la sociedad grecolatina, considerada iluminada e ilustrada a pesar de su lejanía temporal, caló hondo en los artistas de la época, y utilizaron sus mitos como vehículos de las emociones, pasiones e inquietudes de su propio tiempo, desvelando así la sabiduría atemporal de esta antigua civilización. El rococó, por su parte, fue un movimiento artístico surgido en Francia en el mismo siglo, que tomó su inspiración de la naturaleza y de las formas armónicas que en ella se encuentran, y que revalorizó lo mundano y lo galante, dando especial importancia a los temas amorosos y a los tonos y colores suaves. En la obra de Angelica Kauffmann podemos encontrar los rastros de estos dos movimientos, a pesar de que, por su maestría, sigue demostrando tener ciertos rasgos de estilo personales.



*La tristeza de Telémaco. Angelica Kauffmann (1783)*

Como hemos descrito más arriba, la artista suiza logró un gran reconocimiento en vida, aun tratándose de una mujer. A pesar de que su talento y su calidad artística son incuestionables, muchas otras mujeres artistas igualmente admirables no lograron alcanzar una fama equivalente mientras habitaron este planeta. Nochlin destacaba en su artículo que las mujeres que lograron hacerse un hueco en la historia del arte, lo lograron no solo por su maestría, del todo evidente en el caso de Kauffmann, sino también por estar íntimamente relacionadas con hombres influyentes en el mundo del arte. Esta condición también la cumple Angelica, que no solo fue hija de un apreciado pintor, sino que fue amiga del renombrado Joshua Reynolds. Esto no quiere decir que su obra no se baste por sí misma, solo expone los intrincados mecanismos que vetaban la entrada a la historia del arte a las mujeres. Tiene que quedar claro que sin su esfuerzo y absoluta dedicación, ni aun contando con esta red de relaciones habría podido conquistar su renombre. Johann Wolfgang von Goethe, que llegó a ser un buen amigo de la pintora, decía de ella que trabajaba más duro y lograba más que ningún otro artista que él conociese, aunque siempre impaciente, quería hacer más, todavía más.



*Cornelia, madre de los Graco, mostrando a sus hijos como su tesoro. Angelica Kauffmann (1785)*

### 4.3. Hilma af Klint

Hilma af Klint nació en Solna (Suecia) en 1862 y es considerada la precursora de la pintura abstracta, pues su obra es anterior a la de los hombres a los que suele atribuirse tal hazaña, entre los que destaca Vasili Kandinsky. Durante su juventud asistió a la Real Academia Sueca de las Artes de Estocolmo, uno de los primeros centros artísticos europeos en admitir mujeres entre sus estudiantes. Allí fue instruida en la pintura académica y aprendió las técnicas necesarias para dedicarse al retrato y a la pintura paisajística. En su primera etapa como pintora, logró ganarse el respeto del mundo artístico con sus obras figurativas, y trabajó como secretaria de la Sociedad de Mujeres Artistas Suecas. Sin embargo, las inquietudes de Hilma trascendían todo límite académico, y siempre sintió una poderosa atracción por los mundos esotéricos, que marcarían tanto su vida como su obra, y a los que se aproximaría tras la prematura muerte de su hermana pequeña, que falleció en 1880 cuando solo tenía diez años. Af Klint se interesó por la teosofía, el rosacruzismo y el espiritismo, movimientos esotéricos de gran importancia en su época. En 1896 formó junto a cuatro amigas un grupo artístico llamado *Las cinco*, dedicado a la pintura y escritura automáticas, es decir, al arte en estado de trance, sin tener como intermediario la voluntad del propio artista.



*Paisaje veraniego*. Hilma af Klint (1888)

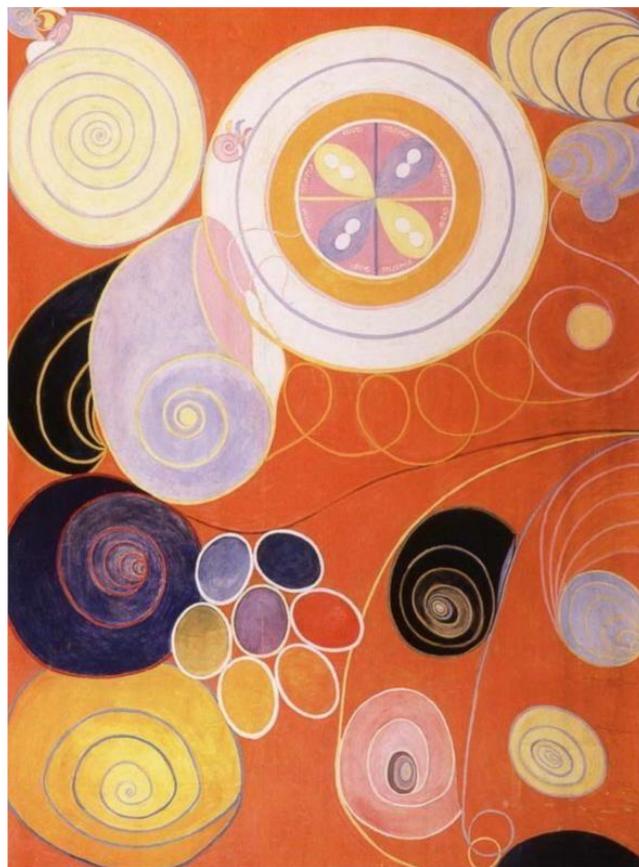
El espiritismo fue un movimiento espiritual surgido en Francia en el siglo XIX que confiaba en la posibilidad de comunicarse con los espíritus, almas desencarnadas de los que una vez estuvieron vivos en la Tierra, e incluso en otros planetas. El grupo de *Las cinco* practicaba rituales espiritistas para establecer contacto con seres de otros planos, a los que llamaban *Altos Maestros*. En 1906, uno de estos *maestros* le encargó al grupo que realizase una serie de pinturas para mostrar lo que los espíritus habían revelado a las artistas durante las sesiones. Las otras cuatro mujeres se negaron, pero Hilma decidió llevar a cabo la misión, y así comenzó la serie de cuadros que llamaría *Pinturas para el templo*. Af Klint pintaría estas obras entre los años 1906 y 1915, que alcanzarían un número total de 193. Las *Pinturas para el templo* son consideradas hoy en día los primeros trabajos artísticos en el campo de la abstracción, y marcaron el inicio de las incursiones de la pintora sueca en la no objetividad. Así hablaba la propia artista de estas pinturas: “Los cuadros fueron pintados directamente a través de mí, sin ningún dibujo preliminar y con gran fuerza. No tenía idea de lo que se suponía que representaban las pinturas; sin embargo, trabajé de forma rápida y segura, sin cambiar una sola pincelada”.



*Pieza de altar No. 1, Grupo X. Hilma af Klint (1915)*

A partir de la entrada de Hilma af Klint en el mundo de la abstracción, su figura como artista dejó de tener relevancia pública y se apartó de los círculos académicos, a los que no quiso presentar sus obras abstractas. Acabadas las *Pinturas para el templo*, continuó explorando el lenguaje abstracto de todas las formas imaginables. En el año 1925 tomó la decisión de abandonar la pintura por completo para dedicarse enteramente a los estudios teosóficos.

Su estilo fue una mezcla de todos los estilos posibles, realizó obras colosales y otras de carácter detallista y escala más reducida; exploró la geometría pura, pero también utilizó curvas caóticas y desaforadas; demostró maestría en el uso del color, abarcando todas las escalas cromáticas y pintando desde cuadros intensamente coloridos hasta otros prácticamente monocromáticos. Sus incomparables aportaciones al mundo del arte no fueron valoradas hasta 1986, cuatro décadas después de su muerte, cuando sus obras aparecieron en la exposición *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985* organizada en Los Angeles County Museum of Art. Desde entonces, ha ido recobrando el reconocimiento que la historia del arte le debía, y hoy en día una gran parte de los académicos la aceptan como verdadera precursora del arte abstracto. Hay que señalar que fue ella misma quien le pidió a su sobrino, a quien le legó su obra, que no mostrase sus pinturas abstractas al público hasta transcurridos por lo menos veinte años de su muerte, que aconteció en 1944.



*They tens mainstay IV*. Hilma af Klint (1907)

El propósito del arte de Hilma af Klint es acercar al mundo las dimensiones ocultas de la vida, mostrando aquello que los ojos no pueden ver, revalorizando la trascendencia y desvelando la inaparente perfección cósmica que constela la existencia del universo. Sus más de 1300 obras abstractas reconocidas son una muestra de la entrega absoluta de la artista a su labor. No es sencillo determinar la temática de sus pinturas, dado que están completamente abiertas a la interpretación. Sin embargo, sí podemos señalar algunas cuestiones esenciales que las recorren, entre las que destaca la oposición entre el orden y el caos, representados por el blanco y el negro (que nos recuerda al símbolo ancestral chino del yin yang), en la que late la idea de la confluencia de los opuestos, una perspectiva de gran relevancia tanto para algunos filósofos como Heráclito como para la mayoría de los círculos místicos y esotéricos en los que Hilma se movía.



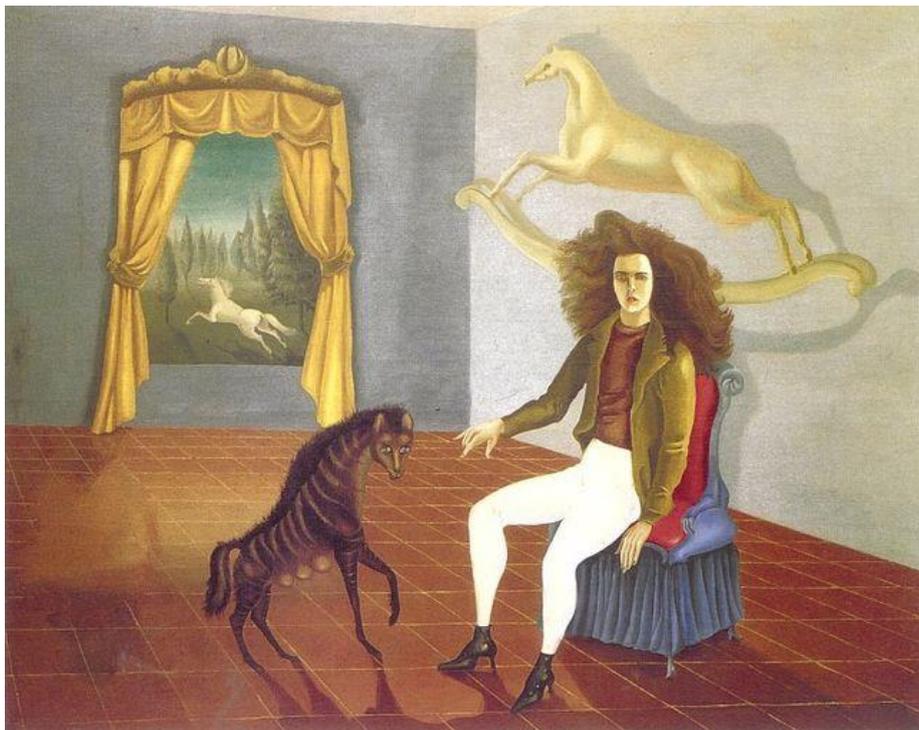
*La posición actual del Mahatma, Serie II, No. 2a.* Hilma af Klint (1920)



*El cisne (No 17).* Hilma af Klint (1915)

#### 4.4. Leonora Carrington

Leonora Carrington nació en el año 1917 en Lacashire (Inglaterra) y fue una carismática, a la par que enigmática, pintora, escultora y escritora. Hija de una familia aristócrata, pasó su infancia yendo de una institución de enseñanza a otra, desde conventos hasta escuelas de señoritas, de las que siempre terminó siendo expulsada por su rebeldía e incapacidad de adaptación. Desde niña estuvo dotada de una poderosa imaginación y de un genuino interés por todo cuanto trascendiese los límites de lo mundano. En 1937 conoció al pintor alemán Marx Ernst, con quien empezó una relación sentimental, y decidió mudarse con él a Francia, abandonando la escuela londinense de arte en la que por entonces estudiaba. Marx Ernst introdujo a Leonora en el movimiento surrealista y así pudo conocer a algunos de los más emblemáticos artistas del siglo XX. Cuando comenzó la Segunda Guerra Mundial, Ernst fue enviado a un campo de concentración a causa de su nacionalidad, y Leonora huyó a España, donde fue internada, por mediación de su padre, en un hospital psiquiátrico (experiencia que relata en su brillante libro *Memorias de abajo*). Logró escapar del hospital en 1941, y en Lisboa conoció a Renato Leduc, con quien celebró un matrimonio de conveniencia para poder emigrar a América. Pasó un año en Nueva York con él, y después se trasladó a México, país donde formaría una familia con el fotógrafo Emérico Weisz, y en el que pasaría el resto de su vida pintando, esculpiendo y escribiendo rodeada de un círculo de influyentes artistas.



*La posada del Caballo del Alba* (Autorretrato). Leonora Carrington (1937)

El estilo de Leonora Carrington podría ser ubicado dentro del movimiento surrealista, una corriente cultural, surgida después de la Primera Guerra Mundial en Europa, cuyo principal objetivo fue desenterrar la parte irracional y onírica de la psique humana, que había quedado desterrada del mundo por un exceso de lógica y raciocinio. En palabras de Leonora: “el surrealismo se explica como lo que viene del subterráneo, el lugar donde se halla eventualmente la verdad. Lo que parece absurdo tiene una razón más profunda que lo aparentemente intelectual”.<sup>14</sup> En Francia, Leonora conoció a algunos de los más grandes artistas surrealistas y su arte quedó influenciado por la convivencia con ellos. Aun así, sería absurdo reducir su estilo a un movimiento concreto, pues es tan poderoso y único que resulta inabarcable para las fronteras de cualquier corriente artística, por muy libre que esta sea. Como expresó la propia Leonora en una entrevista al ser preguntada por su tendencia surrealista: “Eso es una etiqueta. Hago lo que hago porque así lo siento y lo veo”.<sup>15</sup> Las formas y personajes que utiliza tienen cierta semejanza con las que Marx Ernst plasmaría en sus propios cuadros, aunque hay muchos rasgos estilísticos que diferencian a los dos artistas, como el uso del color, mucho más tenue, incluso tenebroso, en el caso de Leonora. Quizás la artista con la que Carrington comparte más similitudes estilísticas sea Remedios Varo, de la que fue íntima amiga mientras vivió en México.



*Are you really serious?* Leonora Carrington (1953)

---

<sup>14</sup> Espejo, Beatriz. *Leonora Carrington (1917-2011). Lo demoniaco y lo divino*. Revista de la Universidad de México.

<sup>15</sup> Ídem.

La temática de los cuadros de Leonora Carrington es compleja y abstrusa. En sus obras destaca la presencia de seres fantásticos e imposibles, que dan muestra de la inusitada imaginación de la artista, además de contar con constantes referencias simbólicas, esotéricas, mitológicas y bíblicas. Leonora fue una apasionada lectora de textos ocultistas, que iban desde la astrología hasta la Cábala, y los tomó como fuente de sabiduría, además de encontrar en ellos inspiración. Se interesó por todo lo relativo a los sueños, el inconsciente y las dimensiones ocultas de la psique humana. Sus pinturas no son narrativas, sino que muestran una serie de escenas simultáneas, multiestratificadas, sin linealidad temporal, pero íntimamente relacionadas por el lenguaje simbólico. Carrington vivió fascinada por las civilizaciones ancestrales, desde el Antiguo Egipto hasta las culturas indígenas (a las que dedicó el libro *El mundo mágico de los mayas*), que también dejarían su huella en sus obras. El amasijo de referencias, figuras extrañas y escenas incomprensibles que puebla sus pinturas es tal, que cualquier interpretación precisa sería reductora y excluyente, pues la verdadera magia de su arte se despierta en contacto con nuestra parte irracional, aquel lugar donde no llegan las palabras. Consciente de esto, Leonora decía: “Mi principio de vida como artista es: no explicar nada. Las imágenes llegan, pero no sé de dónde; sospecho que del subconsciente universal. Aunque no puedo discernir qué es mío, ni de qué parte de mí surge lo que hago. Muchas veces, los personajes suben solos a los cuadros”.



*Cómo hace el pequeño cocodrilo.* Leonora Carrington (1998)

Leonora Carrington demostró en vida un gran compromiso con el movimiento feminista. Decía en una entrevista: “Me interesa mucho hablar de la situación de la mujer en México y de procurar que se vuelva libre. En cambio, a nadie le importa saber si nací en Calcuta, Xochimilco o en el Reino Unido. [...] En mi terreno (el arte) hay una discriminación tremenda”.<sup>16</sup> Educarse en una buena familia no le abrió las puertas del arte, como podría creerse, sino que le impuso un yugo social del que tuvo que desprenderse con grandes esfuerzos, dado que se la educó para ser una señorita y una buena esposa, no para ser artista. Debido a su convivencia con los surrealistas en Francia, y más tarde en México, habitualmente era llamada *la musa del surrealismo*, título del que siempre renegó: “Yo nunca tuve tiempo de ser musa de nadie. Valoraba demasiado mi tiempo y tenía demasiado trabajo intentando ser artista y rebelándome contra mi familia como para hacer de musa a nadie.”. Su visión del arte, además, era muy abierta e inclusiva, y encaja a la perfección con lo expuesto en este ensayo. “Quiero también preguntarle algo, ¿por qué sin notarlo establece usted una diferencia entre los artistas y las demás personas? Un creador está dotado para escribir o modelar más de la cuenta, lo cual representa algunas formas del lenguaje, nada más”.<sup>17</sup>



*Y entonces vimos a la hija del minotauro.* Leonora Carrington (1953)

<sup>16</sup> Espejo, Beatriz. *Leonora Carrington (1917-2011). Lo demoniaco y lo divino.* Revista de la Universidad de México.

<sup>17</sup> Ídem.

## 5. ¿Existe el arte femenino?

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

Gisela Ecker<sup>18</sup>

Por norma general, el arte que producen las mujeres sufre una devaluación instantánea al ser juzgado bajo la óptica de la feminidad. Los historiadores del arte buscan en las obras de las mujeres una serie de características, históricamente reunidas bajo el apelativo de *lo femenino*, y les basta encontrarlas para colocar a las artistas que las produjeron en un segundo plano.

La idea del arte femenino comenzaría a extenderse a partir del siglo XIX, con la publicación de una serie de obras sobre mujeres artistas que basarían su análisis en resaltar los rasgos considerados femeninos en aquella época, como la delicadeza y la gracia. Así lo expone Yolanda Peralta: «Cuando se analiza la obra de una artista se señalan rasgos como la suavidad o el detallismo, cualidades como la paciencia o la dulzura, y una temática de lo cotidiano y lo íntimo. En términos plásticos, se considera típicamente femenina la utilización de formas redondas y colores suaves, la búsqueda de armonía, tamaños pequeños o medianos, exceso de adorno, de decoración, sentimentalismo y sencillez. Así pues, la obra de las artistas se ha incluido en una categoría fija y se ha adscrito a una serie de rasgos que parecen inmutables, fijándose de forma categórica las características de un “arte femenino”, sin que exista un patrón paralelo que aglutine las características artísticas de un “arte masculino”». <sup>19</sup>

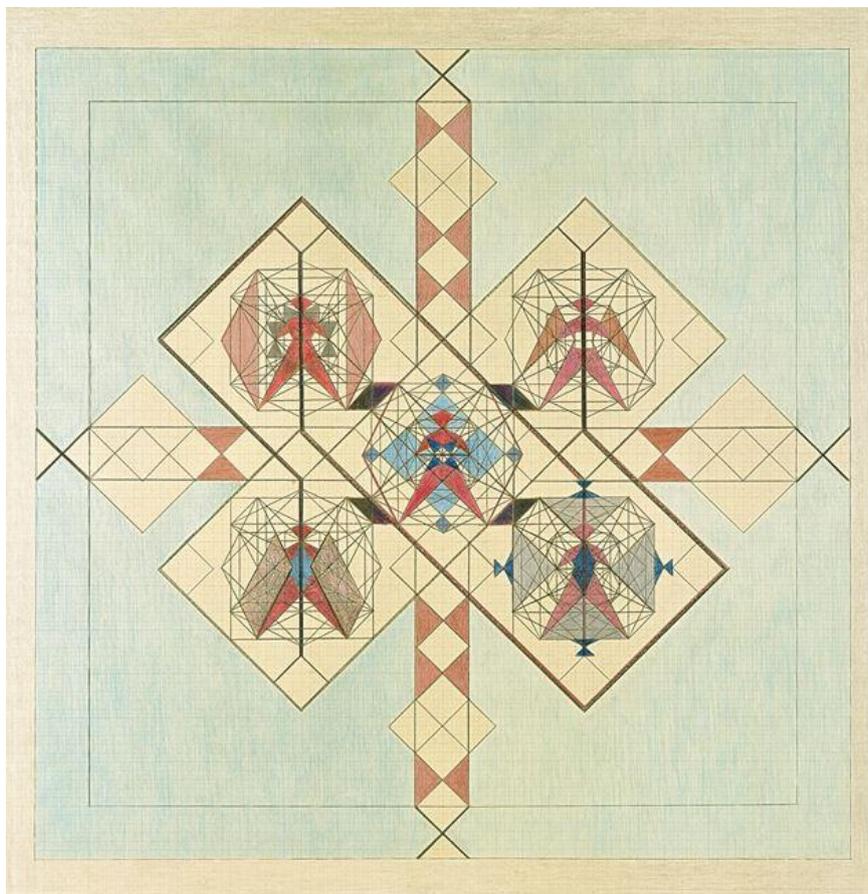
---

<sup>18</sup> Ecker, Gisela. (1985). *Introducción. Sobre el esencialismo*. Estética feminista. Barcelona: Icaria, 1986.

<sup>19</sup> Peralta Sierra, Yolanda. (2007). *Algunas de las «ventajas» de ser una mujer artista: aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista*. Clepsydra, 2007.

El afán de los historiadores del arte por identificar estos rasgos femeninos en la obra de las artistas encubre una voluntad de separar el arte producido por las mujeres del arte de los hombres, que ellos consideran el arte verdadero, el arte de primera categoría, el Arte en mayúsculas. Si en lugar de estudiar a cada mujer artista en particular, analizando los rasgos y temas propios de su obra, se la equipara a todas las restantes productoras de arte, lo que se logra es reducir su impacto y su originalidad, marginándola en un mundo artístico alternativo de menor relevancia para los académicos. De esta forma, el concepto de *arte femenino* oculta la idea de que el arte producido por las mujeres es un arte menor.

A nadie se le ha ocurrido equiparar las obras de todos los artistas masculinos y reducir su estudio a la igualación de una serie de rasgos marcados por su sexo. Al contrario, las monografías sobre los grandes genios encuentran de vital interés señalar los matices que hacen a cada artista único y lo diferencian del resto. ¿Por qué entonces analizar el arte creado por las mujeres de forma opuesta? ¿Qué sentido tiene estar hablando de *arte femenino* sino hablamos al mismo tiempo de *arte masculino*? O más claramente, ¿por qué no hablamos simplemente de arte y permitimos una participación igualitaria en el mismo a cualquier ser humano, sea cual sea su género?



Work No. 097. Emma Kunz (s. XX)

A pesar de que la idea de un arte femenino no parece beneficiar a las mujeres, sino todo lo contrario, hay varias autoras que defienden este concepto. Podemos citar, por ejemplo, a la crítica de arte Eli Bartra, que en su obra *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte* escribe: “El arte femenino existe en cuanto tal [...]. Las mujeres han creado y siguen haciéndolo de múltiples maneras, ya sea de acuerdo con toda la cantidad de atributos que forman parte de su ser femenino como con los atributos masculinos que, consciente o inconscientemente, pueden tender a poseer [...] por esto creo que no es posible descubrir a primera vista las características del arte femenino”<sup>20</sup>. Bartra defiende la existencia del arte femenino alegando que las mujeres ocupan un lugar específico dentro de la sociedad, y que este las otorga una perspectiva concreta distinta a la masculina, que es posteriormente trasladada a su forma de crear arte. Como las características del arte femenino no son sencillas de distinguir a primera vista, Bartra propone descubrirlas investigando la condición sociohistórica de las mujeres e identificando las constantes de su creación (su lenguaje, su contenido, su forma de expresión, etc.).

Como expusimos más arriba, Linda Nochlin ya era consciente de los problemas que acarrea admitir la existencia de un arte específicamente femenino y en su artículo de 1971 podemos leer: “Ninguna esencia de feminidad podría unir el trabajo de Aríemisia Gentileschi, Mme. Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon. Käthe Kollwitz, Barbara Hepworth. Georgia O’Keeffe, Sophie Taeuber-Arp, Helen Frankhaler, Bridget Riley, Lee Bontecou, o Louise Nevelson... En cualquier ejemplo las mujeres artistas y escritoras parecerían mas unidas a otros artistas y escritores de su propio período, que unas a otras. [...] La simple elección de un tema u objeto, o el restringirse a determinados elementos, no está en relación con el estilo y mucho menos con una especie de quintaesencia de lo femenino”<sup>21</sup> Esto es así, porque, según reflexiona Nochlin, el arte tiene la capacidad de ir más allá de lo personal, es decir, que cuando un ser humano se entrega al arte, el estado creativo que alcanza trasciende su sexo, dejando de importar si este es masculino o femenino. Las cuatro artistas estudiadas en el anterior apartado son prueba suficiente de ello.

La mayoría de las autoras feministas siguen una línea de pensamiento parecida, y niegan la realidad del arte femenino. Gisela Ecker se muestra muy crítica en la introducción del libro que edita bajo el título *Estética feminista*, negando que haya una esencia femenina como tal que quede plasmada en el arte producido por las mujeres. Que las mujeres artistas traten temas relativos a su diferencia sexual, hasta entonces excluidos en el arte producido por los hombres, no quiere decir

---

<sup>20</sup> Bartra, Eli. (1994) *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria, 2005.

<sup>21</sup> Nochlin, Linda. (1971). “*Why Have There Been No Great Women Artists?*”. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Nueva York: Basic Books, 1971.

que con ello pretendan retratar su propia esencia femenina, sino plantear discusiones de inmensa relevancia política que no habían sido tratadas hasta ese momento por otros artistas. En palabras de la propia Ecker: «Resulta tentador confundir los rasgos del arte de las mujeres con representaciones de la “naturaleza de las mujeres”. Las opiniones sobre el cuerpo en el arte contemporáneo de las mujeres pueden servir para ilustrar esto. La sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino y del embarazo se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina que están ausentes o incluso reprimidos en el arte de los hombres; sin embargo, esta iconografía del cuerpo no se despliega en el sentido de “cómo son las mujeres”, sino que las emplean mujeres artistas que tienen una conciencia política de la diferencia sexual en el arte. Así, con frecuencia, se muestra el cuerpo en acciones para subrayar y combatir las suposiciones ideológicas que se esconden tras la dicotomía contemporánea masculino/femenino. Dado que el arte está abierto a múltiples interpretaciones, las viejas categorías críticas (es decir, las ideologías que las crearon) resultan extremadamente persistentes. Los críticos todavía consiguen ofrecer explicaciones en las que la mujer sigue apareciendo como un espectáculo y una esencia, en vez de reconocer la función de esas acciones como un proceso y una construcción artificial».<sup>22</sup>



*Birth Tear.* Judy Chicago (1985)

---

<sup>22</sup> Ecker, Gisela. (1985). “Introducción. Sobre el esencialismo”. *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.

## 6. Conclusiones

A lo largo de este ensayo hemos buscado dar respuesta a una serie de preguntas en relación con la figura de la mujer artista. La primera de ellas fue pronunciada por escrito por Linda Nochlin en 1971: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Por medio de la lectura de su artículo, y siguiendo la primera oleada de estudios feministas sobre la historia del arte, hemos alcanzado la evidencia de que en realidad sí que existieron grandes mujeres artistas, mujeres como Sofonisba Anguissola y Rosa Bonheur que demostraron maestría artística y nos legaron una obra de valor incalculable. Estas artistas tuvieron que convivir con condiciones desfavorables que dificultaban a las mujeres el poder dedicarse al arte, como son una educación insuficiente o un condicionamiento cultural que las relegaba al hogar y al cuidado de la familia. El propósito de la primera oleada de estudios feministas sobre la historia del arte fue desenterrar los nombres de estas grandes maestras y posicionarlas en el lugar que merecían.



*Autorretrato. Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun (1782)*

La investigación nos ha conducido entonces a la siguiente pregunta: si, en efecto, ha habido grandes mujeres artistas, ¿por qué no han sido incluidas en la historia del arte? Siguiendo esta vez a Griselda Pollock y a la segunda oleada de estudios feministas sobre la historia del arte, hemos llegado a la conclusión de que la exclusión no radica en las condiciones desfavorables a las que se enfrentaron las mujeres para poder acceder al arte, pues a pesar de todo, hay casos históricos en los que algunas artistas lograron sobreponerse a ellas y sin embargo siguieron sin ser consideradas por los historiadores del arte. Así, hemos descubierto que el problema no se encuentra en los casos individuales, sino en la propia disciplina, que se fundamenta sobre unas bases excluyentes para una gran parte de la humanidad y que defiende una ideología concreta, que fomenta la discriminación de los considerados *otros* en las categorías de género, raza y clase social. La segunda oleada de estudios feministas sobre la historia del arte identifica los males de la disciplina y propone una intervención feminista en la misma, para así posibilitar una apertura al mundo del arte a toda la humanidad.



*Branch of West Indian Cherry with Achilles Morpho Butterfly.* Sibylla Merian (1702)

A continuación, hemos hecho un breve repaso de la vida y la obra de cuatro grandes maestras: Artemisia Gentileschi (s. XVII), Angelica Kauffmann (s. XVIII), Hilma af Klint (s. XIX) y Leonora Carrington (s. XX). Estudiando su biografía, su estilo, la temática de su obra y las implicaciones históricas de su condición de mujeres artistas, hemos descubierto cuán poderosas, admirables y talentosas fueron estas pintoras, lo que nos ha servido para ejemplificar que, en efecto, ha habido, y seguirá habiendo, grandes maestras en el mundo del arte.

Finalmente, nos hemos preguntado si verdaderamente existe el arte femenino, es decir, un arte que represente la esencia de la mujer, practicado por las mujeres artistas y del todo diferente al arte de los hombres. Estudiando lo dicho por algunas autoras feministas hemos alcanzado la conclusión de que la categoría de *arte femenino* es una creación de la crítica, promovida para aislar el arte producido por las mujeres de la historia del arte y reducirlo a un arte menor. Las obras artísticas que complementan este ensayo, todas ellas nacidas del pincel de una mujer, dan prueba suficiente de la variedad estilística y temática de las distintas mujeres artistas.



*Mujer saliendo del psicoanalista.* Remedios Varo (1960)

Concluimos reivindicando la esencial importancia que han tenido las mujeres en la historia del arte, a pesar de haber sido históricamente excluidas de la disciplina por la voluntad de ciertos hombres académicos de promover una ideología discriminatoria, un mito acerca de la genialidad artística excluyente y una visión del arte reductora e insuficiente. Por fortuna, las obras de las grandes maestras hablan por sí solas, y todo lo que podamos decir sobre ellas siempre será poco frente a la inmensidad de lo que ellas mismas expresan.

El Museo Nacional del Prado no organizó una exposición exclusivamente dedicada a una mujer artista hasta el año 2016, cuando presentó la obra de la flamenca Clara Peeters, pintora del primer tercio del siglo XVII especializada en naturalezas muertas. Esto nos indica que todavía queda mucho trabajo por hacer, muchas intervenciones feministas por practicar en la historia del arte y muchas grandes maestras olvidadas por descubrir. Al menos nos reconforta saber que hemos comenzado a tomar la senda adecuada y que podemos imaginar el advenimiento de un mundo, hoy más cercano que nunca, en el que se hable del arte y del artista, sin tener en consideración su género, etnia o clase social.

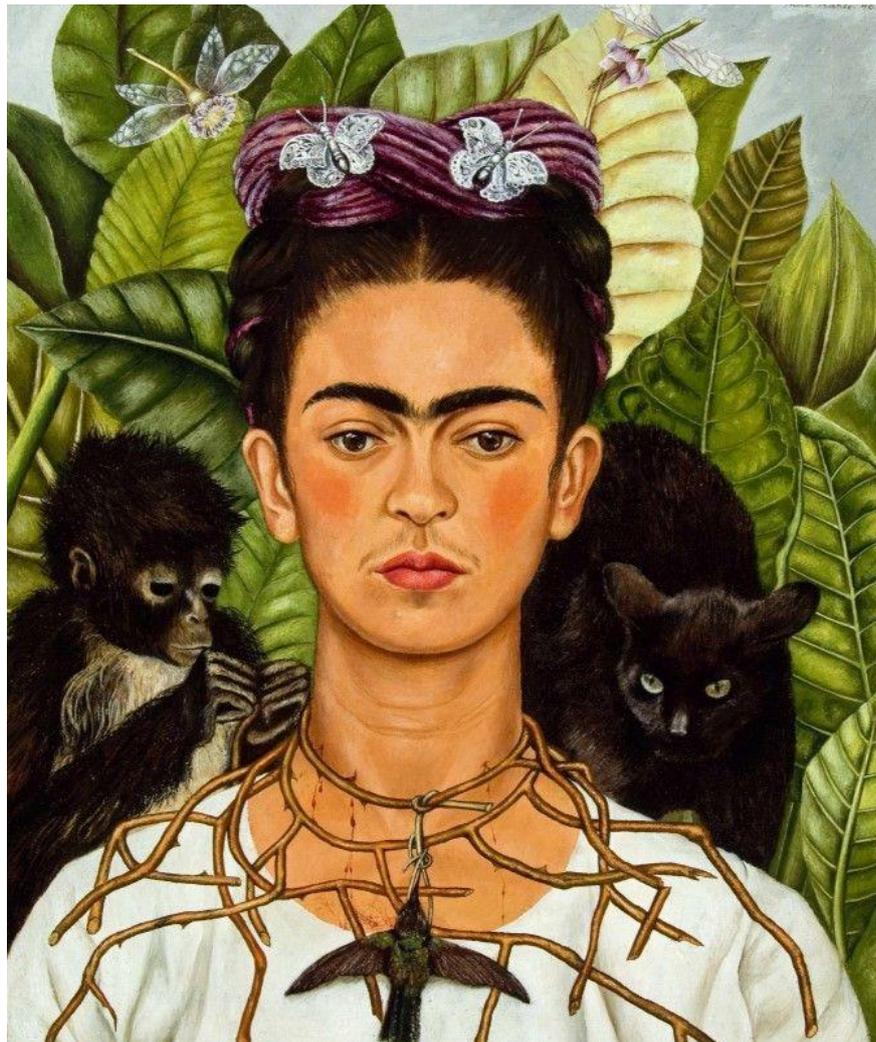


*Bodegón con flores, copa de plata dorada, almendras, frutos secos, dulces, panecillos, vino y jarra de peltre. Clara Peeters (1611)*

## Bibliografía

- Barcenilla, Haizea. (2014). *Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas*. Euskal Herriko Unibertsitatea, 2014.
- Bartra, Eli. (1994) *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria, 2005.
- Batts, Brandi L. (2014). *An Analysis of Angelica Kauffman's Cornelia and Penelope Paintings as they Relate to Female Enlightenment Ideals*. Louisiana State University, 2014.
- De Beauvoir, Simone. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo veinte, 1981.
- Cabra, Guillermina; Fúkelman, María Cristina y García Martín, Camila. (2016). *Artemisia Gentileschi, una revisión desde el análisis historiográfico*. Universidad Nacional de la Plata, 2016.
- Caso, Ángeles. (2005). *Las olvidadas. Una historia de mujeres creadoras*. Barcelona: Planeta, 2005.
- CircA RQ. (2019). *Más allá de lo visible. Hilma af Klint (1862-1944)*.
- Ecker, Gisela. (1985). "Introducción. Sobre el esencialismo". *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986.
- Espejo, Beatriz. *Leonora Carrington (1917-2011). Lo demoniaco y lo divino*. Revista de la Universidad de México.
- Gutiérrez, María Laura. (2015). *Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos*. Asparkía, 2015.
- López Suárez, Mercedes. (2012). *Artemisia Gentileschi, pintora. Del abismo a la superación. Roma 1594, Nápoles 1651*. Revista Melibea, 2012.
- María Gómez Campos, Rubí de. (2019). *La musa en nosotras*.
- Mcdowall, Carolyn. (2013) *Angelica Kauffmann artist. A woman of influence & style*. The culture concept circle, 2013.
- Nochlin, Linda. (1971). "Why Have There Been No Great Women Artists?". *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Nueva York: Basic Books, 1971.
- Nochlin, Linda y Shutterland Harris, Ann. (1976). *Women Artists 1550-1950*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1976.

- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. (1981). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Tauris, 2013.
- Peralta Sierra, Yolanda. (2007). *Algunas de las «ventajas» de ser una mujer artista: aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista*. Clepsydra, 2007.
- Pollock, Griselda. (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Pollock, Griselda. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Robinson, Hilary (Ed.). (2001). *Feminism Art Theory: An Anthology 1968 – 2014*. Blackwell, 2015.
- Torrent Esclapés, Rosalía. (2012). “*El silencio como forma de violencia. Historia del arte y mujeres*”. *Arte y políticas de identidad*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.



*Autorretrato con collar de espinas y colibrí. Frida Kahlo (1940)*