

PRÓLOGO PARA 2021

La exposición «Old Mistresses: Women Artists of the Past» («Maestras antiguas: mujeres artistas del pasado»), comisariada por Ann Gabhart y Elizabeth Broun en la Walters Art Gallery de Baltimore en 1972, fue sin duda una revelación mundial, ya que nuestros museos y los cursos de Historia del arte habían borrado radicalmente a las mujeres de las narrativas del arte. Aparecieron cuadros espectaculares, hermosos, potentes de europeas de los siglos XIII al XVIII, recuperados de los sótanos de los museos y descubiertos en colecciones privadas. En 1972, Roszika Parker y yo éramos recién licenciadas en Historia del arte y afines al Movimiento de Mujeres, aunque nos desanimaba el desierto de una Historia del arte poblada sólo por hombres. ¿Acaso las mujeres no habían hecho nada que mereciese ser recordado en toda la historia de la humanidad y la cultura? Conocíamos a artistas contemporáneas, mujeres que actuaban por cuenta propia como resultado de una nueva conciencia feminista. Pero ¿qué ocurría con el pasado?

La exposición de Baltimore nos presentó un pasado desconocido. Incluso pudimos comprar diapositivas de las obras expuestas para mostrárselas a nuestros colegas y a los estudiantes; no disponíamos de otras ilustraciones. La exposición de Gabhart y Broun suscitó una aventura feminista y mi primer artículo de una Historia del arte feminista (1973). Acudí a la National Gallery para ver si había mujeres artistas en su colección. Encontré nueve nombres de pintoras y unas trece obras, ninguna de ellas expuesta (salvo un cuadro de la pintora impresionista Berthe Morisot [1841-1895], que iba y venía entre Dublín y Londres como parte del legado de Hugh Lane). Luego, en 1974, se publicó el importante trabajo de Eleanor Tuft *Our Hidden History: Five Centuries of Women Artists* (*Nuestra historia oculta: cinco siglos de mujeres artistas*), al que siguieron un buen número de libros (por ejemplo, los de Peterson y Wilson, y de Germaine Geer) y exposiciones (Sutherland Harris y Nochlin, 1976). Ya nadie podía dudar de la existencia de mujeres artistas, ni se podía negar su lugar en una historia de la *co-creación* de nuestra cultura en la que habían participado tanto mujeres como hombres.

En 1975 cuando Roszika Parker y yo decidimos escribir este libro, que terminamos en 1979, nos preguntamos: ¿por qué añadir otro libro sobre «mujeres artistas»? ¿va-

mos a ofrecer algo nuevo o distinto? Y decidimos afrontar y tratar de explicar la siguiente paradoja.

Había mujeres artistas allá donde mirásemos. Era fácil encontrarlas porque estaban registradas, documentadas en los archivos e incluso habían recibido homenajes, como funerales de Estado o condecoraciones. Sus obras se habían coleccionado y vendido. Figuraban en los exhaustivos diccionarios de artistas de finales del siglo XIX ¿Cómo se entiende, entonces, que en 1971, cuando Linda Nochlin inauguró su investigación histórico-artística feminista con una pregunta en negativo, «¿Por qué no ha habido mujeres artistas?», la mayoría de la gente no supiera nada de ellas? ¿Por qué no se enseñaban las artistas en la Historia del arte, ni siquiera las de nuestro propio siglo, muchas aún vivas, activas, con obra expuesta, pero ignoradas y «desaparecidas» incluso en su plenitud creativa?

La respuesta a nuestro desconcierto no era que las obras como tales careciesen de mérito. No. Descubrimos y demostramos que la misma Historia del arte —es decir, la disciplina y sus formas de pensar y representar el arte del pasado, que se desarrolló en el siglo XIX y se consolidó como materia académica y práctica museística en el XX— era *estructuralmente* sexista y *sistémicamente* patriarcal. La disciplina de la Historia del arte como estudio formalizado y práctica museística no sólo *ignoraba* o *despreciaba* a las mujeres como artistas, sino que de forma consciente construyó una narrativa del arte sin mujeres. Y aún más significativo, nos dimos cuenta de que había sido *en el siglo XX cuando tal cosa se había hecho en mayor grado*. El discurso de la Historia del arte negó la participación creativa de las mujeres en el arte del pasado y *del presente* creando un concepto del arte y una imagen del artista exclusivamente masculinos, eurocéntrico-norteamericano, blanco e implícitamente heterosexual.

Nuestro método de análisis del discurso —el patrón de significados, inclusiones y exclusiones, valoraciones y metáforas— se inspiraba en lo que iba saliendo a la luz en los estudios literarios, fílmicos, filosóficos y culturales. Nuevos métodos de análisis revelaron que el poder y los privilegios, la indiferencia y la exclusión, son producto de una actitud activa, decidida, y se reafirman gracias a la repetición oficial de «historias» selectivas y a un sistema de valores que se expresa en un lenguaje sexista. La crítica social y las historias del arte feministas tuvieron que desmontar la ilusión positivista de que los historiadores, trascendiendo todos los factores de raza, clase y privilegios por su condición académica, simplemente nos cuentan lo que los documentos y registros muestran. En realidad, hemos de admitir que todos *interpretamos* el pasado y sus huellas. Las interpretaciones están conformadas por la «ideología», por formas de ver y de ser que al intérprete le parecen normales, pero que inevitablemente son producto de condiciones sociales como la clase, la raza, el género, la situación geopolítica, la sexualidad, la capacidad y la experiencia educativa.

Por tanto, este libro no era una muestra o prueba más de que hubo artistas que son mujeres, blancas y negras. Más allá de esa constatación, pretendíamos exponer (término más rotundo que revelar) la productividad y la actuación reiterada o, en lenguaje moderno, performativa del poder y la ideología que delinea el discurso promulgado por una Historia del arte académica y de carácter museístico con efectos reales. Esa operación distorsiona nuestra (tanto de hombres como de mujeres) visión del mundo, de la Histo-

ria, de nosotros mismos. Asegura un vínculo entre masculinidad y creatividad que se niega al arte y a la feminidad y al arte y a las culturas y producciones no europeas.

Pero había más. Para crear esta visión selectiva del arte del pasado y perpetuar la narrativa ideológica del arte y sus grandes creadores (hombres) en el presente, la Historia del arte como discurso tiene que inventar una feminidad como imagen en negativo (si recordamos la fotografía analógica, el negativo muestra a la inversa la imagen revelada). En ese contexto, ese negativo se refiere a lo que no se valora, a lo que no es grandioso, ni importante, ni original, como reverso de lo que se premia o aplaude: las versiones positivas del valor, la grandeza, la importancia y la originalidad. A esta operación la denominamos producción de un *estereotipo femenino* porque, en la literatura crítica e histórico-artística, detectamos la costumbre de invocar a una o dos mujeres artistas, demasiado visibles o bien documentadas para hacerlas desaparecer (como Elisabeth Vigée-Lebrun o Georgia O'Keefe), con el único fin de recalcar una y otra vez su «debilidad», su «sentimentalismo» o sus limitaciones. Otra estrategia para negar a las mujeres como artistas es definir las sólo en virtud de detalles biográficos de sus vidas, como si estos hechos explicasen su obra por completo. Las mujeres aparecen así limitadas, incapaces de elevarse por encima de la «vida» real para alcanzar el compromiso trascendente con el «arte» puro que caracteriza al genio masculino. El *estereotipo femenino* se crea para que cualquier mujer artista o sus obras funjan como *lo otro*, una barrera negativa contra la cual lo masculino, *que se valora sin necesidad de nombrarlo explícitamente*, puede presentarse de forma neutra como *arte y artista*. Y así, el mito del grandioso genio masculino o del gran genio sufriente se perpetúa por medio de la invención de su contrapartida estructural en las reiteradas afirmaciones sobre unas pocas *mujeres artistas*. Estas mujeres se citan en algunos textos, y no muchas veces, tan sólo para encasillarlas como representativas de todas las mujeres, que, *como mujeres*, carecen de talento, su imaginación es débil, su carácter sentimental y no contribuyen al progreso de la historia de las artes.

Nuestro libro es, por tanto, un análisis de la forma en que la Historia del arte (la disciplina/el discurso) ha representado la historia de las artes (el campo de estudio) a través de un lenguaje y unos términos, y de la política de género de ambos. No se trata, pues, de una cuestión de nombres e imágenes redescubiertos, sino de desafiar ese discurso y de explicar cómo se ha formado y perpetuado ideológicamente.

Uno de los objetivos finales era demostrar que, para contrarrestar la exclusión estructural de las mujeres y la utilización sistémica de una evaluación crítica constreñida por el género, necesitábamos un modelo diferente de investigación y análisis histórico-artísticos con el fin de *ver* lo que las mujeres hacen o han hecho en y con el arte. En 1999 abordé ese proceso en *Differencing the Canon (Diferenciando el canon*, Pollock, 1999). Sostenía entonces que, como espectadora mujer y como espectadora feminista, deseaba conocer la diferencia. Esa diferencia no sólo significa que las mujeres son distintas a los hombres. Quiero descubrir las formas de ver el mundo generadas a partir de muchas circunstancias vitales diversas, algunas de las cuales podría reconocer en esa especie de comunidad que comporta ser mujer. Las situaciones en las que los artistas crean sus obras son histórica y geopolíticamente muy concretas. Están conformadas por ideas religiosas o modas culturales distintas a las mías, por experiencias políticas que no he conocido, por vulnerabilidades a las que no me han expuesto mi clase, mi raza, mi residencia ni mi sa-

lud. Por tanto, en cuanto artistas, las mujeres son tan diversas como cualquier otro «grupo» colectivo, y como artistas hablan en primera persona y se dirigen al mundo desde el lugar particular que ocupan en él. Al mismo tiempo, sus voces múltiples y diversas se suman a la complejidad de experiencias vitales de género entrelazadas con una pluralidad cultural, étnica, geopolítica, sexual y política. El estudio feminista del arte realizado por mujeres artistas no aspira al concepto homogeneizador de *mujer*, ni siquiera *mujeres*. El modelo que utilizamos no sólo pretende entender el trabajo de cada artista en su singularidad, que incluye género y sexualidad, clase y raza tal como las vivió y representó cada persona. Abarca también todas las tergiversaciones universales, coloniales y selectivas sobre la complejidad de los mundos que las artistas se atreven a representar ante y para nosotros.

Esto es lo que caracteriza nuestro libro. Formulamos preguntas: ¿por qué se han negado o han tenido que negarse apelando al género las cuestiones de la diferente creatividad de las mujeres, tan fáciles de localizar y guardadas en archivos del mundo entero? ¿Por qué la historia de las artes se ha hecho «sin mujeres» en el siglo XX, el denominado siglo de las mujeres, algo que han llevado a cabo historiadores del arte y conservadores de museos del propio siglo XX? ¿Por qué se produjo una contradicción entre la emancipación política y educativa de las mujeres y las narrativas y la presentación museística de la Historia del arte de modo que únicamente se aceptaban las obras de los hombres?

El desafío crítico de este libro sigue siendo pertinente e incluso urgente a la vista de las historias de la cultura que tanto calan en el mundo público del entretenimiento a través de exposiciones de gran éxito, documentales y programas televisivos, nuevos productos en torno a los artistas famosos y los desmesurados precios de obras de arte antiguas y modernas en un mercado del arte sometido a la especulación. El dinero triunfa. Las diferencias de valor monetario y de inversiones en obras de artistas hombres y mujeres revelan la perseverancia de la estructura ideológica que Roszika Parker y yo denunciamos.

Citaré un caso oportuno en el momento en que escribo este prólogo, retro trayéndome cuarenta años y aplicando los fundamentos del libro al análisis del presente.

En el año 2020, la National Gallery de Londres organizó la primera gran exposición de la pintora barroca italiana Artemisia Gentileschi en Gran Bretaña (4 de abril-26 de julio de 2020, aplazada por causa de la pandemia a noviembre de 2020-enero de 2021). Sin embargo, la exposición se ha titulado simplemente «Artemisia», un nombre de mujer, sin apellido, sin identidad civil ni legal.

La Historia del arte es una historia de nombres. Los artistas se catalogan, se compran y se venden, se les rinden homenajes y se escribe sobre ellos aludiendo a su apellido. Es el día a día de la narrativa del arte. Compramos un Picasso, un Pollock, un Vermeer. ¿Han visto lo habitual que es, incluso en las raras situaciones en las que se menciona a mujeres artistas, citar a las mujeres sólo por sus nombres propios (Louise, Frida, Eva, Charlotte y Artemisia), mientras que los hombres nunca son Jackson, Hans, Gerhardt, Mark, Pablo, Marcel? (Sí, reconozco que están Vincent, Leonardo, Miguel Ángel y Rembrandt, pero nada más. ¿Quién percibe que sólo son nombres propios?) Me refiero a esa costumbre casi universal de infantilizar y familiarizar a las mujeres a través de sus nombres de pila como fruto de *un inconsciente político* (tomo prestado el término de Fredric Jameson). Este hábito espontáneo de utilizar sólo el nombre de pila con las mujeres

revela la resistencia, plasmada en el lenguaje, a reconocer que el arte lo hemos hecho siempre todos nosotros, tanto las mujeres como los hombres, *a pesar de* los obstáculos que, en diferentes momentos y de distintas maneras, han convertido la práctica artística en un camino complicado para algunos y algunas (por cuestiones de clase, etnia y, naturalmente, género).

En el anuncio de la exposición tras adquirir en 2018 la National Gallery la obra de Artemisia Gentileschi *Autorretrato como santa Catalina de Alejandría*, a la artista se la calificó como «el maestro antiguo femenino más famoso». ¡Era la obra número 20 de una mujer que ingresaba en la colección de la National Gallery, con sus 2300 obras, *desde 1824!* No pude evitar una sonrisa al leerlo. Habían dado en el clavo. A esta artista no podemos llamarla «*old mistress*» («maestra antigua», pero también «vieja amante») porque las connotaciones son muy distintas. Pero «maestro antiguo femenino» tampoco salva el dilema. Desvela que no han leído este libro, en él habrían aprendido que, cuando se *califica* el sustantivo *artista* o *maestro antiguo* con un complemento adjetival como *mujer* o *negro*, el artista en cuestión queda *descalificado* automáticamente. Se convierte en alguien diferente, en el otro, en lo suplementario, definido por el género o la raza, que no es necesario declarar cuando *artista* o *maestro antiguo* se pronuncian solos. El ser blanco y hombre van implícitos. Ambas características *llenan* la palabra *artista* y colonizan la cultura, sin dejar lugar a la diferencia o a la pluralidad.

Además, rendir homenaje a un «maestro antiguo femenino» situaría la obra de la artista en un marco previo que niega lo que tiene de especial: su singularidad y su diferencia, su pertenencia a un momento cultural con sus tendencias artísticas, y sus intervenciones estéticas bien calculadas, competitivas y llenas de imaginación. Artemisia Gentileschi nació en Roma, donde se formó; viajó y trabajó en varias ciudades europeas en las que los gustos y las modas eran distintos y cambiaban con tanta rapidez como en París entre 1900 y 1920. Vivió muchos años y fue una artista creativa y sensible. Lo que quieren saber los historiadores del arte es qué hizo con los recursos y posibilidades que le ofrecía su cultura. ¿Cómo participó en los juegos de referencia, consideración y distinción en una época como el siglo XVII, con apasionantes progresos en los ámbitos de la pintura, la literatura, la filosofía, la ciencia y un feminismo emergente? ¿Qué hizo con la popular iconografía de la mujer heroica, tan querida por los nuevos comitentes y coleccionistas laicos del momento?

Para considerar su obra y sus aportaciones no tenemos que verla como una *artista mujer* o un *maestro antiguo femenino* sino como una (mujer) artista, ese término que reconoce la situación de cada artista: su lugar en una generación y en un entorno geográfico, pero también en cuerpos y mentes que viven en mundos con sesgo de género y cambios culturales y que los afrontan desde posturas concretas. Rozsika Parker y yo descubrimos y afirmamos «que las mujeres hacen sus obras gracias a y también a pesar de sus situaciones específicas como mujeres en circunstancias históricas».

Artemisia Gentileschi es un caso tanto de «desaparición» del canon como de «recuperación» feminista. Muchas historiadoras del arte feministas, encabezadas por Mary D. Garrand (1989), la han investigado a fondo. Recientemente, la historia de los primeros años de vida de esta artista ha fascinado a mujeres novelistas (Alexandra Lapierre) y directoras de cine (Agnès Merlet). Su vida y obra se han convertido en una pantalla para

proyectar narrativas feministas sobre mujeres fuertes, empoderadas y excepcionales que rompieron moldes profesionales o a través de las imágenes que crearon. Ahora es una de las heroicas mujeres de sus cuadros. Esos valores reflejan, a su vez, los discursos del feminismo popular contemporáneo y la incorporación de algunas ideas feministas, pero no la política profunda ni los retos teóricos a los discursos dominantes. ¿Por qué tenemos que rendir culto a su *empoderamiento* y a su *fortaleza*? ¿Y qué pasa con la inteligencia, la honradez, la empatía, el conocimiento, la pérdida y el dolor? ¿Por qué la horrible violación que sufrió en su adolescencia se repite con un interés excesivo por ese traumático hecho cuando otros acontecimientos, como el prematuro fallecimiento de su madre y la muerte de tres hijos, no se contemplan como fuente de profundidad afectiva en sus representaciones de historias clásicas y bíblicas sobre la muerte y la pérdida? ¿De quién son las historias o las inquietudes que proyectamos nosotros en sus lienzos?

Al «leer» las imágenes creadas por mujeres, Rozsika Parker y yo queríamos plantear preguntas, no historias, análisis y no relatos biográficos sentimentales. Deseábamos proponer nuevas formas de ver el arte, de leer los documentos, de descubrir todos los significados que se pudiesen entresacar de las obras de mujeres artistas, tanto cuando pertenecían a la comunidad y a la conversación en las que se situaba su práctica artística como cuando su especificidad generaba cambios sutiles, reorientaciones de perspectiva, el descubrimiento de nuevas dimensiones en una narración, a través de nuevos recursos formales, usos del color, formas de pintar, incluso maneras de vivir como artista. Interpretar la diferencia y la especificidad llenaba el patrimonio histórico-artístico *con mujeres* a las que se reconocía como sus co-creadoras. Los marcos, los métodos e incluso las teorías sobre quiénes y qué son las personas y cómo funcionan las imágenes resultan importantes. No podemos incluir a las mujeres en un discurso histórico-artístico inalterado que estructuralmente las ha eliminado y que se construyó para negarlas o devaluarlas frente a una norma monocultural, monogénica, de una masculinidad idealizada.

En la actualidad, el arte es un gran negocio para los museos con la venta masiva de entradas y para el mercado que sustenta las galerías y bienales en las que se presenta arte contemporáneo. El mundo en el que vuelve a entrar este pequeño libro (concebido en 1975, terminado en 1978 y publicado en 1981) ha cambiado por vías paradójicas. El feminismo ha tenido su impacto. Algunas personas saben los nombres de un puñado de mujeres artistas famosas, a menudo y por desgracia conocidas por una equívoca notoriedad, por su edad, por su excentricidad o por motivos trágicos. (Mientras las mujeres representan sólo el 2 por 100 de las ventas de arte en el mundo, cinco mujeres acaparan el 40 por 100 de ese porcentaje.) El dinero es un valor determinante en sentido literal. El valor financiero y el simbólico van de la mano. Este libro examinaba el trasfondo de la Historia del arte y de los museos con intención de construir un presente y un futuro para nuestras artistas contemporáneas. La realidad de esa persistente ideología de creatividad masculina y alteridad femenina es perjudicial para los artistas en términos económicos, espirituales y profesionales. También supone una catástrofe cultural para nuestro mundo, en el que se mantienen jerarquías que limitan nuestra imaginación, reprimen significados y normalizan el poder y los privilegios.

Por último, unas palabras sobre la portada. Se han hecho varias ediciones de este libro, cada una de ellas ilustrada con una obra de arte diferente de una mujer. La cubierta

original inglesa tenía una imagen de Marisol Escobar, artista venezolana que destacó en la comunidad del *Pop Art* neoyorquino. Elegimos sus *Sueños blancos*. La obra es un molde de la cara de la artista en arcilla marrón; entre los labios sostiene un clavel blanco. La obra alude al descubrimiento por parte de la artista de que, como latinoamericana que vivía en Estados Unidos, se la trataba como si fuese una mujer de color. Con afilada ironía, la obra protesta contra la discriminación racial y de género. Queríamos manifestar nuestra solidaridad al elegir una obra moderna, crítica y ajena al eje Europa-Estados Unidos. Cuando murió Marisol (su nombre artístico) en 2016 a los 85 años, un periódico británico, bajo el titular «Estrella del *Pop Art* olvidada», la definió como «tal vez la escultora más subestimada del Nueva York de los años sesenta, tan famosa e influyente como Andy Warhol» (*The Guardian*, 3 de mayo de 2016). Otros periódicos insertaron titulares como: «Marisol, innovadora escultora del *Pop Art* excluida de la Historia muere a los 85 años» o «Estrella clave del *Pop Art* neoyorquino muere en el anonimato a los 85 años». Queda clara la relevancia que sigue teniendo nuestro libro.

Sometemos a la consideración de los nuevos lectores las revelaciones que Roszika Parker y yo queríamos hacer; no se trata de una exhaustiva recopilación de obras de mujeres artistas a través de los siglos, ni de una forma distinta de estudiar arte y de leer imágenes hasta el presente. En la esencia de nuestro proyecto, como indica el título, subyace un análisis crítico de las relaciones entre lenguaje, discurso, ideología, arte y género. Siguen siendo áreas de confrontación y, en ocasiones, incluso de vida o muerte.

Enlazando con esta última palabra, esta edición va dedicada a Roszika Parker (1945-2010). Quiero aprovechar la ocasión para reconocer la fidelidad y valentía de la influyente editora feminista Philippa Brewster, que publicó en 1981 el libro de dos neófitas y aseguró su continuidad en 1996 y de nuevo 2013. En nombre de Lydia Samuels y Joel Samuels, hijos y herederos de Roszika Parker, quiero agradecer a los editores y a la traductora la publicación del libro en español.

Griselda Pollock
Leeds, 2021

