

Llibres

NOTA:

Dado el carácter monográfico de este número de Asparkía, dedicado al arte y a la estética, hemos optado por incluir una selección bibliográfica no determinada por su novedad, sino por su relevancia respecto a esta materia, y, en algún caso, por su aportación novedosa y su carácter de experimentación.

A. SUTHERLAND HARRIS - LINDA NOCHLIN

Femmes peintres. 1550-1950.

Traducción del inglés (americano):

C. Bourguignon, P. Germain, J. Pavesi y F. Verne.

París, des Femmes, 1981.

366 páginas.

Este texto surgió como apoyo teórico a una exposición que recogía la producción artística de las mujeres desde la etapa renacentista hasta la actual. Como puede suponerse, la organización de tal muestra requirió un esfuerzo enorme, pero fue un gran éxito, como también lo fue la publicación de su catálogo, que se ha convertido en un referente ineludible para los estudiosos y estudiosas de la producción artística femenina.

No es este estudio el típico soporte de una exposición; por el contrario, contiene todos los elementos para convertirse en punto de partida de multitud de análisis, ya que, a los referentes biográficos y de estilo de cada una de las artistas reseñadas, se une una introducción que por sí misma adquiere la categoría de libro.

Se analiza, en la citada introducción, la condición de la mujer europea en la Edad Media y principios del Renacimiento, poniéndose de relieve los singulares trabajos de bordado e iluminación de libros a los que tanto contribuyeron las mujeres, algunos de cuyos nombres han logrado superar, a través de la historia, el ostracismo a la que ésta, secularmente, las ha condenado. Se pone de relieve, igualmente, la situación de la mujer en una etapa renacentista cuyo presunto humanismo no pareció alcanzarla, teniendo que demostrar, en todo momento, su condición de «honrada», condición que el ejercicio artístico parecía poner en entredicho. Los siglos XVI y XVII vieron, no obstante, crecer la importancia de las mujeres, encontrándonos ya con nombres propios que cada vez van adquiriendo mayor relieve. Así, entre otros, destaca la hoy tan reivindicada Artemisia Gentileschi. También en el XVII, así como en el XVIII, vemos a las mujeres inmersas en el género de la naturaleza muerta, que pudieron practicar sin temor a perjudicar su reputación, contribuyendo a establecer sus formas e iconografía,

aunque la especialidad del retrato tampoco les fuera ajena. En el XIX la sociedad cambia y con ella el papel de la mujer; por primera vez logran integrarse en grupos establecidos, como el impresionista, si bien sus producciones están selladas por especiales características todavía no desvinculadas de la tradición.

Hubo en todos estos siglos grandes pintoras que, para las autoras del libro, han sido injusta y quizá conscientemente marginadas. Dedicadas a géneros considerados menores (quizá sólo porque los hacían las mujeres) nunca han dejado de lado la estela de la marginación.

Hasta qué punto podemos hablar de un estilo o sensibilidad «femenina» es una de las cuestiones que, como parece de rigor en una publicación de este tipo, también se aborda aquí. Y, aunque parece dejarse la última palabra al lector o lectora, se llega a la conclusión de que, para este nuestro siglo XX, es prácticamente imposible hablar de tal estilo en la pintura de mujeres, ya que ha alcanzado un grado de diversidad extraordinario. Quizá la tesis última que pueda desprenderse es que, en una sociedad igualitaria, muy probablemente la producción artística masculina y femenina se igualaría. Desgraciadamente, estamos muy lejos de llegar a este tipo de sociedad. En la espera, resulta muy conveniente rescatar de la historia la aportación de todas aquellas mujeres que han dicho algo, con la palabra o con el pincel.

Rosalía Torrent

LEA VERGINE

L'autre moitié de l'avant-garde. 1910-1940.

Traducción del italiano: Mireille Zanuttini.

París, Des Femmes, 1982.

318 páginas.

El libro que analizamos es, formalmente, el catálogo de la exposición celebrada en Milán en 1980 que le dio nombre, aunque es mucho más. Es un trabajo abierto, un punto de partida para un proyecto de alteridad.

L'autre moitié de l'avant-garde es un recorrido por la producción de mujeres artistas que, aunque participaron plenamente del espíritu de las vanguardias (cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo...), quedaron olvidadas de la memoria histórica cuando éstas fueron subsumidas por la sociedad de consumo.

No estamos tanto ante un estudio pormenorizado de las 115 artistas que presenta, como ante un grito que rompe la barrera del silencio y cuestiona el rancio esquema de la producción femenina entendida como *travestismo artístico*, esto es, como sucedáneo de *los* grandes genios. Lejos de ser mujeres sin rostro, sus biografías y sus producciones traslucen la ruptura con lo *dado*, con lo *normal*.

Sin embargo, en la medida en que fueron objeto del monopolio masculino del juicio crítico y/o de la proyección inconsciente de la jerarquía masculino/femenino, su especificidad fue olvidada, borrada o –en el mejor de los casos, si puede interpretarse así– decolorada para incrementar la intensidad cromática de *los* líderes de la época.

En Occidente, el pensamiento profundamente empapado del irracionalismo de Schopenhauer, Nietzsche, Spencer, ... identificó lo femenino con lo instintivo e imperfecto. La misoginia fue una constante en los círculos literarios de la vanguardia, de Rimbaud a Jarry. El propio Marinetti, años antes de fundar el futurismo, definió a la mujer como «rescoldo de barbarie».

Así, en el seno de ciertas vanguardias, se compartió una mitología que identificaba al hombre con la creación y la genialidad. Mientras, la mujer era depositaria de una *creatividad* ejercida a nivel cotidiano o, desde otra postura más caballeresca pero no menos insidiosa, la *musa* inspiradora. Ambas figuras culturales de lo femenino abocaron a una objetivización –en el peor de los sentidos– de la mujer que perdía toda posibilidad de subjetividad, de originalidad y, por tanto, de legitimidad para permanecer en la memoria histórica, fuera del molde positivado.

Pues bien, la exposición que propició este libro, constituye el inicio de una forma de investigar la producción artística de la «otra cara de la humanidad», justamente considerando a la mujer como *entera esencia*. El costoso proceso de búsqueda de las obras de las mujeres artistas que desarrollaron su trabajo en los treinta años que nos ocupan y el esfuerzo para darles una organización coherente en el seno de una exposición, responden por tanto a ese convencimiento de Lea Vergine de que las obras y las vidas de esas artistas son la mejor prueba de que no fueron mujeres-objeto, ni simples sustitutas del hombre artista, sino más bien experimentadoras geniales, por ellas mismas promotoras infatigables de cultura.

Mauro Soliva

W. CHADWICK

Mujer, arte y sociedad.

Traducción: María Barberán.

Barcelona/Londres; Destino/Thames and Hudson, 1992.

384 páginas.

Mujer, arte y sociedad es un libro que supone un análisis riguroso y exhaustivo del papel que ha jugado la mujer en la historia del arte y del lugar al que ha sido relegada en todas las épocas, incluso en el siglo XX. Chadwick escoge para su obra una línea evolutiva que parte de la Edad Media –en la que pone de re-

lieve la labor ocultada y desconocida de grandes copistas y miniaturistas como Christine de Pisan o Hildegarda de Bingen, entre otras-, y llega hasta nuestros días, en los que reivindica la merecida labor de mujeres artistas como Nikki de Saint Phalle, Miriam Schapiro y otras tantas.

Tal y como señala la autora en la introducción, «nuestro lenguaje y nuestras expectativas sobre el arte, han tendido a catalogar el arte producido por mujeres como de inferior calidad que el hecho por hombres.» Pone de relieve la injusticia histórica cometida con mujeres de la talla de Marietta Robusti, Judith Leyster o Artemisia Gentileschi, quienes han pasado desapercibidas por diferentes cuestiones: por el valor crematístico de las obras firmadas por hombres—caso que sería el de la primera, hija de Tintoretto, y eclipsada por la fama de su padre—; por la realidad social en la que vivían inmersas, según la cual la mujer no estaba dotada para el arte, sino para las tareas del hogar, y un sinfín de cuestiones que han llevado a que la mención de mujeres artistas en la historia del arte sea prácticamente inexistente. A todo ello hay que añadir los calificativos con los que siempre se ha encontrado el arte producido por mujeres: sensible, delicado, tierno...

Las mujeres siempre tuvieron sus actividades artísticas equiparadas con su feminidad. Para las pintoras que aspiran a ser pintoras de historia y miembros de la Academia, su «antinatural» ambición había de ser atemperada con la ideología social de la feminidad, tópico, por otra parte, general a lo largo de la historia del arte.

Incluso en los momentos en los que triunfan principios revolucionarios y liberales, la mujer ha sufrido los temores y consiguientes ataques de sus compañeros, que se cristalizan en la concepción errónea según la cual permitir la equiparación con el hombre en el terreno artístico supondría que la mujer con vida pública dejaría de ser mujer para convertirse en una espantosa perversión del sexo femenino.

Resulta impactante en la obra comprobar cómo todas las actitudes descritas, que tendemos a catalogar como propias de su tiempo y por tanto ajenas al nuestro, no lo son en muchos casos. Basta para ello ver la introducción del libro, en la que la autora nos relata hechos sorprendentes de nuestro supuesto «moderno» siglo XX. Así señala cómo el Metropolitan Museum, que poseía un lienzo con firma de David, pero que se demostró en 1951 que fue realizado por Constance-Marie Charpentier, tardó en cambiar el rótulo del autor veintiséis años.

En definitiva, la autora, con este escrito ameno y asequible, consigue eliminar todos los tópicos que se le han atribuido a la mujer a lo largo de la historia como «creadora» de obras de arte.

Susana Manrique Martínez

LINDA NOCHLIN

Femmes, art et pouvoir et autres essais.

Traducción del inglés (americano): Oristelle Bonis.

Nîmes, 1993.

251 páginas.

Linda Nochlin nos presenta una serie de ensayos en los que investiga las causas que determinan los distintos comportamientos en arte, según el sexo. Obviamente, ve en la ideología la fuerza que promueve la elaboración de las normas artísticas, y es la ideología el centro de su más viva atención crítica. Comienza la obra con su último ensayo en el tiempo: «Mujeres, arte y poder», para concluir con el que realizó primero: «¿Por qué no ha habido grandes artistas entre las mujeres?»

Al abordar la temática del arte en general y de la mujer artista en particular, no lo hace sólo para destacar el valor intrínseco de determinada obra, sino para insistir en las estructuras que marginan ciertas formas de producción artística, privilegiando otras. Para ello se apoya en documentos visuales ejecutados entre finales del siglo XVIII y el siglo XX.

Le interesa destacar cómo en arte la iconografía femenina reproduce hipótesis heredadas y transmitidas tenidas por indiscutibles: debilidad y pasividad de la mujer frente a la energía y poder creativo del hombre, su estatus de objeto destinado a satisfacer la sexualidad masculina, su marginación de toda actividad intelectual y su exclusiva función de esposa y madre. El arte del siglo XIX reproduce esta división binaria, que está presente en el discurso ideológico de la época. Nochlin hace un recorrido por algunos cuadros significativos de esta realidad, contraponiendo las mujeres del «Juramento de los Horacios» de David, que cumplen su papel llorando resignadas e impotentes, a las madres españolas de los «Desastres de la guerra» de Goya, que ya no serán «heroicas», sino «bestias salvajes» defendiendo a sus hijos, convirtiéndose en objeto de la crítica y el escarnio masuclino, precisamente por no resignarse.

También la mujer es tratada como mercancía sexual. En el ensayo sobre erotismo Nochlin afirma que no hay arte erótico sin representación femenina, porque las imágenes de delectación erótica han sido creadas por hombres para su propio placer, placer que se supone marginado en la mujer, y más aún su derecho a darle vida en el lienzo. Los atrevimientos de Courbet, las escenas de burdel de Degas o Toulouse no encuentran paralelo en la pintura femenina, si bien la autora observa signos de cambio en distintas autoras.

Como estamos viendo, es el siglo XIX el que focaliza los intereses de Nochlin, aunque hace incursiones en otras etapas históricas.

Pero la cuestión más polémica en Nochlin resulta de la multiplicidad de cuestiones que puede suscitar la siguiente pregunta con la que nos aborda: ¿por qué

no hay grandes artistas entre las mujeres? Habla de la respuesta de algunas vertientes feministas, al considerar distintos los conceptos de «grandeza» del arte femenino y masculino, pero la feminidad no posee a priori cualidades susceptibles que definan un determinado estilo. Si se habla de introversión y delicadeza para el arte de las mujeres, ninguna de ellas es más introvertida que Redon o delicada que Corot. Si la mujer se orienta hacia la vida doméstica, también lo hacen alguno de sus compañeros masculinos. Lo cierto es que no hay artistas mujeres a la altura de un Miguel Ángel o Rembrandt. Las causas más razonables, para la autora, serían institucionales y educativas: su no acceso al modelo desnudo, su marginación en la enseñanza académica, y sobre todo factores más sutiles y decisivos: sus propios sentimientos de duda y culpabilidad, su exposición al ridículo, o el paternalismo, que la reducían a un modesto nivel de «amateur».

En el arte del siglo XX Nochlin advierte un cambio en muchos de los aspectos mencionados, pero aún se arrastra una inercia de siglos que hace que el acceso a la igualdad sea todavía un camino de largo recorrido para las mujeres que han optado por el pincel como medio de expresión artística.

Rosalía Esclapés

CLARISSE NICOÏDSKI

Une histoire des femmes peintres.

Mesnil-sur-l' Estrée, Ed. Jean-Claude Lattès, 1994.

398 páginas.

La novelista y dramaturga Clarisse Nicoïdski, nos sorprende con una magnífica obra, que podríamos calificar de ensayo histórico, acerca de un tema extremadamente ignorado: las mujeres pintoras.

El interés que despierta la obra es proporcional al conocimiento que nos ofrece su lectura.

El libro se articula en espacios históricos, que abarcan desde la prehistoria hasta la actualidad. En cada uno de ellos descubre, y en casos redescubre, a las artistas que en su tiempo fueron capaces de plasmar sus sentimientos y su mundo, a través de sus pinceles. Estas mujeres, grandes desconocidas tantas veces, son tratadas desde el aspecto más humano, lo que todavía hace más sugestiva la lectura de esta obra.

Otro de los atractivos del trabajo de Clarisse Nicoïdski, se refiere a la forma de introducirnos en el contexto histórico de cada época, señalando sus gustos y cánones artísticos; en este sentido conocemos la lista de las perfecciones que debía poseer una mujer en la Edad Media, tal como las relaciona Morpugo en su obra *Costume de la Donne* de 1536.

Así pues este libro nos da a conocer a mujeres tan interesantes como célebres, que desarrollaron su arte durante el siglo XVII: como Louise Moillon, maestra de las transparencias y el color, o Maria Sybilla, magnífica observadora de la Naturaleza que supo plasmar los más delicados detalles de la flora y la fauna local y tropical; investigadora, etóloga y científica, reflejó un mundo de magia, mostrándonos a una mujer independiente, libre y extremadamente culta. En el siglo XVIII destaca la veneciana Rosalba Carriera, admitida en la Academia Real, cuya sensualidad y dominio de la luz la convierte en la mejor retratista, siendo uno de los ejemplos más brillantes del siglo de las luces. En el siglo XIX nos cautiva Rosalie Bonheur, exploradora de la materia y el color; y nos atrae Suzanne Valadon por su rebeldía y marginación. Ya en el siglo XX vemos cómo las mujeres artistas de la pintura se manifestaron en todas las corrientes y escuelas e introdujeron sus formas propias de expresión, tanto expresionistas como abstractas, conceptuales o del pop; conocerlas a todas significaría, según Nicoïdski, escribir un nuevo libro: la mujer afirma su autonomía psíquica, explora su cuerpo, desea una total libertad y los mismos derechos del hombre. Así su fuerza creadora se simbolizará en la expresión de su cuerpo, en la fuerza de su espíritu y en el poder de su inteligencia. Figuras como Marie Laurent, Léonor Fini, Liubov Popova, Sonia Delaunay, Marie Vassilieff, Sonia Stein, Frida Kahlo, Tamara de Lempicka, entre otras muchas más, nos informan del gran movimiento artístico femenino de nuestro siglo.

¿Qué causa puede explicar el gran desconocimiento e ignorancia hacia estas magníficas artistas?

La pintura, como todo arte, forma parte de un mundo inmerso en la espiritualidad, simbolismo y por tanto en lo religioso y ritual. Esta asociación parte desde el mismo nacimiento del arte; tanto éste como la religión se implican en el concepto de creación. Concepto que difícilmente estará vinculado con el universo femenino. La mujer no podía ser creadora, puesto que en muchos momentos de nuestra historia ha sido conceptuada como un ser «impuro». Así pues, desde los relatos bíblicos, la creación se vincula a la masculinidad. Quizá una de las razones de este rechazo hacia la mujer creadora de arte deberíamos atribuirlo a esta explicación.

Pero también el conocimiento, del cuerpo y del espíritu, puede ser peligroso, ya que significan libertad.

Estas y otras sugerencias interesantes constituyen las conclusiones del magnífico libro de Clarisse Nicoïdski.

Carne Olària

ONZE AUTORES

Bruixes brúixoles. Brújulas brujas.

València, Derzet i Dagó Edicions, 1995.

100 pàgines.

«És bell atrapar el cel iris de l'arc» (Ana María Romero). Complau trobar-se un llibre que recull mostres de l'obra d'un manoll de dones poetes –millor que poetesses– de distints indrets de la península. Aquest és, sens dubte, un llibre políglota i polifònic. Políglota perquè hi concorren poemes escrits en castellà, gallec i èuskara, amb les seues corresponents versions al català. Polifònic puix que són moltes les diferents tonalitats que ací assoleixen paraula poètica. El simbolisme cristal·lí: «Estic nua front a la mar/nua desenterre la meua ànima de pedra./Sóc l'argila proscrita/que per fi descansa junt a la mar» (M. Xoxé Canitrot), el llenguatge intimista: «M'arregleue el cabell/i sóc roure/roure dolorit i íntim» (Amaia Iturbide), la poètica de la quotidianitat: «Blandiendo mis labios/acecho tu deseo/que planea tras el humo/de ese cigarrillo bajo en nicotina» (Lola Martínez Auñón) o les visions més esquinçades successivament s'alternen: «Un dia vaig despertar i vaig veure/tota la ciutat coberta/de desídia blanca/estesa, impúdica,/sobre les voreres desolades» (María Dolores Rodríguez).

Tanmateix, darrere d'aquestes tonalitats hi han certs acords recurrents que unifiquen la melodia: el testimoni del silenci mil·lenari i la rebel·lió front a la por: «El silenci va nàixer sense por/ i es va morir en un món/on la reflexió camina de puntetes», ens alerta María Dolores Andreo. «La por en el mirall és com un xàfec/que em glaça la solitud d'un núvol/i la mar,/un estornell de silenci/per a les buides promeses del fred», constata Marisol González.

També es palpa en totes estes obres una poesia viva, de carn i os, que fuig de l'abstracció buida: «El pensament és/d'alguna manera com el foc;/i el foc encén la matèria/però és la materia qui decideix/quan s'apaga» (Teresa Irastortza).

En absolut es tracta d'una poesia hermètica als esdeveniments exteriors, sinò, mes aviat, profundament introspectiva: «Sota el teu esguard/una pestanya em pessigolleja./M'aferme a ella/i m'enfile/fins a eixa negra platja/on nadar,/ nadar sempre cap a dins.» (Luisa Posada).

Aquest arcaic pasat comú –la por i el silenci– front la ferma voluntat de gaudir el present en plena llum, fan que aquestes veus, diferents i consonats, mútuament es potencien: «Beguem les unes de les altres/totes a una/de la deliciosa font dels sentits clars» (Ana María Culebras).

Bruixes brúixoles, s'anomena el llibre. Com les bruixes portadores d'una saviesa immemorial i, sovint, silenciada. Marcant-nos sempre el nord com bones brúixoles. Al capdavall: «M'han impressionat dones de neu/però sobretot de foc/surant en el fràgil vaixell del seny» (Yolanda Alba).

J. d'Assumpció