

Libros

Reseña. Orgullo y prejuicios. En torno al arte de las mujeres, Amparo Serrano de Haro y África Cabanillas

Tres Hermanas, 2022, 208 pp.

ISBN: 9788419243188

Una historia de las mujeres artistas no es una subcategoría del arte general, es el arte mismo. Esta es la rotunda y sagaz idea que impregna todas y cada una de las páginas que componen esta obra; publicada a finales del 2022 y que constituye el resultado de años de investigación y colaboración conjunta de sus dos autoras, Amparo Serrano de Haro y África Cabanillas, profesoras de la UNED con una amplia y comprometida trayectoria en la investigación de la historia del arte con una perspectiva feminista. Con un carácter divulgativo y ameno, las autoras emprenden un recorrido por las características comunes que podemos encontrar en muchas de las mujeres que, pese a los prejuicios sociales fruto del sistema patriarcal imperante, escogieron la producción artística como modo de vida.

Partiendo siempre de la idea de que los discursos transmitidos hasta la fecha ofrecen y perpetúan una visión mutilada de la historia del arte al dejar al margen a las mujeres artistas, la obra abarca una amplia cronología que se extiende desde la Edad Moderna hasta mediados del pasado siglo sin dejar atrás los principales debates historiográficos en este sentido y apostando, a su vez, por ofrecer pautas que permitan integrar correctamente las producciones femeninas en los discursos artísticos y los espacios expositivos. Ofrece un nuevo enfoque a la hora de conocer el papel que han desempeñado las mujeres artistas en los últimos siglos apostando por una visión integral y de carácter divulgativo.

El principal interrogante al que dan respuesta las autoras es cómo poder acercarse al mundo del arte desde la perspectiva feminista, requiriendo para ello no solo de nuevos marcos metodológicos, sino también de un desarrollo de las redes de apoyo mutuo que contribuyan con nuevas aportaciones a este debate. Ello queda patente desde las primeras páginas en las que, a modo de prólogo, las autoras hacen un repaso por algunas de las ideas planteadas por las grandes referentes en la historiografía del arte feminista, tales como Linda Nochlin o Griselda Pollock, desde la década de los setenta del pasado siglo hasta la actualidad.

La obra se estructura en seis capítulos. En el primero de ellos se aborda el sesgo de género al que son sometidas las mujeres con vocación artística tanto desde el origen y desarrollo de sus trayectorias profesionales como en el tratamiento posterior por parte de la crítica y la propia historia del arte. Se recurre para ello a resaltar algunas ideas como el mito de las mujeres artistas como autodidactas, la necesidad de disponer de un espacio personal e íntimo para realizar una obra artística y de priorizar su vocación dentro de la estructura doméstica y social patriarcal; al viaje como elemento esencial durante su proceso formativo como artistas con los condicionantes económicos, morales y sociales que ello implicaba, y, por último, a la visión obsoleta que se sigue transmitiendo de la idea de genio artístico. En ese debate en torno al

concepto de arte y la idea de arte que aprendemos y transmitimos, llama la atención el hecho de que, si bien este reúne todas las cualidades tradicionalmente atribuidas a las mujeres, la capacidad creativa de estas siempre ha quedado mutilada y puesta al servicio de la masculina en todas las culturas. Ello se complementa, asimismo, con el hecho de que aquellas que destacan en este ámbito sean advenedizas del poder y nunca elijan a otra como sucesora; entendiendo la diferencia sexual como un elemento clave para lograr el reconocimiento prolongado en el tiempo.

El segundo capítulo nos remite al síndrome de *la cama de Artemisia*, una argumentación centrada en potenciar aspectos biográficos, flancos débiles y no-conventionales de la personalidad tradicionalmente adscrita a la mujer artista, así como el enjuiciamiento de su vida. Este, por desgracia, se encuentra presente en todo tipo de críticas y nunca juzga a las mujeres por la calidad de su obra ni el interés artístico que pueden suscitar sus producciones en el contexto de su época; sino por sus aspectos biográficos y, por lo general, ligados a lo penoso, triste, escabroso y desgraciado. Para desarrollar este argumento, las autoras toman como ejemplo a las artistas Artemisia Gentileschi y Frida Kahlo, así como la obra *My bed* de Tracy Emin. Así, elementos que las juzgan por su condición de mujeres y no de artistas no solo devalúan sus producciones, sino que imposibilitan una valoración objetiva con la que sí cuentan las obras de sus homólogos masculinos.

Igual relevancia toma en el tercer capítulo la contribución de las mujeres artistas a la abstracción. Aunque sus aportaciones a la corriente son diversas, las autoras abordan el papel de estas pintoras en tres momentos cronológicos, históricos y culturales diferentes para tratar de revelar cómo es su participación y qué es lo que la hace tan incómoda para los discursos tradicionales. Para ello se centran en primer lugar en los orígenes femeninos del arte abstracto-místico a mediados del siglo XIX, continuando con las artistas rusas de la abstracción a comienzos del XX y concluyendo con las pintoras del expresionismo abstracto norteamericano. Resalta el hecho de que la cocreación entre mujeres y hombres, precisamente la característica más importante del arte moderno, se termine traduciendo en el olvido y la supeditación sistemática de estas al papel de musas y compañeras del artista; pues fue esa ambigüedad impulsada por el género abstracto la que en muchas ocasiones causó ese menosprecio hacia las mujeres artistas adscritas a esta corriente.

El cuarto capítulo nos ofrece trece de las características que son inherentes a las mujeres surrealistas o a las diferentes tácticas que ellas llevaron a cabo con el fin de adaptarse a los ideales de los hombres del grupo y que, por lo tanto, fueron modos de integrarse en él. Resulta clave, no obstante, tener presente que no hay nadie en el ámbito de la creación, y menos si es mujer, que triunfe en total soledad. Llama asimismo la atención el hecho de que estas trece estrategias no sean exclusivamente femeninas y que el propio movimiento surrealista primara muchas cualidades consideradas como femeninas mientras sus propias integrantes eran sistemáticamente minusvaloradas por el hecho de ser mujeres. Una de las características que resulta más llamativa es la declaración de independencia, que condujo a muchas de ellas a negar su pertenencia al movimiento como forma de protesta pero que, por desgracia, no hizo sino potenciar aún más su borrado de la historia.

El penúltimo capítulo proporciona una serie de consejos a toda persona interesada en llevar a cabo una exposición dedicada a mujeres artistas. Las autoras

aprovechan, al mismo tiempo, para ejemplificar y hacer una crítica de los errores habitualmente cometidos en este sentido, tomando como referencia algunas de las exposiciones llevadas a cabo en los últimos años. Entre algunas de estas apreciaciones encontramos: la necesidad de concederles exposiciones monográficas que cuenten con el mismo respeto metodológico que las de sus homólogos masculinos, dejando atrás la recurrente simpleza de las exposiciones colectivas que tienen como único nexo en común el hecho de que las artistas pertenezcan al sexo femenino; la necesidad de contextualizarlas e integrarlas correctamente en los discursos artísticos, sabiendo distinguir sus aportaciones y estrategias de poder a lo largo de su carrera; así como la exposición de otra serie de elementos vinculados al paternalismo, la descontextualización recurrente o la nula importancia que se presta a sus espacios de trabajo.

El sexto y último capítulo no hace sino poner en cuestión ese mito en torno a la soledad del artista. Resulta de especial interés el enfoque que ofrece a la hora de plantear el carácter híbrido del fenómeno de las parejas creadoras, dado que deja atrás el comúnmente transmitido discurso heteropatriarcal en el que estas no conforman una relación simétrica. Recurre para ello a la propia evolución histórica de la percepción de las parejas de artistas, focalizándose en primer lugar en las relaciones entre artistas y modelos que imperaron hasta el siglo XIX, continuando con la transformación de modelos a pintoras que experimentan estas últimas desde la Belle Époque y concluyendo con el patrón de parejas de artistas que prima desde el siglo XX. Es llamativo cómo, en esta última categorización, las autoras establecen distinciones no únicamente entre las primeras y segundas vanguardias, sino también, dentro de estas últimas, en las que aparentemente existe una regularización como iguales, entre los tipos de relación surgidos en este sentido. En ellas el peso del patriarcado a nivel de control social y dominación continúa siendo total y absoluto. Esto entronca directamente con el cierre de la obra, en el que las autoras recurren al juego de palabras que da título a la misma aludiendo a cómo, precisamente por esos prejuicios económicos y sociales, las mujeres siempre han quedado relegadas a un segundo plano dentro del mundo del arte.

Sin atisbo de duda, el carácter ameno y divulgativo de la obra, sin dejar a un lado el rigor científico, la convierten en una publicación esencial para aproximarnos al importante papel desempeñado por las mujeres artistas en los últimos siglos; contribuyendo con ello no sólo a potenciar un enfoque feminista dentro de la tradicionalmente patriarcal historiografía del arte, sino también a reconstruir los discursos incompletos de la misma.

Beatriz Fernández de Castro
Universidad de Cádiz
beatriz.fernandezdecastro@uca.es
DOI: 10.6035/asparkia.7170

Recibido el 7 de febrero de 2023
Aceptado el 19 de julio de 2023
BIBLID [1132-8231 (2023: 273-275)]