

# Reflexiones sobre la dialéctica ausencia/presencia de las artistas en los relatos de la historia del arte

## Algunos porqués sobre las ausencias

María Laura Rosa

Durante la década del setenta, las historiadoras del arte feministas –principalmente anglosajonas– inician una profunda revisión de la disciplina, la cual excluye sistemáticamente a las mujeres de las construcciones históricas de artista y genio que regulan su discurso canónico. Un punto de partida para este hecho es el año 1971 con la polémica que desencadena la pregunta que realiza la historiadora del arte estadounidense Linda Nohlin acerca del porqué de la no existencia de grandes artistas mujeres en los relatos circulantes (1971: 22-39). Esta omisión no es casual, la historia del arte demanda ser analizada a la luz de nuevas premisas que cuestionen y logren ir más allá de sus narrativas naturalizadas. Por entonces, sale a la luz que uno de los fundamentos de la ausencia de las artistas es la desigual formación que estas reciben. Dicha situación se explica a través de la cristalización de las esferas pública y privada en la conformación de los Estados republicanos, la cual es claramente sexual: a las mujeres se las educa para que su único horizonte posible sea concebido entre las paredes del hogar. Mary Wollstonecraft lo explica en su obra *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) cuando señala que Jean-Jacques Rousseau, en su tratado sobre la educación del ciudadano *Emilio o De la educación* (1762), plantea que la formación de las niñas debe consistir en hacerlas dependientes y sumisas, y una vez alcanzado este objetivo, se decreta que estos rasgos son naturalmente femeninos. Wollstonecraft reivindica la igualdad entre los géneros, la lucha radical contra los prejuicios que pesan sobre las mujeres y exige una educación no discriminatoria para las niñas, más allá de los reclamos de ciudadanía para todas las mujeres.

La desarticulación del sistema patriarcal que afecta al campo de las artes es uno de los principales aportes de la teoría feminista, a la vez que rescatar del olvido a numerosas artistas que, en diferentes épocas, atravesaron una auténtica carrera de obstáculos profesionales para alcanzar el reconocimiento de sus pares y que, sin embargo, son ignoradas por la historia del arte canónica. Una de las consecuencias de la formación desigual en bellas artes es la prohibición del estudio de modelo vivo –desde el período renacentista, momento en que se impone su estudio–, la más determinante de todas las proscripciones, dado que les impide el ingreso a las academias y las obliga a una formación informal a través de

talleres o escuelas alternativas. La no resolución del cuerpo humano les impide el acceso a los géneros mayores –religiosos o históricos–, lo que conlleva a un bajo estatus profesional, además de que relega las creaciones femeninas a una valuación inferior en el mercado del arte (Rosa, 2009b: 97-131).

Cuando se conforman las Academias de Bellas Artes –la primera es la École de Beaux Arts, fundada bajo el reinado de Luis XIV en 1648–, las artes se separan en mayores –pintura, escultura y arquitectura– y menores –artes de la aguja, artes decorativas, entre otras–. Las mujeres, cuyo conocimiento en las artes de la aguja –tejido, bordado, ganchillo, arte textil, etcétera– forma parte de la formación femenina, quedan limitadas por su sexo a esta práctica considerada menor: bajo reconocimiento en el ámbito artístico dado que se interpreta que son pasatiempos femeninos y, por tanto, peores pagas a la hora de pensar en vivir de la profesión. Solo unas pocas mujeres van a poder romper con los pesados estereotipos de género, acudir a talleres y formarse, aunque de manera informal, en otros campos artísticos. En relación con lo señalado, la domesticidad femenina no involucra la posibilidad de contar con un espacio propio dentro del hogar, un taller o “un cuarto propio” al decir de Virginia Woolf. En el caso de las artistas, esto implica que trabajen soportes pequeños, en muchos casos perecederos –como el pergamino–, o poco frecuentes –como las placas de metal, fácilmente apilables en algún cajón, pero de vida efímera–. A ello se suma que, tras la muerte y dada la infravaloración de la producción femenina por el sistema del arte, la familia suele desechar las obras heredadas. Ambas situaciones dificultan en extremo el rescate de las artistas de la historia ya que sin obras, solo quedan sus menciones en los documentos. A raíz de todo lo enunciado, las historiadoras del arte feministas, ante piezas pequeñas, no firmadas y pertenecientes al género del retrato o de la naturaleza muerta, suelen establecer el lema “anónimo es mujer”, es decir, antes que nada se debe comprobar que la obra pertenece a un varón y no adjudicarla automáticamente a este género como suele ser frecuente.

La revisión de los juicios de valor que motivan que una artista se vuelva visible para la historia del arte tradicional condujo a las teóricas feministas a uno de los conceptos más persistentes de esta disciplina: el de genio. El mito del artista genio es una pieza fundamental para conformar una narración progresiva en la que la historia se concibe como una sucesión de grandiosos nombres y se instituyen jerarquías basadas en grandes maestros y segundones. La noción de genio es una construcción que se origina en el Renacimiento, madura al calor del individualismo liberal y romántico y cobra un nuevo significado a partir de las vanguardias del siglo xx. Este concepto procede de la cultura grecolatina. En la antigua Roma, los *genii* son espíritus masculinos protectores de la supervivencia de un clan familiar, implica aspectos divinos de la procreación masculina, la que asegura la continuidad de la propiedad perteneciente a un clan masculino o *gens* (Battersby, 1989: 24-25). El desarrollo de dicha noción se complejiza cuando se cruza con el de *ingenium* –cualidad vinculada al talento, la audacia,

la fuerza y el vigor creativo— hasta asimilarse el uno con el otro durante el siglo XVIII. Durante su consolidación en el Romanticismo, la genialidad se vincula con el vigor sexual masculino (ibídem: 24): el concepto generizado/sexualizado de genio fragua procreación con creación como las caras de una misma moneda masculina, situación que se pondrá de manifiesto con la creación de la bohemia artística, de dominio masculino, donde la presencia de las artistas es marginal y está rodeada de prejuiciosas sospechas. Además, la crítica suele asociar peyorativamente términos como delicadeza, dulzura, refinamiento o sensibilidad con la producción femenina. Por el contrario, la obra de los varones es vanagloriada apelando a su fuerza y energía, comparables con su vigor sexual y, por tanto, difícilmente asociadas con la obras de las mujeres. En síntesis, como indica Christine Battersby: “Las mujeres que quieren crear deben aun manejar conceptos estéticos tomados de la mitología y la biología que son profundamente antifemeninos. A su vez, los logros que han conseguido alcanzar son ensombrecidos por una ideología [el patriarcado] que asocia los éxitos culturales con las actividades masculinas” (ibídem: 59).

En ese sentido, María Ruido reflexiona sobre los alcances del concepto de genio:

[Este] ha servido como explicación simplista de las relaciones del artista y una colectividad, y de la expulsión o de la aparición residual de las mujeres en el relato de la historia del arte. Dotado, a grandes rasgos, de un talento “natural” y espontáneo, que justifica su habilidad profesional, y de un carácter extravagante e individualista que lo aleja de las demandas y los intereses comunes de su contexto, la figura del genio, elaboración paralizante y políticamente manipulable, ha sido, sin embargo, reivindicada por algunos sectores del feminismo, especialmente por aquellos que practican una mera reescritura paralela de la historia sin una revisión en profundidad de los mecanismos de cooptación que los sustentan (2003: 88).

Tanto los géneros del arte como la idea de genio —entre otros conceptos— se constituyen en estructura “natural”, como indica Lise Vogel: “Además, normalmente supone [el mundo del arte] que existe una única norma humana que es universal, histórica y sin identidad de sexo, clase o raza, aunque en realidad es claramente masculina, de clase alta y blanca” (1974: 5). La categoría de genio tiene cuatro características que se mantienen en el tiempo: heterosexual, blanco, burgués y masculino, y quedan fuera todos aquellos actores sociales que no las cumplen. Así, se produce un proceso de invisibilidad en la disciplina que es profundamente sexual, étnico, clasista y eurocentrista, hecho que conforma su canon. La división entre géneros mayores y menores, como vimos, encubre una forma de contrato sexual, Bridget Elliott y Jo-Ann Wallace hablan de una ecuación que se reproduce desde el Renacimiento en adelante (1994). La base en la

que se asientan estas oposiciones está conformada por la clase y la etnia aunque estas, a su vez, se encuentran transversalmente atravesadas por el género. Artes mayores y menores, así como arte y artesanías, ocultan otro tipo de discusión, según Parker y Pollock:

Lo que distingue jerárquicamente el arte de las artesanías no son tanto los diferentes métodos, prácticas y objetos, sino también dónde se han hecho estas cosas –con frecuencia en las casas– y para quiénes se hacen –con frecuencia para las familias–. Puesto que el arte es una actividad pública, profesional, lo que hacen las mujeres –y que habitualmente se define como artesanía– podría definirse como un arte doméstico (1981: 68-69).



Las teóricas feministas defienden una historia del arte sincrónica, que releve los referentes polémicos ocultos y las posiciones alternativas. Dos conceptos son de gran importancia a la hora de leer y escribir sobre las artistas. El primero es la noción de excepción positiva enunciado por la historiadora del arte Germaine Greer en su libro pionero *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*, de 1979. Allí Greer refiere al canon regulador de la historia del arte como flexible; por ese motivo, consigue absorber algunas figuras femeninas elevándolas a excepcionales, configurándolas con las mismas características de genialidad con las que construye a algunos varones, para luego destacar su supuesta igualdad inclusiva y naturalizar la falacia de que el minoritario número de artistas es debido a su bajo número en la realidad o como consecuencia de la calidad de los trabajos. Ejemplos de ello pueden ser Frida Kahlo, Georgia O'Keeffe o la misma Raquel Forner, entre tantas otras. El otro concepto es el de linaje paterno, enunciado por la artista e historiadora del arte estadounidense Mira Schor en su libro *Wet: On Painting, Feminism and Art Culture*, de 1997. Allí propone el rescate de creadoras olvidadas apelando al vínculo de maestras/discípulas, muchas veces invisibilizado por las mismas artistas que, al no ser estimada la figura de la “maestra” –terminología de connotaciones sexuales en inglés–, suelen apelar frecuentemente a los varones cuando hablan de su formación. La autora opone la construcción de un linaje a la creación de una genealogía de figuras femeninas.

## Pertenecer o no pertenecer, *that is the question*

Las artes, como cualquier otra profesión que se elija, se inscriben dentro de una red de relaciones que no son circunstanciales para quienes buscan profesionalizarse. Apoyos familiares, contención económica, particularidades domésticas, entre otras, son vitales para entender cómo operan los roles de género dentro del mundo del arte. No es un dato menor que las artistas han debido elegir entre su profesión y llevar adelante una vida familiar, mientras que los varones no debieron pasar por esta elección dado que la domesticidad la han tenido suficientemente resuelta a lo largo de la historia. Es por ello que las artistas mexicanas de Polvo de Gallina Negra, Mónica Mayer y Maris Bustamante, enuncian en los años noventa del siglo xx el concepto de triple jornada: el trabajo que las artistas deben hacer dentro del hogar –doméstico–, fuera del hogar –hecho que les posibilita aportar al hogar y a la vez sostener económicamente el trabajo artístico– y el trabajo artístico propiamente dicho, porque una mujer no suele vivir de este. Si esta expresión es enunciada en la última década del siglo xx, nos podemos preguntar cómo actúa el sistema del arte argentino en la época de la artista Raquel Forner, tanto sobre ella como sobre sus colegas contemporáneas, aquellas que intentaron “probar suerte” en un sistema masculinista atravesado por una indiscutida grupalidad vanguardista y heroica.

En ese sentido, inscribir la creatividad dentro de una red de relaciones es una posición política que adoptan las historiadoras del arte feministas (Rosa, 2009a: 155). Si pensamos que la sociabilidad es un fenómeno primario y no secundario, dado que el yo se construye en relación con las/os demás, entonces los contextos formativos y de desempeño profesionales son de vital importancia para comprender las fortunas críticas de las artistas y el lugar que ocupan en los relatos de la historia del arte. En relación con ello, María Antonieta Trasforini indica:

Cuanto más amplia y penetrante es la experiencia histórica, cuanto mayor es el número de personas de la misma edad que la comparte, más se puede hablar de una identidad colectiva. Así pues, es una característica importante de una generación compartir un *espacio social*, una experiencia histórica-social común que incide en la elecciones y los comportamientos de quienes participan en él; en el ámbito artístico esto se traduce en compartir vínculos, recursos materiales y simbólicos que van del acceso a la formación, a las técnicas, al mercado. Lo podríamos definir como *experiencia artística*, un acontecimiento condicionado por lo que Bourdieu ha denominado el *campo social* del arte (2009: 58).

El estado de excepcionalidad que rodea a las artistas que eligen ejercer la profesión y afrontan las consecuencias que esto acarrea no es menor a la hora de estudiarlas. En ese sentido, el concepto de círculo social, definido por la sociología de la cultura como el ambiente caracterizado por los vínculos inmateriales,

puede ser de gran utilidad a la hora de analizar sus logros profesionales. Si no es posible armar una red inclusiva y de contención con docentes y compañeros durante la etapa formativa, será aún más difícil encontrarla dentro del sistema de becas, premios, exposiciones y mercado de la etapa profesional. Comúnmente, una cosa conlleva a la otra: el campo artístico, como analiza Pierre Bourdieu, es un lugar estratégico en el que se juegan relaciones de fuerzas promovidas por diversos agentes que se disputan el control y la distribución del capital simbólico (1976: 113-120).

Es indispensable la conciencia que un grupo tiene de sí; por ello, el término vanguardia es atribuido a un conjunto de artistas bajo ciertas condiciones. A mayor conciencia del valor simbólico que un grupo emplea para redefinir el arte de un determinado tiempo histórico, mayor probabilidad de que los agentes culturales de dicha época lo visibilicen y lo denominen vanguardia. Dichos artistas señalados con ese término seguramente compartan un espacio social y una experiencia social común que incide en las elecciones y que los caracteriza. Ahora bien, podemos preguntarnos si las mujeres han participado en igualdad de condiciones dentro de las redes de relaciones que conllevan a la formación de una conciencia de grupo, a las alianzas entre pares, a la creación de círculos y espacios sociales, más allá de los filantrópicos con los que se asocia frecuentemente a su género. A través de los artículos que integran el presente número de *Estudios Curatoriales* dedicado a la artista Raquel Forner, las/os lectoras/es podrán extraer algunas respuestas al respecto.

Todo círculo social, todo espacio social está generizado, es decir, está reglado por roles de género que habilitan o limitan comportamientos y conductas. La desigualdad de género marca los recorridos que traen consecuencias en las carreras profesionales y, por tanto, en los relatos que se construyen a través de conceptos como “grupos de artistas”, “vanguardia”, “originalidad”, etcétera. A su vez, estos son regulados y también reguladores del *mainstream*, es decir de aquellas normas y convenciones que definen la corriente dominante de un campo artístico y que pueden trazar los límites de la exclusión/inclusión. Este sistema naturaliza expresiones como: “es solo una mujer que intenta pasar por artista”, “es solo una artista que intenta disimular ser mujer” y “pinta como un hombre”, todas ellas exponentes de la circulación incómoda de las mujeres dentro del campo artístico. Pertenecer o no pertenecer, *¿that is the question?*

## Propuestas reflexivas sobre Raquel Forner como caso de estudio

Al tener en cuenta las estructuras de oportunidad y de acceso a la creación, las historiadoras del arte feministas interpretan que la creatividad es un acontecimiento situado, limitado y mediatizado por las condiciones de posibilidad de las prácticas artísticas, las cuales tienen marcas de género. En ese sentido, nos pro-

ponemos desarrollar una serie de preguntas reflexivas que pueden acompañar la lectura de los artículos sobre Raquel Forner que conforman el presente número de *Estudios Curatoriales*.

En relación con los vínculos entre la educación artística y el relato crítico de las obras de Forner, podríamos preguntarnos si la formación desigual que sufre la artista, y que se refleja en la prohibición del estudio de modelo vivo, impacta sobre la decisión de hacer desaparecer la primera etapa de su obra. Asimismo, qué rol ocupó la crítica del período en la toma de esta decisión. Por otro lado, qué lugar ocuparon estas limitaciones a la hora de llevar a cabo la serie *España* (1937-1939), su serie *El Drama* (1939-46) y la obra *Mujeres del mundo* presentada en el salón de 1938, como indica Diana Wechsler.

¿Cómo afecta el doble criterio, es decir, quiénes miden y reconocen características, modos de comportamiento u otros rasgos idénticos en varones y mujeres, con distintos criterios valorativos, en los relatos sobre los trabajos de Raquel Forner? En ese sentido, la crítica de arte asocia los conceptos de sensibilidad y delicadeza como rasgos negativos en artistas varones y positivos en artistas mujeres, la fuerza como positiva en los varones y negativa en las mujeres. ¿Esto afecta a la inserción en el campo artístico local de la obra de Forner? ¿Dichos juicios de valor conllevan a que se mencione su virilidad pictórica? Además, ¿quiénes realizan arte pasatista, según la crítica, en la época?

Un capítulo aparte podría ser el que se dedique al estudio del matrimonio Forner-Bigatti. El análisis de las parejas de artistas como casos de estudio comparado es una metodología que ha iluminado aspectos importantes de los procesos creativos, así lo sostiene Dina Comisarenco Mirkin:

El arte no es una actividad solitaria y torturada, sino compartida e incluso, para muchos, alegre; el origen del inicio de una carrera artística o el carácter aficionado de la actividad creativa poco tiene que ver con el valor estético e histórico de la producción artística concreta; y muchas veces fue el apoyo de los compañeros varones de las parejas, incluso de aquellos tradicionalmente satanizados por parte de la crítica feminista temprana, el elemento crucial para poder romper, de manera paulatina pero eficaz, con alguno de los opresores moldes de género tradicionales (2013: 14).

En relación con ello podemos preguntarnos cómo impactó en el trabajo de Forner su matrimonio con Bigatti y si esto ha contribuido a mitificar aún más su carácter de figura excepcional en los relatos canónicos de la historia del arte.

Para concluir, recordamos que la historiadora del arte feminista Griselda Pollock reflexiona sobre la poca efectividad de emplear lenguajes historiográficos clásicos cuando el objetivo de la historia del arte feminista es realizar una intervención radical dentro del canon de la disciplina. A lo largo de cuatro décadas, la

historia del arte y la teoría feminista del arte se configuran como líneas de análisis fuertemente críticas de los relatos tradicionales; no se limitan al mero registro de mujeres artistas, sino que proponen algo más osado: revisar el concepto mismo de subjetividad (Rosa, 2008: 153-175). Aún hay mucho trabajo por hacer al respecto.

## Referencias bibliográficas

- BATTERSBY, Christine (1989). *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic*. Londres: The Women's Press Limited.
- BOURDIEU, Pierre (1976). *Questions de Sociologie*. París: Minuit.
- COMISARENCO MIRKIN, Dina (2013). *Codo a codo: parejas de artistas en México*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- ELLIOT, Bridget y Wallace, Jo-Ann (1994). *Women Artists and Writers. Modernists (im)positionings*. Londres-Nueva York: Routledge.
- GREER, Germaine (1979). *The The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Nueva York: Farrar Straus Giroux.
- NOHLIN, Linda (1971). "Why have there Been No Great Women Artist?". *Art News*, vol. 69, nº 9, pp. 22-39.
- PARKER, Rozsika y Pollock, Griselda (1981). *Old Mistresses*. Nueva York: Pantheon Books.
- ROSA, María Laura (2009a). "La cuestión del género". En Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- (2009b). "Artes. Las/os invisibles a debate". En Karina Felitti, Silvia Elizalde y Graciela Queirolo (coords.), *Género y sexualidades en las tramas del saber. Revisiones y propuestas*. Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.
- RUIDO, María (2003). "Plural líquida sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna". En Ma. Sagrario Aznar Almazán (coord.), *La memoria pública*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- SCHOR, Mira (2007). *Wet. On Painting, Feminism, and Art Culture*. Durham-Londres, Duke University Press.
- TRASFORINI, María Antonieta (2009). *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Publicaciones Universidad de Valencia.
- VOGEL, Lisa (1974). "Fine Arts and Feminism: The Awakening Conscience". *Feminist Studies*, vol. 2, nº 1, pp. 3-37.
- WOLLSTONECRAFT, Mary (2005). *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Istmo.
- WOOLF, Virginia (2013). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.