

Parker, Rozsika y Griselda Pollock. *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid: Akal, 2021 [ISBN: 978-84-460-5031-5]

Publicado en 1981, como resultado de una larga investigación realizada por Griselda Pollock, catedrática de Historia social y crítica del arte, y Rozsika Parker, historiadora del arte y psicoterapeuta, y traducido en 2021 por la editorial Akal de la mano de la historiadora Raquel Vázquez Ramil, se trata de uno de los libros pioneros, referenciales y fundacionales de la Historia del arte feminista, que plantea nuevas cuestiones y abre caminos en la investigación crítica sobre las mujeres en el arte. Lejos de hacer *otro* libro recopilatorio de «mujeres artistas», donde no se hace más que afirmar que estas existieron y denunciar la negligencia de la Historia del arte para con ellas, las autoras van un paso más allá y se centran en analizar las relaciones entre mujeres, arte e ideología, aspirando a impulsar un desafiante cambio de paradigma.

El libro comienza con tres prólogos, escritos en 1981, 2013 y 2021. En ellos, las autoras hacen una introducción al libro, exponiendo sus motivaciones principales, los objetivos que persiguen y algunas cuestiones que plantean a lo largo de los capítulos. Para empezar, subrayan que el estudio de la historia de las artes es una práctica ideológica, donde los historiadores del arte, que reproducen inconscientemente las ideologías de nuestra sociedad, conforman y limitan una imagen determinada de la Historia del arte. En este sentido, determinan como objetivo último del libro investigar el lugar de las mujeres en la historia de las artes, respondiendo a preguntas como: ¿por qué las artistas han sido borradas y excluidas sistemáticamente de la Historia del arte, especialmente a partir del siglo XX, construyendo de forma consciente una narrativa sin mujeres?, ¿qué dice esto sobre la base ideológica de la producción escrita y enseñanza de la Historia del arte?, ¿por qué su arte ha sido tergiversado y desechado solo por el hecho de ser mujeres?, ¿cómo y quién define qué es y qué no es arte?, ¿de qué manera las artistas se han relacionado con las estructuras artísticas y sociales y han gestionado sus condicionantes para hacer arte?, ¿hasta qué punto las mujeres han participado activamente en el desarrollo y evolución del lenguaje y los códigos artísticos? o ¿por qué se ha analizado de forma tan diferente el arte creado por hombres y el arte creado por mujeres?

En el primer capítulo, *Estereotipos críticos: Lo «femenino esencial» o ¿es esencial la feminidad?*, se analizan las categorías estereotipadas impuestas al arte de las mujeres, al que se definió como expresión homogénea de «feminidad». Partimos de la base de que se presupone que el arte es una creación exclusivamente masculina, y, por tanto, las mujeres y todas sus actividades se catalo-

### Maestras antiguas Mujeres,



arte e ideología

Akal / Arte y estética

Rozsika Parker y Griselda Pollock

gan como antítesis de la creatividad cultural. Este «estereotipo femenino» atribuía unas cualidades esenciales a todas las mujeres y tenía una connotación negativa que descalificaba a las mujeres como artistas. De esta forma se estereotipaba su arte: las artistas, en tanto que seres dependientes y faltos de imaginación, imitan las obras de los hombres; su estilo es débil, gracioso, delicado y decorativo, en contraposición con el trazo vigoroso del hombre; las artistas eran o bien seguidoras o discípulas de artistas hombres –y jamás eran ellas las que ejercían influencia sobre otros u otras artistas– o bien artistas que, por su naturaleza, tendían a hacer cosas ligeras, como retratos, naturalezas muertas, pintura de flores o artes decorativas; son estudiadas por sus episodios biográficos en lugar de por su arte, que es considerado una extensión de su papel doméstico y social; las artistas cuyo talento se reconoce son tratadas de «excepciones atípicas en su sexo»; y se las trataba colectivamente, como un grupo homogéneo en virtud de su género compartido; entre muchos otros aspectos. Este «estereotipo femenino» no ha sido más que una invención por parte de una Historia del arte sexista para desprestigiar el trabajo de tantísimas artistas, que si compartían alguno de esos rasgos, no era por el hecho de ser mujeres. Las mujeres han hecho Historia del arte, pero una historia distinta a la de la norma admitida, debido a su relación particular con las estructuras sociales y con las formas de producción dominadas por los hombres: no han actuado al margen de la historia cultural, sino que han sido obligadas a actuar dentro de esa historia, pero en un lugar distinto al ocupado por los hombres. Por otra parte, desde el Re-

nacimiento las mujeres fueron quedando cada vez más apartadas del acceso al aprendizaje y las enseñanzas artísticas oficiales, hasta que en el siglo XIX la consolidación del sistema social burgués las separó completamente de participar y ser reconocidas como parte de la historia cultural, sentando así las bases para su marginación, que se haría efectiva en el siglo XX a través de la creación de la Historia del arte como disciplina: en la bibliografía sobre arte, la existencia de las artistas se reconoció abiertamente desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, pero a partir del siglo XX, los historiadores del arte la han ignorado e incluso negado. Para solucionar esto, no bastaría con insertar a las artistas dentro de la convencional corriente principal de la Historia del arte, que fue concebida desde su nacimiento sin contar con las mujeres, sino que es necesario un cambio de paradigma en el discurso y narración de una Historia del arte esencial y estructuralmente sexista, para poder alcanzar una verdadera comprensión de la historia de las mujeres y del arte, que tenga en cuenta las inevitables diferencias con la historia de los hombres artistas.

Muy en línea con lo anterior, en el segundo capítulo, *Mujeres mañosas y la jerarquía de las artes*, se analiza cómo esas categorías estereotipadas impuestas al arte de las mujeres se vincularon con la denominada jerarquía de las artes. Desde el Renacimiento, se determinó que en esa división jerárquica en la que se organizan las manifestaciones artísticas, la pintura y la escultura entrarían dentro de las denominadas «artes mayores», mientras que otras como las artes decorativas o incluso algunos géneros o temáticas de las anteriores entrarían dentro de las denominadas «artes menores». A estas últimas se les atribuye un nivel inferior de esfuerzo intelectual, vinculándolas al mundo de la artesanía, en tanto que contrapuesta al arte. Esta jerarquía se relacionó con la categorización sexual hombre-mujer, convirtiéndose el sexo del ejecutante en un factor esencial en el estatus del tipo de obra ejecutada. A modo de ejemplo, tenemos la pintura de flores, que se desprestigió por ser practicada mayoritariamente por mujeres, tachándola de delicada, trivial y bonita; o el bordado, que se definió como encarnación del estereotipo femenino y llegó incluso a no ser considerado un trabajo «de verdad», sino un mero entretenimiento que servía para mantener ocupadas a mujeres anónimas, recluyéndolas en sus hogares y dando significado a sus «vidas vacías», que debían girar en torno a la paciencia, sumisión, servicio, obediencia y modestia. La realidad era que estas mujeres, al estar excluidas de la pintura al óleo o la escultura por su contexto social, no tenían más remedio que dedicarse a estas labores «menores», definidas con intención denigrante con términos como: limitación, carácter ornamental, laboriosidad e insignificancia. En realidad, esta estructura de la división sexual en las jerarquías artísticas responde a una diferenciación del lugar donde se realizan esas actividades artísticas, resultado de las grandes reorganizaciones de la producción artística que se produjeron desde el Renacimiento y que excluyó progresivamente a las mujeres: lo que hacen las mujeres, considerado artesanía, podría definirse como «arte doméstico», es decir, realizado en la esfera privada del hogar; mientras que los

hombres realizan estas actividades en la esfera pública, considerándose así «arte profesional», siendo este de un estatus superior. Al final, la constante afirmación de un estereotipo femenino, de una sensibilidad femenina y de un arte femenino por parte de la crítica y la Historia del arte se explica por la necesidad de ofrecer un contrario que signifique algo para el arte y los artistas masculinos, en el que estos apoyen su predominio. El arte de los hombres solo puede mantener su dominio y privilegio con un negativo que oponer a su positivo, lo femenino frente a su masculino.

En el tercer capítulo, «*La pequeña artista de Dios*», las autoras abordan las complicaciones que surgen en la identificación de las mujeres como artistas. La noción de artista como «individuo creativo» surgió en el siglo XIX con la intención de alejar la palabra «artista» del significado de trabajador o artesano y acercarla a otros significados que aspiraban a equiparar su estatus al del intelectual. Pero la identificación con esta noción de artista le fue limitada al sexo femenino. Muchas de las artistas que fueron elogiadas lo fueron por pertenecer a la aristocracia o nobleza, lo cual acercaba su actividad artística a la del intelectual, pero no lo fueron por ser individuos creativos. Por otro lado, a partir del siglo XVIII, surge una nueva tensión entre la noción de mujer y la de artista, entre su sexo y su profesión: los retratos de las artistas con los atributos propios de su profesión se van transformando en representaciones alegóricas de las mujeres y el arte; es decir, el espectador las deja de ver como profesionales y las ve como «mujeres bellas», como hermosos objetos que sirven de inspiración. Por tanto, las artistas, en lugar de ser admiradas por su razón, lo son por su potencial de ser hermosas y deseables, convirtiendo su identidad en la típica representación de mujer realizada por y para la mirada masculina, totalmente alejada de la realidad de la noción de artista. Otra de las representaciones que se popularizó fue la de la artista como madre, por lo que la forma natural que su arte debía seguir era la de reflejar su feminidad doméstica, lo cual las alejó aún más de la noción de artista, pues este término se empezó a asociar con todo lo antidoméstico. La construcción social de la feminidad impuesta en las mujeres entraba en contraposición frontal con las nociones contemporáneas sobre el artista, despojándolas de la privilegiada identidad de artista.

En el cuarto capítulo, *Damas pintadas*, se analizan las dificultades que las artistas han encontrado al tener que trabajar con códigos de representación dominados y controlados por hombres. Desde el Renacimiento y hasta mediados del siglo XX, la manifestación artística más importante e influyente fue la pintura de historias, que académicamente era medida de la excelencia artística. Al tratarse de una temática donde el cuerpo humano desnudo es protagonista, estaba fuera del alcance de las mujeres, pues no tenían permitido estudiar el modelo desnudo. A partir del siglo XVIII, empezó a proliferar la pintura de desnudo femenino, en la que los artistas representaban a las mujeres desnudas en actitudes de disponibilidad sexual –dormidas, inconscientes o indiferentes– que el espectador masculino disfrutaba de forma ininterrumpida y voyerista, convirtiéndose así las

mujeres en *algo* donde hombres proyectan sus fantasías narcisistas. Mientras las mujeres seguían ausentes en las academias y escuelas de arte, sus cuerpos se convertían en objetos de esa misma pintura que se les negaba practicar, adoptando unas connotaciones de alguien pasivo, disponible e impotente. Algunas artistas trataron de oponerse, en actitud de denuncia, a estos códigos de representación del desnudo femenino, desafiando esas relaciones de poder; pero la asimetría en el poder es tal que el dominio masculino no se puede desplazar invirtiendo simplemente los temas tradicionales o reapropiándose las artistas de sus propios cuerpos. En una cultura patriarcal dominada por hombres, con sus lenguajes y sus códigos de representación, no es posible producir una gestión alternativa de la imagen de la mujer. La única vía posible es la de la deconstrucción, donde las mujeres puedan cuestionar las instituciones tradicionales del artista y el arte, analizar los significados que implican las representaciones de las mujeres y alertar al espectador sobre la labor ideológica del arte.

El quinto y último capítulo, *Regreso al siglo XX: feminidad y feminismo*, se dedica a la situación de las artistas en el siglo XX, donde a pesar de que parezca existir una igualdad de oportunidades y una mayor representación femenina, hay en la práctica unos profundos niveles de restricción, confinamiento y opresión. Algunas prácticas o movimientos artísticos contemporáneos llevados a cabo por mujeres tocaron la cuestión de la diferencia sexual. El Surrealismo nació como un movimiento con pretensiones de acabar con el concepto tradicional de arte, identificó la masculinidad y el patriarcado con el orden represivo e intentó apropiarse de lo femenino; pero estas nociones solo servían para fortalecer los estereotipos tradicionales impuestos a la mujer y, además, las surrealistas no llegaron a ser nunca del todo acepta-

das y valoradas por sus compañeros. El Expresionismo abstracto ofreció un espacio y potencial distintos para la intervención de las mujeres y la transformación del lenguaje artístico; pero aún así las obras de las mujeres sufrieron una radical falta de reconocimiento, al chocar el estatus mítico del artista expresionista abstracto con los estereotipos de feminidad. A partir de los años 70, con el movimiento de mujeres, las artistas tomaron conciencia política de sus propios conflictos y la manifestaron en sus obras, a través de diversas estrategias feministas que desafiaron las nociones dominantes e ideológicas del artista y del arte. Curiosamente, las obras de arte feministas recibieron como crítica negativa el tener un carácter político; es decir, requerir un esfuerzo mental e intelectual, algo que tradicionalmente se había elogiado en las obras de arte realizadas por hombres. Si algo queda claro, es que para que el cambio tenga lugar es necesaria la conjugación de tres factores: ganar el acceso a las instituciones artísticas existentes, crear sistemas independientes y alternativos y desafiar las nociones tradicionales de arte, artistas y sus códigos de representación.

Para terminar, las autoras incluyen un apartado de conclusiones donde sintetizan los principales puntos que han desarrollado a lo largo del libro, terminando con la aclaración de que han tratado de construir un marco conceptual en el que investigar acerca del papel de la producción y las representaciones culturales en los sistemas de dominación y poder sexual, con la intención de construir un presente y un futuro para las artistas contemporáneas.

Andrea López García  
Universidad Complutense de Madrid  
[alpzg95@gmail.com](mailto:alpzg95@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6138-4018>