

Presentación

La persistente invisibilidad de las mujeres en el arte¹

Mónica Carabias Álvaro²

Acaban de cumplirse setenta años de la famosa frase “We can do it” –Nosotras podemos–, que acompañaba al artículo “Career girl” sobre la joven Rosie, La Remachadora, publicado en la revista *Life* el tres de mayo de 1948, símbolo y bandera de los movimientos feministas en las décadas 60 y 70. Esta frase provocó, en su momento, un fuerte debate en el pueblo estadounidense acerca de la idoneidad o no de las mujeres trabajadoras sobre si tenían o no derecho al éxito y a la independencia. La paz después de la Segunda Guerra Mundial trajo consigo el restablecimiento de los roles, es decir, la vuelta al orden en el reparto de papeles entre hombres y mujeres. La familia y la religión se convertían, de nuevo, en los dos pilares del nuevo orden, en sus mayores garantes. Desafiarlos suponía desafiar al sistema. Por otra parte, al tiempo que las mujeres adquirían derechos como el voto, crecía su discriminación en cuestiones de sexo y género, transformándose en seres sumisos e “inferiores”. En “ciudadanos” de segunda. Hoy, en plena segunda década del siglo XXI, el mundo sigue siendo un espacio predominantemente masculino, donde el reconocimiento a las mujeres en muchos lugares y medios resulta tan excepcional como anecdótico, y la igualdad entre hombres y mujeres una lucha constante. El pasado 23 de marzo Alexandra Palt, vicepresidenta ejecutiva de la Fundación L’Oréal, hacía unas declaraciones muy significativas acerca del techo de cristal destacando que, en la actualidad, padecemos una discriminación sistémica y multifactorial que persistirá mientras no haya una voluntad real y activa de todos-as para acabar con ella, y no emprendamos acciones concretas para cambiar este sistema discriminatorio.

En el mundo de la cultura y el arte en general siempre suenan los mismos nombres cuando se habla de mujeres artistas. Algunos-as pensarán: “¡Al menos suenan!” “¿Por qué os quejáis?” En el periodo del arte de la posguerra en España, por ejemplo, coincidieron, entre otras artistas, las creadoras Maruja Mallo, Remedios Varo, Manuela Ballester, Julia Minguiñón o Dehly Tejero. Nombres que de alguna forma hoy parecen haber “roto” las barreras que les permitieron ingresar en la nómina oficial del arte español, compartiendo espacio con los “otros”, los “grandes”, los artistas varones, los importantes, logrando así el consabido reconocimiento y legitimar sus carreras. Pero ¿dónde están las otras? Hubo otras. No están en los manuales, ni en los

¹ Estudio realizado en el marco del proyecto: I.P.E. de I+D+i, MINECO Ref: HAR2014-53871-P.

² ORCID: 0000-0003-3178-4111. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid.

museos, ni en las colecciones... La tónica que ha marcado una gran parte del destino de las artistas desde su existencia no ha sido otra que la desigualdad. Lo que no se conoce no existe. Sin embargo, existimos en todos los campos de la creación. Resulta llamativo que cuando se las menciona sea como “excepciones”. Es obligación de todos-as acabar con la lacra que supone ser una excepción en un mundo de hombres. No podemos ni debemos conformarnos con estos nombres, ecos mínimos, resultantes del mismo sistema castrador que expulsa al resto de las artistas de la formación, del reconocimiento, del prestigio, en definitiva, de la Historia del Arte.

Son muchas la circunstancias que contribuyen a silenciar el trabajo de las mujeres artistas desde la familia y el matrimonio, instituciones ambas donde el varón –como figura paterna, esposo o hermano– ejerce su dominio sobre la mujer a la religión, la moral, la política e, incluso, el doble exilio –exterior e interior –que padecieron algunas de ellas a lo largo de sus vidas. Este silencio, a menudo, se traduce en un “maltrato” historiográfico de consecuencias diversas como desaparecer de la historia del arte o, bien, permanecer estigmatizadas bajo expresiones convencionales, fuertemente enraizadas en el arte “oficial”, donde la producción y consideración de los géneros artísticos se cimienta intencionadamente en las diferencias de sexo: “producción femenina”, “esposa de”, “compañera de”, “hija de”, “obra amateur”, “arte femenino”, “arte sensible”, “arte delicado, etc. Este estigma conduce a la marginalidad de las mujeres como sujetos artísticos y a su deformación como objetos.

La aparente genialidad que define la producción artística creada por artistas varones convive con un arte producido por mujeres, de inmediato calificado de “femenino”, que soporta, supuestamente, en base a su condición sexual, una desigualdad de oportunidades tanto en materia de formación como en la pertenencia a diversos estilos y géneros artísticos igualmente sexuados. Nos encontramos, entonces, ante una diversificación perversa entre Arte y Arte femenino. En este sentido, se hace imprescindible una revisión de la historia del arte que incluya la perspectiva de género. Solo así podremos [re]construir una Historia del Arte en igualdad, atendiendo a la calidad y originalidad de la obra y no al sexo que la produce, además de aportar nuevos modelos de conocimiento. Luchar por la igualdad exige [re]conocer nuestras taras y superarlas para recuperar nuestra individualidad. En esta línea se inscribe este monográfico dedicado al papel de la mujer como sujeto y objeto de la creación artística dentro y fuera de nuestro país durante la posguerra concebido con el objetivo de contribuir a la normalización de su presencia en todos los ámbitos de la creación e insistir que su exclusión es resultado de un sistema artístico patriarcal que las expulsa de sus estructuras. Reiterar en que la diferencia entre los distintos sujetos creativos responde, exclusivamente, a su identidad no a su pertenencia a un género determinado. Es lo que se pretende, confirmando, precisamente, que la creatividad artística nada tiene que ver con el sexo biológico.

Las diferencias de oportunidades a la hora de formarse, de viajar, de obtener triunfos y reconocimientos internacionales responde únicamente a cuestiones de género, que nada tienen que ver con el sexo biológico con el que se nace. Por este motivo, aún hoy, resulta necesario resaltar la fortaleza de las mujeres artistas en exposiciones monográficas. Sirva de ejemplo la muestra “Making space: women artists and postwar abstraction” [Museo de Arte Moderno de Nueva York del 15 de abril al 13 de agosto de 2017] organizada por Starr Figura, Sarah Hermanson Meister y Hillary Reder, donde el objetivo fue mostrar, precisamente, la presencia de las mujeres artistas en las colecciones del museo; una representación infinitamente menor

respecto a sus colegas varones. Pudo verse allí una selección de casi un centenar de obras correspondientes al trabajo de cincuenta artistas que tenían en común haber trabajado entre la Segunda Guerra Mundial (1945) y los comienzos del movimiento Feminista (hacia 1968), la conocida como posguerra norteamericana, una etapa marcada por los cambios sociales que permitieron el incremento del número de mujeres profesionales en el mundo del arte, aunque no el de su consideración respecto a sus compañeros varones.

Con este volumen se pretende arrojar un panorama, lo más amplio posible, del protagonismo adquirido por distintas mujeres artistas durante el periodo de la posguerra. Me interesa remarcar que el concepto de “posguerra” se ha utilizado de forma muy amplia, dando cabida al trabajo realizado por mujeres de ficción, convertidas en modelos de comportamiento, y por mujeres artistas dentro o fuera de sus países, desde cualquier ámbito de la creación y soporte, durante las etapas que se abren tras el desenlace de un conflicto con cambios sociales, culturales, políticos a los que las artistas deben adaptarse con independencia de su disciplina y ubicación geográfica. Un periodo que, lejos de la uniformidad, manifiesta la riqueza de propuestas y de trabajos que han sido silenciados durante las décadas siguientes por el solo hecho de haber sido realizados por mujeres. Desde diferentes disciplinas los ocho trabajos que compone este volumen reivindican el trabajo realizado de artistas y mujeres de ficción que durante la posguerra, en espacios muy distintos dependiendo de donde se encontraran, alcanzaron un importante protagonismo que, en muchos casos, el tiempo ha ido desdibujando.

La ordenación del volumen responde a un criterio puramente cronológico. De manera que empieza en la primera década del siglo XX en la región de La Araucanía con la configuración a través del retrato fotográfico del modelo femenino arrojado por el hombre blanco, colono y occidental. La eficacia de la imagen fotográfica en la perpetuación de los roles y estereotipos femeninos así como de modelos elitistas durante la posguerra de La Araucanía –entre finales del siglo XIX y comienzos del XX–, es objeto de análisis en “Europeas vestidas de “indias”: El disfraz de mujer indígena en la post guerra de La Araucanía-Chile a principios del siglo XX” (Stefanie Katleen Pacheco Pailhual, Sandra del Pilar López Dietz y Tamara Carrillo Agüero). Una propuesta metodológica aplicada al análisis visual de dos fotografías publicadas en la revista *Tic-Tac* (1914), donde se construye un modelo eurocéntrico, fruto del colonialismo, a semejanza de la cultura patriarcal del hombre blanco y criollo que cosifica a las mujeres erotizando su exotismo y tipificándolas como objetos de moda de venta en catálogos. Como se explica en el texto, una “fotografía de frontera” basada en el género del retrato que *performatiza*, en este caso a tres colonas europeas –una española y dos francesas– y que combina, por un lado, la atracción por lo “salvaje” y, por otro, la afición por el disfraz. De tal forma que los patrones de género hegemónicos –mujer joven, bella, blanca– son consolidados como modelos de una cultura superior frente a la multiculturalidad de la región de La Araucanía destinada a desaparecer.

Le sigue “Cuando la patria es el idioma”: la correspondencia inédita de Norah Borges a Gabriela Mistral (1935-1948)” (Irene García Chacón). En este artículo se analiza el epistolario entre 1935 y 1948 protagonizado por la poeta chilena Gabriela Mistral y la pintora argentina Norah Borges, cuya amistad se remonta al Madrid de la Segunda República. En la primera mitad del siglo pasado, las mujeres dedicadas a la creación artística, a diferencia de sus colegas, se vieron obligadas a desarrollar

un sinfín de estrategias para alcanzar la profesionalización en su actividad artística. En este sentido, la correspondencia epistolar representó un medio muy eficaz para establecer lazos en distintos ámbitos y geografías, convirtiéndose, además, en un espacio de solidaridad artística femenina. Esta investigación documenta con materiales inéditos el uso de este tipo de comunicaciones, las cartas-red, en tres escenarios distintos: Madrid, Argentina y Brasil. La autora bucea en el alcance artístico de esta correspondencia personal e inédita, descubriendo al lector-a la doble relación personal y laboral entre ambas creadoras, confirmando el papel de las cartas-red como soporte idóneo para profesionalizar sus actividades artísticas fuera de los márgenes tradicionales y subordinaciones sociales. La investigación en el campo de los documentos biográficos permite analizar nuevos espacios hasta ahora poco explorados. Una metodología idónea para restablecer la memoria de ambas, como sujetos de creación propios y autónomos, en nuestra historia cultural, artística y literaria, y completar su visión del medio cultural al que pertenecían, descubriendo el modo en que se tejían sus redes de apoyo. El buceo en este tipo de materiales inéditos se transforma, en palabras de sus autores, “en un acto de comprensión desde nuevas perspectivas de estudio de las vicisitudes íntimas que debieron soslayar ambas creadoras para abrirse camino hacia el reconocimiento de su faceta creadora (...)”.

Continúa con el bloque dedicado a la posguerra en España que se abre con “Los muros de México: un reto para las artistas españolas del exilio” (Carmen Gaitán Salinas y Fran Garcerá), donde se analiza la actividad de dos artistas españolas, Manuela Ballester y Elvira Gascón, que rompen convencionalismos dedicándose a la pintura mural durante su exilio mexicano. El artículo profundiza en las particularidades y las dificultades que padecieron dedicándose a la pintura mural, género tradicionalmente copado por artistas varones, supuestamente por el “tamaño” de las obras a realizar. Pese a lo reducido de su obra, la investigación reclama la calidad y originalidad de ambas producciones y, sobre todo, el hecho que no se rindieran ante los cánones y convencionalismos artísticos. En plena posguerra española Eugenio D’Ors sostenía que el hecho de que ningún nombre de mujer artista ocupara un lugar de excelencia en la historia, se debía más a una *constante* histórica que a un fenómeno *histórico*. Esta lucidez confirma que la supuesta incapacidad de las mujeres para crear, como proclamaba Pilar Primo de Rivera, líder y promotora de la Sección Femenina, no era tal. De hecho, la posguerra española se convirtió en un campo bien nutrido de mujeres que quisieron dedicarse profesionalmente a la creación artística superando el hándicap en nuestro país, en aquel tiempo gris, representaba ser mujer. El porqué se las olvidó o se las relegó se desconoce aún. Se les arrebató el derecho al recuerdo y su inclusión en la historiográfica de la historia del arte.

Precisamente, “Análisis del álbum fotográfico de la Montaña Palentina: las lagunas literarias de Piedad Isla”, (Eliana Alvoz) pretende recuperar la voz y el trabajo de una de las primeras profesionales de la fotografía activas en nuestro país entre los años 1950 y 2000. La autora analiza el papel protagonista y excepcional de Piedad Isla (1926-2009) en la fotografía documental española de los años cincuenta. A partir del estudio inédito del “Álbum fotográfico de la Montaña Palentina” reivindica, por un lado, la figura pionera de Piedad Isla como reportera profesional, activa años antes que Juana Biarnés (1935-), fotógrafa recientemente recuperada y considerada hasta la fecha como la primera fotorreportera profesional³. Por otro, el valor de la

³ “El archivo olvidado de Juana Biarnés. Una aproximación para un estudio social de la España franquista a través

fotografía etnográfica con la que Piedad Isla quiso conservar y difundir el patrimonio cultural y natural de la montaña palentina a lo largo de toda su vida que, incluso, la llevó a fundar el Museo Etnográfico Piedad Isla en Cervera de Pisuerga. Este estudio, circunscrito al ámbito local, recalca la importancia de su trabajo para el conocimiento de la posguerra española en la región palentina y contribuye, sin duda, al conocimiento y la puesta en valor del trabajo documental realizado por mujeres como Piedad Isla en el campo del periodismo y de la fotografía etnográfica en España en la década de los 50.

Dentro de los estudios de género y la metodología de la historia de vida se enmarca el artículo titulado “Carmen Perujo, una historia de vida (I). Nacimiento en la preguerra y años de formación de una mujer artista plástica en la postguerra española (1930–1951)” (Pilar Vicente de Foronda), donde, al hilo del contexto histórico, social y artístico, se analiza la infancia, juventud e ingreso en la Escuela de Santa Isabel de Hungría de Sevilla de esta artista sevillana, rebelde y experimental, que se dedicó a la pintura, el mural, la escultura y cerámica, cortándose “la coleta” en 1997. Un trabajo que comienza con unas palabras de G. Duby que refuerzan los objetivos e intereses de este monográfico al confirmar que el modo de escribir el pasado está muy lejos de ser inocuo: “El punto de vista sobre el pasado, la manipulación de la memoria por todos aquellos que se consagran sucesivamente a narrar el pasado, nunca es inocente”. El crítico de arte Tomás Paredes en el perfil que escribía a comienzos del siglo XXI sobre esta artista en la sección *Ágora* de la revista *El punto*, se preguntaba: “¿cuándo un reconocimiento a esta gigante del arte martirizada por ser ceramista?” Un interrogante lógico dado que tras una carrera profesional de casi medio siglo (1951-1997) con premios, más de una veintena de exposiciones individuales y colectivas y de reconocimientos en colecciones internacionales, su obra resulta aún una gran desconocida. Sin duda, el que Carmen Perujo se decantara por expresarse artísticamente a través del barro, considerado “arte menor”, junto a su condición de mujer y la maternidad, contribuyó a este “olvido” dentro de la historia de la escultura española, ignorando, así, una obra personal, arriesgada y comprometida siempre con lo experimental y conceptual. Un trabajo del que, al igual que el de otras de sus contemporáneas, cuanto más pasaba el tiempo más se disipaban sus éxitos y reconocimientos. Como explica la autora, dada la escasez de genealogía de mujeres artistas que crearon su obra durante el periodo de la dictadura y la transición a la democracia, este artículo pretende dar luz a una etapa –infancia y formación– definitiva en la creación de una obra personal y de calidad, referencia obligada para la siguiente generación de escultores.

El volumen continúa con el artículo “Ana Mariscal: La primera productora y directora cinematográfica en la postguerra española censurada” (Begoña Guitérrez San Miguel y Elena Calvo Ortega). El imaginario cinematográfico resulta un mecanismo muy versátil y poderoso para la legitimación y el reconocimiento de modelos y roles femeninos en función de los distintos órdenes sociales, políticos, culturales... Como sujeto y objeto de la creación cinematográfica tenemos el caso de Ana Mariscal (Madrid, 1921-1995), artista excepcional que luchó por dar continuidad a una carrera como directora y productora de cine, sin olvidar su actividad como intérprete y guionista. Autora de “Segundo López, aventurero urbano” (1952), hito cinemato-

gráfico en el estudio del cine español, luchó con empeño y personalidad por trabajar libremente en un contexto machista que no impidió que se convirtiera, en palabras de José Luis Berlanga, en uno de los bastiones más importantes del cine español de los años 50 hasta el punto que muchas de sus actuaciones, como confirma Josefina Molina, cuestionaran al régimen con el que se la había identificado desde su actuación en “Raza”. No fue la primera mujer española en dirigir películas, antes que ella hubo otras –Carmen Pisano, Helena Cortesina, Isabel Roy o Rosario Pí–. Pero se distingue del resto por haber inspirado a toda una generación posterior de mujeres cineastas donde se encuentran Josefina Molina y Pilar Miró, entre otras.

Siguiendo con el arte cinematográfico, la preocupación del nuevo régimen franquista por el papel de las mujeres tras el conflicto fue manifiesta. Creyeron que se había “deformado” en exceso, incluso, que había devaluado al masculino. Era obligación del nuevo estado recuperarlo, reducirlo y normativizarlo vía instituciones como la Sección Femenina. En este contexto la industria del cine y el aparato de propaganda del NODO ayudaron a identificar para el reconocimiento del pueblo español los distintos modelos de identidad de género bajo un denominador común: el catolicismo. El estudio “Cine Mujer, roles de género y política de premios en el cine español (1940-1959)” (Javier Jurado) nos acerca a los distintos modelos y roles femeninos imperantes en la dura posguerra española a través del análisis doble –filmico y sociológico– de una selección de producciones españolas realizadas entre 1939 y 1959, premiadas por el Sindicato Nacional del Espectáculo y declaradas como Interés Cultural por el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), donde se conforman los modelos femeninos oficiales adscritos a la doctrina y moral del Nacional Catolicismo. El estudio confirma cómo estos modelos protagonizados por mujeres de ficción, que van desde la *femme fatale* y la guerrera patriótica pasando por la virgen y la adúltera, formaron parte de las estrategias de legitimación de un determinado orden social que ubicó a las mujeres en el ámbito del hogar, en su papel pasiva de madre y esposa, garante del orden familiar. Poco o nada tenían que ver con las identidades reales de las mujeres y sus experiencias. Sin embargo, modelos poderosos que, transmitidos por distintas generaciones, alcanzan su reflejo, incluso, hasta en la sociedad actual.

Concluye este monográfico con el estudio dedicado a Lee Krasner, “La huella de Lee Krasner: determinación, posguerra y energía plástica” (María Antonia Blanco Arroyo). El expresionismo abstracto, al margen de nacionalismos y localismos, se vio salpicado por la dominación masculina y el desprecio al trabajo de los colegas por el mero hecho de ser mujeres, precisamente estas artistas, comenzaron a apostar en sus creaciones por nuevos aspectos artísticos conectados a la cuestión de género. El caso de Lee Krasner resulta sintomático como prueba del desinterés por un trabajo por el mero hecho de haber sido realizado por una mujer. Su carrera fue una lucha constante contra la creencia tradicional en que la seña gestual del expresionismo abstracto albergaba una “heroicidad” masculina. No alcanzó un nombre propio hasta el fallecimiento de su compañero, Jackson Pollock. Krasner trabajó en la órbita del expresionismo abstracto estadounidense, al que aportó rebeldía e inconformismo y contra el que se reveló por ser predominantemente masculino, lo que provocó que su trabajo permaneciera en la sombra varias décadas. Aún hoy, hay un gran vacío bibliográfico en torno a su figura, condicionada, sin duda, por su relación con Jackson Pollock. El artículo recuerda tanto la obligación como la necesidad de reavivar su figura y trabajo. Comienza con un primer apartado que analiza

el espíritu independiente que la caracterizó toda su vida, y continúa indagando en el diálogo arte y vida a partir de 1945 en Long Island. Termina con el análisis de la serie *Little Images* comenzada en 1946, que tanto influyó en su carrera y posterior reconocimiento artístico.

No quiero concluir sin agradecer a Stefanie Katleen Pacheco Pailahual, Sandra del Pilar López Dietz y Tamara Carrillo Agüero de la Universidad de la Frontera, Chile, a Irene García Chacón, Carmen Gaitán Salinas y Fran Garcerá del Instituto de Historia del Centro superior de Investigaciones Científicas, a Eliana Alvoz de la Universidad Complutense de Madrid, a Pilar Vicente de Foronda de la Universidad de Granada, a Begoña Guitérrez San Miguel y Elena Calvo Ortega de la Universidad de Salamanca, a Javier Jurado de la Université Charles de Gaulle - Lille 3, y a María Antonia Blanco Arroyo de la Universidad de Sevilla, que con sus contribuciones, además de recuperar creadoras y trabajos desconocidos o ignorados hasta la fecha, han permitido que se vuelvan públicos con la edición de este volumen, incorporándose así al vasto territorio patrimonial de la creación artística e intelectual que fue la etapa de la posguerra.