



Pedro V. Salido López
María Rosario Irisarri Juste
(Coords.)

Reflexiones multidisciplinares
para el tratamiento de la
competencia artística
y la formación cultural



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural

Pedro V. Salido López

María Rosario Irisarri Juste

(Coords.)

Reflexiones multidisciplinares para el tratamiento de la competencia artística y la formación cultural

Pedro V. Salido López

María Rosario Irisarri Juste

(Coords.)



Ediciones de la Universidad
de Castilla-La Mancha

Cuenca, 2021

© de los textos e ilustraciones: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Imagen de cubierta: *Dos mujeres thaitianas*, 1899. Paul Gaugin. Metropolitan Museum of Art.

Colección JORNADAS Y CONGRESOS n.º 29

El proceso de selección de originales se ajusta a los criterios específicos del campo 10 de la CENEAI para los sexenios de investigación, en el que se indica que la admisión de los trabajos publicados en las actas de congresos debe responder a criterios de calidad equiparables a los exigidos en las revistas científicas.



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.S.N.: 2697-049X

I.S.B.N.: 978-84-9044-440-5

D.O.I.: http://doi.org/10.18239/jornadas_2021.29.00



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*

ÍNDICE

Introducción

- Reflexiones multidisciplinares para una educación por competencias: a propósito del desarrollo cultural y la formación artística 11
Pedro V. Salido López

Parte I. Visiones multidisciplinares sobre el tratamiento de la competencia artística

- Manifiesto por la Didáctica de la Historia..... 15
Beatrice Borghi y Rolando Dondarini
- El museo como espacio educativo para el desarrollo de competencias culturales y artísticas en la formación del profesorado de Educación Primaria. Experiencias formativas en el Museo de Ciudad Real/Convento de la Merced 27
Pilar Molina Chamizo y Óscar Jerez García
- Processo criativo e prática pedagógica na formação do educador enquanto sujeito cultural..... 45
Joana Matos, Joana Ferreira y Teresa Matos Pereira
- Formación artística competencial en contextos de aprendizaje interdisciplinares 59
Pedro V. Salido López
- Processo Criativo, Aprendizagens e Conhecimento: uma abordagem interdisciplinar em artes visuais 75
Teresa Matos Pereira y Sandra Antunes
- Alternativas artísticas para trabajar la concienciación cultural en Educación Infantil a través de los diaporamas..... 87
M^a del Mar Bernabé Villodre
- Música, interdisciplinariedad y aprendizaje cooperativo: análisis de una intervención en el área literaria de la formación inicial del docente 103
Javier Benito Blanco

Música moderna e integración sociocultural en el aula de Educación Primaria.....	115
<i>Mª del Mar Bernabé Villodre, Desirée García Gil</i>	
La competencia en conciencia cultural y expresiones artísticas como medio de atender a la diversidad	125
<i>Javier Rodríguez Torres, Óscar Gómez Jiménez</i>	
Estudio de caso con diagnóstico de TDA-H: influencia de las Artes Plásticas en el rendimiento académico del lenguaje.....	135
<i>Mª del Pilar Aparicio-Flores, Rosa Pilar Esteve-Faubel</i>	
Fundamentos de la neuroeducación en los procesos creativos.....	145
<i>María del Prado Camacho Alarcón</i>	
Espaço Poético: conceito, prática e conhecimento artístico	155
<i>Teresa Matos Pereira, Kátia Sá</i>	
De <i>Ben-Hur</i> a <i>Los Vengadores</i> : el cine en el aula de Física y Química	167
<i>Leticia Isabel Cabezas Bermejo</i>	
Proyecto de Innovación Educativa: Art around us!.....	179
<i>Ángela López Caballero, Cristina Díaz de la Fuente y Nieves Muelas Yunta</i>	
Proyecto de Innovación Educativa: Luces, Cámara y Acción	189
<i>Ángela López Caballero, Cristina Díaz de la Fuente y Nieves Muelas Yunta</i>	
Desarrollo de habilidades cognitivas en el aula bilingüe de <i>Natural Science</i> mediante el uso de actividades plásticas	197
<i>Esther Nieto Moreno de Diezmas y Ana Belén Gómez Muñoz</i>	
Cómo enseñar y aprender por competencias en Programas Bilingües (AICLE/CLIL): el caso de la Educación Artística.....	207
<i>Esther Nieto Moreno de Diezmas y M.ª Cristina Ortiz Calero</i>	
Qué evaluar en una representación teatral en Educación Primaria.....	217
<i>Pedro César Mellado Moreno, Montserrat Blanco-García y Pablo Sánchez-Antolín</i>	
El docente como “mediador cultural” desde la Bildung, ante el desafío de las políticas educativas.....	227
<i>Abigail Gualito Atanasio y Flor Angélica Hermida Miralrío</i>	
Proyectos artísticos de visualización de datos, como modelo para el desarrollo de la competencia de colaboración interdisciplinar	235
<i>Kepa Landa</i>	

Parte II. El componente cultural de la competencia artística

Interpretación históricamente informada (HIP) como modelo de investigación artística: estudio de la articulación y del movimiento del arco en la obra para violín solo de J. S. Bach.....	251
<i>Nieves Pascual León y Pablo Martos Lozano</i>	
La reinención del mundo infantil. <i>Ricostruzione futurista dell'universo</i> y el juguete de vanguardia italiano: nexos e influencias en el diseño italiano contemporáneo.....	261
<i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	

Lecturas de género en la ciudad. Cuatro itinerarios didácticos por la estatuaría femenina de Ciudad Real	279
<i>Isabel Rodrigo Villena</i>	
La historiografía feminista: una apuesta frente a la invisibilidad	297
<i>M^a Soledad Ruiz Corcuera</i>	
Experiencia de recuperación didáctica de un tema musical popularizado a través del cine: “Don Quijote” (Augusto Algeró).....	307
<i>Virginia Sánchez Rodríguez</i>	
Música y dispositivos móviles. La historia de la música en códigos QR.....	321
<i>Narciso José López García, María del Valle de Moya Martínez y Raquel Bravo Marín</i>	
Música Popular Contemporánea y Educación en Valores: La Movida Madrileña en el Grado en Maestro de Educación Primaria	331
<i>José María Peñalver Vilar</i>	
La Historia del Arte en el aula. Del desconocimiento a la integración.....	337
<i>Sara Bastante Valero y María Delgado Martín</i>	
La institucionalización del viaje como método didáctico: la Sociedad Española de Excursiones y sus boletines	345
<i>Julia Martínez Cano</i>	
La memoria en imágenes: un modelo de innovación docente mediante la fotografía histórica.....	353
<i>Víctor Iniesta Sepúlveda</i>	
Valores culturais e a representação artística dos animais	359
<i>António Almeida y Rafael Sumozas</i>	

La historiografía feminista: una apuesta frente a la invisibilidad

Ma Soledad Ruiz Corcuera

Universidad de Castilla-La Mancha

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9230-7565>

http://doi.org/10.18239/jornadas_2021.29.24

Al recorrer los distintos periodos históricos por los que ha transcurrido la Historia del Arte, entendiendo el *Arte* como una expresión humana de ideas, valores y sentimientos con una finalidad comunicativa y/o estética, se observa claramente la perspectiva no neutral desde la cual ha sido construida esta historia. En su relato historiográfico se ha evidenciado la ausencia de la visión de la mujer, ya que su discurso ha sido predominantemente masculino, gozando el *sujeto creador* de las atribuciones de ser, en palabras de la investigadora y profesora española Marián López Fernández-Cao (2000: 15) «blanco, masculino, heterosexual, occidental» y, judeocristiano. Así, afirmaron las investigadoras Alejandra Boschetti y Daniela Dietrich (2011: 90-91) que:

La “Historia Universal del Arte” no es universal y no es “la” historia sino “una” historia que oculta otras, ya que las mujeres no han estado al margen de la creación artística sino que se nos ha negado su presencia y su obra. Lo que estudiamos no es lo que ha habido sino lo que se quiere o se pretende que haya habido. Es una historia construida sobre dicotomías: un sujeto creador “universal”, racional, discursivo, público, independiente, adulto y por otro lado las mujeres, comprendidas como el negativo frente a lo masculino y por ello, irracionales, intuitivas, dependientes, infantiles y constreñidas al ámbito privado.

El objetivo de esta investigación será el de presentar y poner el valor el trabajo de investigación que desde la década de los sesenta del siglo veinte se ha realizado con el fin de reconstruir tanto la genealogía de las primeras mujeres artistas olvidadas como el de proponer nuevos paradigmas de interpretación.

El análisis propuesto parte de una metodología interdisciplinar propia de los estudios de género -caracterizada por su vocación inclusiva de distintas ramas de conocimiento como la historia, la estética, la filosofía, la crítica de arte, la sociología y las prácticas artísticas, entre otras-.

En el recorrido a presentar se tendrá en cuenta, tanto desde la teoría como desde las prácticas artísticas enmarcadas dentro del *Feminismo*, como la invisibilidad y el silencio de las mujeres tienen su origen en las condiciones socioeconómicas y políticas, que dificultan su acceso al espacio

público en general y, también al espacio de la producción artística. Ausencia que incide en la prevalencia de los estereotipos de género. A pesar de los avances realizados la tarea de la historiografía feminista sigue siendo imprescindible para reevaluar la producción artística feminista. No solo como por la necesidad de resituar a aquellas artistas excluidas del relato histórico, en muchos casos precursoras o innovadoras en su ámbito creativo, sino también por la exigencia de ir remodelando los imaginarios colectivos que permitan transformar los modelos en los que se construyen los estereotipos respecto al género, contribuyendo a la incorporación de una educación igualitaria.

1. LA INVISIBILIDAD DE LAS MUJERES EN EL CONTEXTO DEL ARTE

La no aceptación de la mujer como artista fue una de las barreras que impuso el mundo del arte hasta el pasado siglo dieciocho, siglo hasta el que mujeres, como, por ejemplo, viudas habían pintado por necesidad, esposas o hijas de pintores por oficio, aristócratas por ocio cultural o por devoción en el caso de las religiosas. Anteriormente a esto, aunque era impensable que una mujer pudiera dedicarse al arte, algunas de ellas lograron acceder a los talleres artesanales debido a sus contactos varoniles o simplemente a que sus padres se dedicaban al oficio y les permitieron ser sus aprendices. Ejemplo de ello son Juana Pacheco –hija del pintor Francisco Pacheco y esposa del famoso Diego de Velázquez–, Luisa Ignacia Roldán, más conocida como *La Roldana*, –hija del escultor Pedro Roldán–, Angelica Kauffmann –hija del pintor Johann Josef Kauffmann–, Anna Maria Mengs –hija del pintor neoclásico Anton Raphael Mengs–, Marie Louise Elisabeth Vigèe-Lebrun –hija del retratista Louis Vigèe– y Rosario Weiss –hija no reconocida de Goya–. A estos nombres debemos sumarles el de Artemisia Gentileschi –hija del artista Horatio Gentileschi–, que decide ser aprendiz de su padre y este la traslada en 1612 al taller de su discípulo y amigo, el pintor y maestro Agostino Tassi, que tras seducirla abusa sexualmente de ella.

A finales del siglo diecisiete y principios del dieciocho desaparecen los talleres de aprendices y se crean las primeras academias de formación, en las que el acceso a las mujeres estaba restringido. No sería hasta la segunda mitad de siglo diecinueve cuando las Escuelas de Bellas Artes comenzaran a darles acceso, aunque con muchas dificultades entre las que se encontraban el no poder enseñar, no poder presentarse a los concursos y tener que aportar una cuota monetaria muy alta, por lo que solo podían acceder las adineradas. Y, aun así, con la reserva de tener que recibir el aprendizaje separadas de sus compañeros varones y la sucesiva restricción de la asistencia a clases de anatomía o de dibujo al natural. En nuestro país, como afirma la escritora e investigadora española Estrella de Diego (1987:191), las mujeres no pudieron acceder a la clase de la asignatura *Anatomía Pictórica* hasta 1894.

Siendo de este modo las mujeres han tenido que dedicarse a géneros como la pintura floral, mientras que los hombres se han dedicado a cultivar un género difícil, grandioso, extraordinario, que solo los grandes artistas tienen capacidad para poder tratar, el desnudo, ya que, históricamente la idea del arte como disciplina superior ha sido asociada a lo masculino ante la artesanía, que ha sido asociada a lo femenino. Por lo tanto, si casi se ha impuesto a las mujeres el dejar a un lado los géneros artísticos considerados “mayores” –obras de carácter de carácter religioso e historicista– y tener que dedicarse a los géneros “menores” –retratos, paisajes y naturalezas muertas o bodegones–, que era los que se consideraban que tenían capacidad de realizar, como decía Dolores Juliano (1992: 164), «no es, entonces, que las mujeres hagamos cosas poco importantes, sino que formamos parte de una sociedad que cataloga como poco importante cualquier cosa que hagan las mujeres».

No fue hasta comienzos del siglo veinte cuando las mujeres artistas comenzaron a disfrutar de los beneficios por los que otras mujeres llevaban luchando desde hacía años. Podían estudiar en las mismas escuelas de Bellas Artes que sus contemporáneos varones, solicitar becas, parti-

cipar en clases de dibujo al natural, presentarse a concursos y ganar premios, vender sus obras en galerías y mostrarlas en exposiciones de carácter internacional, es decir, participar de forma activa en el panorama artístico, aunque de forma casi invisible para la sociedad.

Esta situación podría llevarnos a pensar que, a principios del siglo veinte ya no habría esa gran diferencia entre los artistas, pero, a pesar de que fue en esta época cuando ellas lograron una mayor visibilidad en la sociedad, nunca sería como líderes de movimientos artísticos. Además, la realidad era que muy pocas mujeres daban clases en las escuelas de arte o eran miembros de academias, tenían poca participación en exposiciones, y a diferencia de los hombres, su obra no se adquiría para colecciones, ni privadas ni públicas, ni recibían la misma atención por parte de la crítica, quedando una vez más su arte limitado en su difusión y su consumo, al ser considerado el arte femenino como un arte de segunda clase.

Pero, ¿cuál ha sido la razón de esta invisibilidad femenina? La Historia de la Humanidad siempre ha tenido una jerarquía patriarcal que ha considerado al varón como el ser dominante, dejando siempre a la mujer en un segundo plano, ya que la idea de que ellas no tuvieran ciertas libertades y sí obligaciones quedaban plenamente justificadas con la idea patriarcal de que la mujer tenía que tener una dedicación absoluta a la reproducción y al cuidado de los hijos y del hogar, mientras que ellos salían de sus casas a trabajar o a luchar. Porque con el patriarcado, la idea de que las mujeres no tuvieran privacidad ni libertad debido a que su dedicación absoluta, estaba cubierta con la reproducción y el cuidado de los hijos y del hogar, que confinaba a las mujeres a un encierro absoluto.

Si trasladamos esta situación al mundo del arte, se puede observar que el varón ha sido entonces el *sujeto universal* y el *dios creador activo* encargado de arbitrar la condición de mujer como objeto sexual en una especie de acto de regulación a través del cual favorecer la continuidad del patriarcado. Por esta razón, al tener que asumir ellas una total dedicación al ámbito doméstico (privado), se les ha privado de su visibilidad en el ámbito social (público), impidiendo dar visibilidad públicamente a sus creaciones.

Por lo tanto, como afirma Eli Bartra (2003: 15), se ha estimado que «la identidad de la mujer hasta hoy ha sido la de esposa-madre-ama de casa», y, si se considera que las mujeres no tenemos identidad propia será necesario construirla. Esta cuestión sobre la búsqueda y la creación de la identidad femenina, será lo que reclamarán artistas e historiadoras de arte como la teórica Lucy Lippard, poniendo en tela de juicio las categorías construidas en la Historia del Arte respecto a la producción humana, así como su actitud reverencial hacia el artista individual (varón), presentado como un héroe.

A comienzos del siglo veinte comenzaron a surgir de forma acelerada en Europa una pluralidad de movimientos artísticos conocidos como *Vanguardias Artísticas*. Estas corrientes artísticas proponían romper, de forma provocativa, con los valores establecidos en el arte hasta el momento. Esta situación sumada a la aparición de nuevos medios audiovisuales como la fotografía y la película, hace que numerosos artistas, entre ellas mujeres, comenzaran a interesarse por estas propuestas innovadoras en cuanto a contenido, lenguaje y forma de vida del artista. Además, fue por entonces cuando comenzaron a disfrutar de los beneficios por los que otras mujeres llevaban luchando desde hacía años. Podían estudiar en las mismas escuelas de Bellas Artes que sus contemporáneos varones, solicitar becas, participar en clases de dibujo al natural, presentarse a concursos y ganar premios, vender sus obras en galerías y mostrarlas en exposiciones de carácter internacional, es decir, participar de forma activa en el panorama artístico, aunque de forma casi invisible para la sociedad.

No será hasta entonces cuando se genere un cambio social y cultural que desarticule el sistema establecido y se propicie que las mujeres empiecen a formar parte de la vida política,

económica y cultural, apareciendo entonces en el panorama artístico internacional artistas como Suzanne Valadon, con sus cuadros impresionistas, Sonia Delaunay o Natalia Goncharova, que desarrollaron su estilo en las escuelas rusas y lo perfeccionaron en París, Hannah Höch, que halló su ambiente natural en el dadaísmo o María Helena Vieira da Silva, a medio camino entre la pintura abstracta y la figurativa. También Georgia O'Keefe pintaba ya en 1920 sus populares cuadros de flores, o en 1930 y 1940 artistas como Meret Oppenheim, se dedicaba al arte surrealista. Además, la escultura dejó de ser un dominio masculino. Así, Bárbara Hepworth fue ganando fama con su obra moderna. Y, a finales de los años cuarenta Lee Krasner, consiguió dar el salto definitivo gracias a sus contactos personales con artistas y críticos vinculados a su arte, en el expresionismo abstracto.

Las intervenciones feministas tanto artísticas como críticas que se llevaron a cabo desde los años setenta en Estados Unidos consiguieron introducir el tema de género, un parámetro reprimido hasta entonces que será la columna vertical de la Teoría Feminista. La intención de esta Teoría consistía en terminar con la idea de que el género, opuesto al sexo, es algo con lo que ya se nace, es decir, es algo que la naturaleza ha dado, definiendo el concepto género como como el conjunto de conductas, normas o construcciones sociales y culturales que han impuesto a cada sexo (masculino y femenino), para enseñarles a ser y actuar como hombres y mujeres, rompiendo asimismo con la idea de que lo femenino y lo masculino es algo biológico o natural (Cobo: 2002, 55), sino una cuestión social y política (Cobo, 2002: 56-59), tomando como referencia la idea de Kate Millet de “lo personal es político”.

En el plano de lo artístico este cambio fue un reflejo del cambio sustancial que se había producido en la situación política y social para las mujeres de aquella época a raíz del surgimiento en 1968 del Movimiento de Liberación de la Mujer, que las había sacado de la invisibilidad y el silencio. Este movimiento, iniciado en Estados Unidos a finales de los años sesenta encontró eco rápidamente en Europa, aún deudora de las proposiciones marxistas que comenzaban a cuestionar las posibilidades reales de liberación que desde el seno del socialismo se ofrecía a grupos sociales, radicales y sexuales menos desfavorecidos.

Estos años fueron cruciales para el despertar social de infinidad de grupos y movimientos: derechos civiles de la población negra a los Estados Unidos, la guerra del Vietnam, el lanzamiento al mercado de los anticonceptivos, la experimentación con drogas psicotrópicas, los movimientos estudiantiles y hasta la llegada del ser humano en la Luna. Esto propició iniciativas como la protesta contra el racismo o el sexismo, contribuyendo a crear un clima en el que las ideas patriarcales establecidas hasta el momento sobre el arte y la cultura eran cuestionadas. El inicio de los movimientos iniciales de emancipación de la mujer y las luchas por el sufragio femenino, sentarán las bases de la presencia artística femenina en los años setenta y ochenta a nivel internacional.

Pero para entender la importancia que tuvo el feminismo con respecto al arte contemporáneo y toda la innovación que este va a proponer es necesario hablar del cuerpo, y para ello hay que remontarse hacia los años cuarenta, fecha en la que la humanidad descubre su potencial destructor con la Segunda Guerra Mundial (1 septiembre 1939 – 2 septiembre 1945). Las imágenes de destrucción del cuerpo del “otro” en lugares como los campos de concentración en los que el cuerpo humano fue desvalorizado y objetualizado hasta tal punto de llegar a convertirse en esqueletos vivientes ambulantes para a posteriori ser amontonados en torres similares a las de troncos de leña, como afirmaba el periodista americano Ron Hollander (2002: 41), y después de haber contemplado los horrores de esa Segunda Guerra Mundial y del Holocausto, era muy complicado asimilar esa realidad y estetizarla, ya que, como afirmó Adorno (1962: 29), «la crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento (...)». Esta situación dio lugar a que artistas de décadas posteriores se

interesaran por la temática del cuerpo e intentaran abordar el modo de representar el cuerpo humano después de haber observado cómo el mismo ser humano es capaz de destruir el cuerpo de sus iguales, tomando así conciencia de nuestra corporalidad y materialidad.

Dejando a un lado las prácticas artísticas, a principios de los años setenta un numeroso grupo de críticas e historiadoras interesadas en el arte feminista comenzaron a reconsiderar si los patrones utilizados para construir los valores sociales, estéticos y artísticos de las pocas obras que habían sido reconocidas de autoría femenina habían sido utilizados correctamente, y comenzaron a investigar cuál fue el motivo de ese aislamiento que llevó a excluir a las mujeres artistas de los movimientos artísticos del mundo occidental. Gracias a las investigaciones de críticas y teóricas como Lucy Lippard, Eli Bartra, Griselda Pollock o Linda Nochlin, entre muchas otras, algunas mujeres fueron recuperadas del olvido. De este modo, a la vez que salieron a la luz nuevas artistas mujeres y obras realizadas por éstas, ignoradas hasta entonces por la Historia del Arte, se abrieron vías de reflexión muy diversas que se han ido desarrollando gracias a las investigaciones que estas historiadoras han realizado sobre la situación de las artistas y de sus obras en el mundo del arte, que, como hemos indicado en la introducción, llegaron a las fuentes dependiendo de sus propias incursiones discursivas debido a que no existía por aquel entonces un discurso previamente establecido, unido a la compleja relación entre la teoría y la práctica artística. La labor de las prácticas artísticas desde últimos de los años sesenta hasta mediados de los setenta, al igual que Nochlin y Pollock, fue la de replantear, rescatar y recuperar, desde la historia y la crítica, a todas esas mujeres artistas que habían formado parte de la Historia y que, no se sabe por qué motivo, desaparecieron.

Pero es importante aclarar, antes de adentrarnos en otras cuestiones, que la crítica de arte feminista consiste en desafiar «a la representación de la obra de las mujeres en una cultura que continúa devaluándola, denigrándola e ignorándola y el centro de sus actividades debe ser el despertar el interés por la obra de las mujeres que sirvan como potencial modelo para artistas jóvenes» (López: 2000, 17), revelándose contra la visión patriarcal de la Historia del Arte. Así, la crítica feminista comenzó a interpretar las representaciones artísticas como símbolos de sexualidad femenina. De esta forma para la teórica Lucy Lippard (1980: 362) el arte feminista «no es ni un estilo ni un movimiento, sino un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, un modo de vida».

Dentro de las aportaciones que Nochlin ha realizado a la crítica feminista es destacable el ensayo escrito bajo la pregunta “*Why Have There Been No Great Women Artists?*” (¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?), queriendo Nochlin evidenciar el escaso o prácticamente inexistente lugar que habían tenido las mujeres en la construcción del conocimiento alrededor de la Historia del Arte, repensando, desde la historiografía del arte, el papel que habían tenido esas mujeres y cuál ha sido las razones por las que no se han mostrado a esas grandes mujeres artistas en los manuales al uso de Historia del Arte clásicos, como el de Ernst H. Gombrich, con el que todos y todas hemos estudiado y en el que no aparecen las mujeres por ningún lado, descartando la inminente respuesta de «no ha habido grandes mujeres artistas porque las mujeres son incapaces de alcanzar la grandeza» (Nochlin: 2007, 18).

Entre los primeros logros del intento de modificación de la Historia del Arte, se encuentra la instauración de un programa feminista por parte de la artista Judy Chicago, primero en Fresno en 1970 y después, con la colaboración de la artista Miriam Schapiro en el Cals Arts de Valencia en 1971, ambos en California. Denominado por Judy Chicago como *The Feminist Art Programs* fue el primer proyecto del mundo dedicado a la producción del arte por y para mujeres, manteniendo sus propios programas de estudios, cursos y profesores dentro de una estructura académica tradicional. Pero pronto se descubrió que un espacio separado permitía una experimentación radical y sin censura, pudiendo fusionar distintas disciplinas, prácticas y territorios de especialización tradicionales, comenzando así a desarrollarse otras prácticas artísticas y posmodernas que cambiaron

la corriente principal artística y de la historia del arte en EE.UU. Esto dio lugar a una exposición bien promocionada denominada “Womanhouse”, celebrada en 1972, un año más tarde de que Nochlin formulara su gran pregunta, y organizada por la artista norteamericana Faith Wilding, Miriam Schapiro y Judy Chicago, junto a las estudiantes del citado Programa, entre las que se encontraba la pintora y teórica Mira Schor. Como parte de la programación de las actividades de concienciación llevadas a cabo por el grupo de artistas que integraban el proyecto “Womanhouse” celebrado en Los Ángeles, la artista Faith Wilding ejecutó la performance *Waiting*. En *Waiting*, un monólogo de aproximadamente unos quince minutos, la artista aparecía sentada pasivamente, con las manos sobre el regazo y balanceándose adelante y atrás mientras recitaba la espera interminable de la vida de una mujer, esperando hacer de esa espera un estilo de vida. En esta obra se condensa toda la vida de una mujer en un ciclo monótono, repetitivo de espera parar que la vida comienza cuando ella es parte en el mantenimiento de la vida de otros. Así, la maternidad es un tema que no puede desvincularse con la mujer.

Por ello habla Nochlin de un “desplazamiento a oscuras” de la mujer en la historia del arte como sujeto creador. Es decir, para Nochlin ésta ha sido víctima de la objetualidad y de la cosificación, específicamente en lo que concierne a la utilización su cuerpo. Para esta artista, el cuerpo femenino nunca ha sido tratado o estudiado como un fin en sí mismo, sino como objeto o juego erótico. De ahí que ella deconstruya, tanto teórica, como creativamente estos roles. El escritor John Berger (2005: 74) plantea de este modo un experimento en el que propone sustituir la representación de un desnudo tradicional femenino con uno masculino para observar qué ocurre al realizar esta sustitución:

(...) Pero el modo esencial de ver a las mujeres, el uso esencial al que se destinaban sus imágenes, no ha cambiado. Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador “ideal” es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. Y si tienen alguna duda de que esto es así, hagan el siguiente experimento. Elijan en este libro una imagen de un desnudo tradicional. Transformen la mujer en hombre, ya sea mentalmente, ya sea dibujando sobre la ilustración. Observarán entonces el carácter violento de esta transformación. Violento no para la imagen, sino para las ideas preconcebidas del que la contempla.

Esta sustitución que Berger plantea es llevada a cabo por Linda Nochlin en su obra *Buy My Bananas (Achetez des Pommes y Achetez des Bananes)*. Con esta obra Nochlin logró una metáfora devastadora que destruía la idea y las imágenes establecidas del cuerpo en sus múltiples significados, invirtiendo los códigos asumidos socialmente al parodiar la idea de postal del siglo XIX al aparecer una mujer vestida solamente con medias y botines y transportando una bandeja llena de manzanas (símbolo del pecado) a la altura del pecho. También transformaba a la mujer en un hombre, vestida solamente con calcetines y zapatos, pero esta vez llevando entre sus manos una bandeja con plátanos —símbolo fálico— situada a la altura del pene. El resultado de esa transformación era devastador y esperpéntico y obligaba tanto al espectador, como al crítico, a reflexionar sobre las representaciones del cuerpo, y a realizar una relectura de la rigidez de los códigos y las categorías explicando que, el arte erótico, es sobrentendido que está firmemente ligado a una “erótica para hombres” (Nochlin, 1972: 9), como puede leerse en su libro *Woman As Sex Object: Studies in Erotic Art 1730-1970 (La mujer como objeto sexual: estudios de arte erótico, 1730-1970)*.

No obstante, su tarea no es una simple denuncia, sino que articula la reubicación tanto de la práctica de la actividad artística como de las representaciones.

Pero la obra feminista más conocida de los años setenta será la de la artista Judy Chicago, titulada *The Dinner Party* (1973), una de las obras más importantes y más criticadas del arte del

siglo XX siendo, en palabras de Ana Martínez-Collado (2008: 94), «el epítome de la reinante voluntad reivindicativa de los méritos culturales de la mujer a través de la historia». Esta obra monumental, creada con ayuda de cerca de cien mujeres y un diseñador industrial, fue un homenaje a treinta y nueve figuras históricas femeninas del mundo de las artes, la política y la literatura, reunidas en esta obra para una cena imaginaria, similar a la Última Cena de Jesucristo con los apóstoles, solo que con mujeres. Actualmente pertenece a la colección permanente del Brooklyn Museum de Nueva York y comienza con una galería o pasillo en la que seis banderas tejidas dan la bienvenida a los visitantes de la instalación. Estas banderas diseñadas por la propia artista en gamas de color rojo, negro y ocre junto a motivos florales o formas de mariposa, repetidos de forma reiterada por la artista en toda la pieza, fueron tejidos a modo de tapiz en Taller de Tapices de San Francisco al descubrir que en el Renacimiento las mujeres tenían prohibido trabajar en los telares de alto linaje. A estas formas y colores hay que añadir una serie de frases con las que Judy Chicago tiene la intención de transmitir la visión de la artista de un mundo igualado, en el que están completamente la historia de las mujeres integradas completamente en la civilización humana. Una vez nos hemos adentrado podemos observar una mesa en forma de triángulo dividida en treinta y nueve espacios, trece a cada lado de la mesa. Cada uno de estos huecos de la mesa estaba reservado a una mujer en especial; mujeres ficticias o reales, históricas o mitológicas, pero mujeres que en sí habían contribuido de alguna manera a decirnos al resto de mujeres que podíamos ser algo más que madres, esposas y amas de casa.

Judy Chicago había bordado en cada uno de los sitios el nombre de las comensales, indicando así quién se sentaba en cada lugar. La mesa, está puesta y los cubiertos están dispuestos a ser utilizados. Los platos, de cerámica, esperando la comida. Cada uno de estos platos estaba decorado una forma central, abstracta, diseñada por la artista y creada a partir de la iconografía de la vulva que la artista consideraba el “núcleo central” femenino y un cáliz, todo esto apoyado sobre de un tapete cosido según técnicas del bordado, adaptadas al periodo histórico de cada personaje.

En las baldosas del suelo se inscribieron con letras doradas otros tantos nombres. Noventa y nueve azulejos que incluyen a noventa y nueve mujeres más. Este suelo fue denominado por la propia artista como *the heritage floor* (el suelo de la herencia). La obra posee una gran carga simbólica: el triángulo equilátero es símbolo de igualdad, así como una representación arcaica de la vulva, mientras que el número trece alude, evidentemente, a la última cena de Jesús, así como el número de mujeres que integraban las comunidades de brujas medievales, por lo que no tuvo una gran acogida entre las comunidades feministas.

Esta obra articula un lenguaje plástico que permite expresar la experiencia femenina. Desde el mismo momento de su realización suscitó una serie de críticas en el mismo entorno feminista. Una de esas críticas que recibió fue porque se preguntaban si las mujeres que estaban invitadas al banquete eran más importantes que las que aparecían sin más en “el suelo de la herencia”, se preguntaban, en fin, si no todas las mujeres eran importantes por igual en esta obra que conmemoraba y rendía homenaje a la “herencia de las madres”. ¿Debían considerarse los platos con formas de vulvas una representación *kitsch* de la mujer?, ¿Explotó Chicago el trabajo de otras artistas que contribuyeron a crear esta instalación? Los museos americanos se negaron repentinamente a exponer la obra, argumentado que el tamaño era desproporcionado y los críticos la ridiculizaron especialmente por la forma de vagina que se podía observar en sus platos.

El feminismo pronto se daría cuenta del problema que podía suscitar vincular las obras de arte con el género femenino desde el punto de vista biográfico, como en la obra *The Dinner Party*, donde la referencia a una genitalidad femenina, a través como por ejemplo de las formas bulbosas de los platos, pudieran llegar a dar lugar a algo que pudiese identificarse con una estética feminista. Por esta razón cuestionaban también si los platos, en forma de vulva, debían considerarse una representación *kitsch* de la mujer y más aún, creían que la obra de Judy Chicago contribuía

fervientemente a la visión separatista de la historia de las mujeres: las mujeres por un sitio, los hombres por otro, ignorando la tradición dialéctica que han tenido las mujeres, a lo largo de la historia, con los hombres. La Teoría feminista renegará de ello porque el conseguir una estética que pudiera ser vinculada directamente con él hacía que pudiese ser también admitido y desactivado por el mercado del arte como si fuera un *-ismo* más (expresionismo, futurismo, cubismo, etc.), al identificarse una estética propia con un tipo de arte concreto, y perdiendo así su carga política. Y precisamente el feminismo lo que ha tratado desde sus orígenes hasta la actualidad, transversal en las técnicas y en los modos de hacer y pasando por todos los palos posibles (pintura, instalación, performance, fotografía, vídeo, etc.), ha sido precisamente todo lo contrario.

En los últimos años de la década de los setenta el feminismo parecía poseer energías renovadas. Las artistas tomarán como tema principal en sus obras la reflexión sobre su propia condición de ser mujer, pareciendo anunciar una nueva era. Ya en los museos y en las escuelas de Bellas Artes las artistas se quejaban y exigían la igualdad de derechos, organizaban sus propias exposiciones, administraban sus propias galerías y daban clases de arte, buscando también medios políticos para penetrar en las estructuras de mayoría masculina. Porque, como enunciaba Donna Haraway (1995: 253), una de las grandes investigadoras americanas en el ámbito científico, social, ideológico y feminista, en su “Manifiesto para cyborg” (1985), “la realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante (...). La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión, y también, de lo posible”, contribuyendo con este Manifiesto a las posibles narrativas feministas del siglo XX. Así añadía Charlotte Perkins (1995: 134) en el libro de Haraway que «el feminismo, es en parte, un proyecto para la reconstrucción de la vida pública, y de los significados públicos. Es, por tanto, una búsqueda de nuevas historias y de un lenguaje que nombre una nueva visión de posibilidades y límites».

Cuando las mujeres comienzan a integrarse en terrenos que les habían sido casi prohibidos, como es el mundo del arte, se establece algo conocido hoy en día como “espejismo de igualdad”, dándose así por hecho que la desigualdad entre hombres y mujeres persiste en la actualidad, siendo el mercado del arte, aún a día de hoy, “cosa de hombres”. En datos extraídos del Catálogo de ARCO Madrid, la Feria de Arte Contemporáneo más importante de nuestro país, podemos observar cómo en este año 2019, a pesar de ser la edición con más mujeres de la historia de la Feria, el porcentaje de mujeres artistas participantes fue solamente del 30% frente al 70% de los varones, es decir, de 1.116 participantes tan solo 333 fueron mujeres, lo que hace replantearnos la desigualdad aparente que aún a día de hoy persiste, a pesar de que es un 60% el porcentaje de mujeres frente a hombres que finalizan su formación en Bellas Artes.

2. CONCLUSIÓN

A pesar de los avances realizados, la tarea de la historiografía feminista sigue siendo imprescindible para reevaluar la producción artística feminista. No solo como por la necesidad de resituar a aquellas artistas excluidas del relato histórico, en muchos casos precursoras o innovadoras en su ámbito creativo, sino también por la exigencia de ir remodelando los imaginarios colectivos que permitan transformar los modelos en los que se construyen los estereotipos respecto al género, contribuyendo a la incorporación de una educación igualitaria. Así, podemos afirmar que desgraciadamente, aún a fecha de hoy, siendo sábado 15 de junio de 2019, rompiendo con las expectativas de Virginia Woolf (1992: 57) que tenía la esperanza en 1929 de que “(...) dentro de cien años (...), las mujeres habrán dejado de ser el sexo protegido” y “tomarán parte en todas las actividades y esfuerzos que antes les eran prohibidos”, las mujeres no hemos dejado de ser, haciendo honor a Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*.

REFERENCIAS

- ADORNO, T. (1962). *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. [Traducción al español de Manuel Sacristán]. Ediciones Ariel: Barcelona.
- BARTRA, E. (2003). *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Icaria/Antrazyt: Barcelona.
- BOSCHETTI, A. y DIETRICH, D. (2011). La creatividad femenina y el mundo del arte. *La Aljaba* (15), pp. 90-91. <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/v15a05boschetti.pdf>
- COBO, R. (2002). Género. En C. AMORÓS (dir.). *10 palabras clave sobre mujer* (pp. 55-83). Editorial Verbo Divino: Pamplona.
- DE DIEGO, E. (1987). *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y alguna más)*. Ensayos de Arte Cátedra: Madrid.
- HOLLANDER, R. (2002). WE KNEW: America's Newspapers Report the Holo-caust. En R. MOSES (eds.). *Why Didn't the Press Shout?: American & International Journalism During the Holocaust* (pp. 41-50). KTAV PubHouse: Hoboken.
- J. HARAWAY, D. (1995). Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX En *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La reinención de la Naturaleza* (pp. 251-311). Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer: Madrid.
- JORGE, V. (2019). ARCOmadrid 2019, la edición con más mujeres de la historia. <http://thecultural.es/2019/02/25/arcomadrid-2019-la-edicion-con-mas-mujeres-de-la-historia/> (Consulta: XX)
- JULIANO, D. (1992). *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. horas y Horas: Madrid.
- LIPPARD, Lucy R. (1980). Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's. *Art Journal*, 39, p. 362.
- LÓPEZ-FERNÁNDEZ, M. (2000). *Creación artística y mujeres, recuperar la memoria*. Narcea: Madrid.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. CENDEAC: Murcia.
- NOCHLIN, L. (1972). Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Arts. En T. B. Hess y L. Nochlin (eds.). *Woman As Sex Object: Studies in Erotic Art 1730-1970* (pp. 8-17). News-week: Nueva York.
- NOCHLIN, L. (2007). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En K. CORDERO E I. SÁENZ (comp.). *Crítica feminista en la Teoría e Historia del arte* (pp. 17-44). Universidad Iberoamericana y Biblioteca Francisco Xavier Clavigero: México.
- NOCHLIN, Linda (1971). *Why Have There Been No Great Women Artists?* *Art News*, 69, pp. 22-39. <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> (Consulta: XX)
- PERKINS, C. (1995). La pugna por la naturaleza primate: las hijas del hombre-cazador, 1960-1980. En D.J. HARAWAY. *Ciencia, Cyborgs y Mujeres: La reinención de la Naturaleza* (pp.133-181). Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer: Madrid.
- WOOLF, V. (1992). *Una habitación propia*. [Traducción al español de Laura Pujol]. Seix Barral: Barcelona.

