

CAPÍTULO II. Reconocer lo no dicho en la Historia del Arte. Consideración de las mujeres en el espacio público y privado en España, a partir de genealogías femeninas y feministas

Con base en mi estancia de investigación en Madrid, este capítulo se enfoca en argumentar que la historia del arte occidental, ha silenciado la narrativa sobre las mujeres artistas y la voz de sus protagonistas. Esta narrativa masculinizada y burguesa que se enseña en las academias de arte, sólo dialoga con un género, porque omite los referentes creadores femeninos y su consideración en el sistema. Su exilio histórico ha sido un obstáculo significativo para que las mujeres puedan ejercer su oficio con éxito, para que puedan identificarse con las otras, para lograr permanecer dignamente en la memoria colectiva y saber que no van andando solas.



Francesc Serra Dimas, Irene Narezo en su taller, 1904. Gelatina y plata sobre papel baritado, 13,5 x 8,5 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 123619-000.

La Historia del Arte oficial es una estructura de pensamiento a la que le costó mucho aceptar el hecho de que una mujer se expresara a través del arte.

Se nos pregunta con indulgente ironía cuántas grandes artistas han existido. Lo cierto, señores, es que han existido y ello es sorprendente dadas las enormes dificultades con las que se enfrentan [...] Como ven, ni siquiera se les permite demostrar su incapacidad⁷⁰.

María Baashkirtseff

Este fragmento escrito en 1881 por María Baashkirtseff⁷¹, fue tomado por la doctora en Historia del Arte, Mathilde Assier (G. Navarro 2020), en su ensayo *Las mujeres en el sistema artístico español: 1833-1931*, para mostrar otro panorama sobre la consideración de las mujeres en el sistema del arte español en el siglo XIX.

Assier (G. Navarro 2020, 43), explica el sistema artístico español entre 1833-1931:

Durante la época del liberalismo a partir del reinado de Isabel II, se invitó al Estado a interrogarse acerca

⁷⁰ Amaría Baashkirtseff. 1881. "Les Femmes artistes". *La Citoyenne*. (G. Navarro 2020, 41)

⁷¹ María Konstantínovna Bashkirtsev, alias Pauline Orell (1858-1884). Escritora famosa por su diario íntimo, pintora y escultora francesa nacida en Gavrontsy, Imperio Ruso, hoy Ucrania.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

de la enorme desigualdad institucional que padecían las mujeres en el terreno del arte. En un contexto de patriarcado y sexismo marcados, la interpretación del dominio masculino estuvo presente en todos los ámbitos. En los circuitos de formación artística, en las exposiciones, los concursos y las recompensas, en la prensa, en las asociaciones y los círculos artísticos, en las galerías privadas, la presencia de la mujer fue minoritaria o “minorizada”.

Narra⁷² que las mujeres de origen modesto estaban limitadas al acceso de su formación en las prácticas artísticas, ya que debían de tener el permiso de un tutor, un padre o un marido para obtener el beneficio que la inversión pública otorgaba a las prácticas de formación artística. Para las mujeres de posición acomodada, el aprendizaje de la pintura se toleraba y era fomentado como una parte de la educación “de adorno”. Son códigos culturales burgueses, que se pueden encontrar, por ejemplo, en novelas o en libros de conducta de época.

Assier (G. Navarro 2020, 44), describe a este modelo establecido como: “la imagen amable de la mujer pintora, entreteniéndose graciosamente con los pinceles, paleta en mano, fue un tópico apreciado por los artistas y la prensa femenina de la época”. Como demostración de esta mirada, Mathilde Assierse (G. Navarro 2020, 47) cita el comentario del profesor Carlos López, publicado en la prensa en 1904:

¿No has visto mis clases? [...] la de señoritas es un encanto, figúrate más de cien muchachas... en sus alegres y risueños trajes llenando el largo salón, asemejándolo a una inmensa jaula llena de mariposas y en la que apareceré como un moscarrón. En esa clase es cuando me siento un héroe.

Recientemente el siglo XIX ha sido visibilizado como una época que ha delimitado “el sitio de las mujeres” al espacio privado; como madres, esposas e hijas y las ha colocado en el lugar de incapacitadas o como un mero adorno en el espacio público. Es necesario que todas las mujeres artistas que fueron aisladas, olvidadas o exiliadas, como si no fueran parte de su cultura, sean integradas en su contexto artístico histórico.



Raimundo de Madrazo (1885), *Travesuras de las modelos*. Óleo sobre lienzo, 92.2 x 66 cm, Málaga, Museo de Málaga, depósito del Museo Carmen Thyssen-Bornemisza.

⁷² Mathilde Assier, (G. Navarro 2020)

2.1 La exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*

La exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* es un proyecto que pretende mostrar lo que el sistema artístico español ofreció a las mujeres desde el reinado de Isabel II, hasta el establecimiento de la Segunda República. La muestra parte de la colección del Museo del Prado, con el fin de mostrar la misoginia de la época a través de pinturas sobre representaciones de mujeres pintadas por hombres, como primera parte. En la segunda parte, visibiliza el trabajo de las mujeres artistas que vivieron y crearon en España entre 1833 y 1931; obra que no había sido mostrada en sus salas de exposición permanente.



Dos de las salas de exposición de *Invitadas*, con obra de artistas varones, en el Museo del Prado, Madrid, España.

El creador de este proyecto de exposición, el comisario Carlos G. Navarro⁷³ nos narra en su catálogo (2020) que, en el siglo XIX, el modelo social del Nuevo Régimen situaba a las mujeres idealmente, en el ámbito de lo doméstico como “ángeles del hogar”: madres, esposas, hijas. Mientras que los hombres, pasaron de ser súbditos a ciudadanos. Esto significó que las mujeres eran supeditadas por los hombres de la casa y despojadas de la mayoría de los derechos que los varones disfrutaban.

De acuerdo con el comisario G. Navarro, en el contexto artístico, las mujeres no fueron aceptadas con normalidad en las aulas de las instituciones artísticas más rescatables de España, su incorporación fue parcial y se limitó su acceso a unas pocas asignaturas. Las alumnas mujeres no eran consideradas oponentes serias de los hombres; el trabajo de las mujeres artistas era percibido como menor en la escala del sistema artístico del siglo XIX. Si

⁷³ Técnico de Conservación de Pintura del Siglo XIX, Museo del Prado. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense. Es especialista en pintura y dibujo del siglo XIX, con especial interés en el estudio de los epistolarios de artistas españoles.

alguna de ellas se salía de la norma por su calidad reconocida en el trabajo, era masculinizada -*pintaba o esculpía “como un hombre”*- esto era considerado un halago.

Un ejemplo de las artistas españolas del siglo XIX que se salieron de la norma por desarrollar una carrera más allá de los convencionalismos asociados a su género, fue la madrileña Elena Brockman de Llanos. De acuerdo con la historiadora del arte María Dolores Jiménez-Blanco, en su escrito *Artistas Pioneras en el tránsito de la modernidad* (G. Navarro 2020), narra Brockman se convirtió en la primera pintora de historia en acudir a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Además revela que el crítico Fernanflor⁷⁴ llegó a decir que la artista pintaba "como hombre" por su pincelada desenvuelta y enérgica, llena de carácter. La historiadora explica que, de acuerdo a la mentalidad de época, se decía que las habilidades de Brockman, estaban disociadas a la producción femenina, por el dominio de la figura humana que rigurosamente caracterizaba e insertaba en un marco arquitectónico en perspectiva.



Elena Brockman de Llanos (1867-1946), *Paso de una procesión por el claustro de San Juan de los Reyes, Toledo*, h.1892. Óleo sobre lienzo, 250 x 180 cm, Granada, Hospital Real, Rectorado de la Universidad, depósito del Museo Nacional del Prado, P-7198.

Con la intención de explicar el nivel de misoginia en todo el siglo XIX, el curador G. Navarro (2020, 19) nos comparte el siguiente texto en torno a las consideraciones de la época sobre las capacidades femeninas, verbalizadas a principios del XX por el doctor Moebius⁷⁵ en su tratado *La inferioridad mental de la mujer*, traducido al español por Carmen Burgos:

La generalidad de las pintoras, carecen de imaginación creadora, y no salen de una técnica mediocre: flores, cuadros de género y retrato. Es muy raro que un verdadero talento rompa esta regla casi general, y si presenta tiene siempre rasgos que demuestran un hermafroditismo

⁷⁴ Isidoro Fernández Flórez

⁷⁵ Dr. Paul Julius Moebius Médico y psiquiatra alemán del S. XX, Tratado “*La inferioridad de la mujer*”. Sostenía que este sexo era débil por naturaleza

intelectual. La impotencia para concebir y para combinar, es decir, la carencia de imaginación estética, comprueba la esterilidad del esfuerzo de la mujer.

Es importante reflexionar que, estas creencias predominantes en un gremio de “intelectuales y creadores”, significa que existe una cierta generalidad de individuos que empatizan con una estructura de pensamiento opresora y que, además, se han replicado de manera consciente o inconscientemente por muchas generaciones.

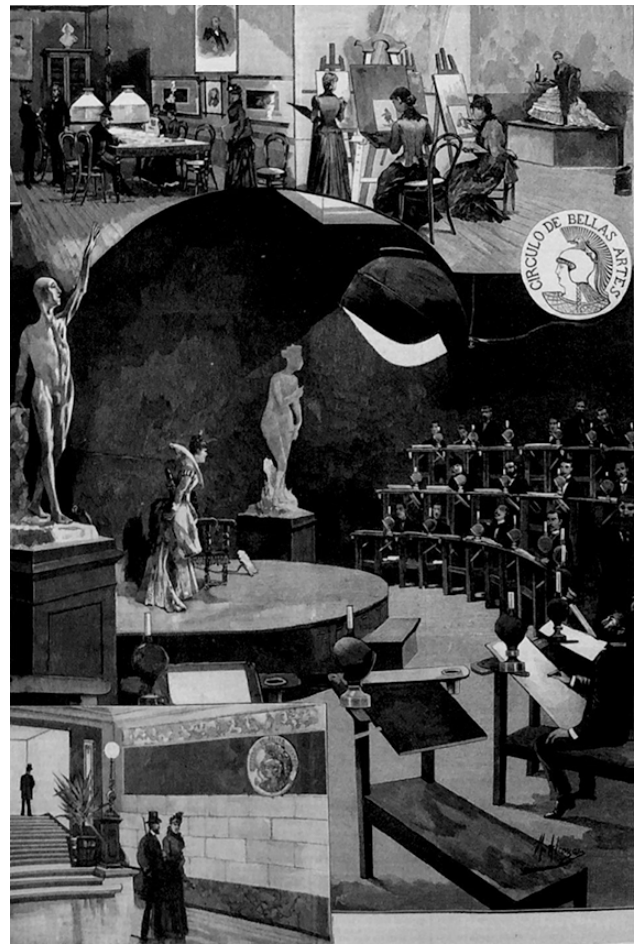
Otra forma en que Carlos G. Navarro (2020) nos habla sobre la consideración de las mujeres creadoras en esta época, es a través de la idea de “artisticidad”, ya que estaba ligada a su papel como musas o modelos y no a su condición de pintoras o escultoras. Navarro (2020, 17) puntualiza que: “las mujeres pusieron su cuerpo a disposición de las fantasías creativas y recreativas masculinas, volcadas en lienzos que el Estado validó a través de compras y reconocimientos”. La pintura realizada por José Jiménez titulada *Una esclava en venta*, es un claro ejemplo de una visión clasista y sexista, donde aparece una mujer joven como mercancía, totalmente desnuda, vulnerable y humillada. A partir de esta representación es una evidencia de la asimetría entre el género masculino y el femenino: el canon del “genio creador” y “lo otro”. Esta perspectiva subraya el dominio simbólico masculino, donde se crean estereotipos que encierran a la mujer como una idea y no como ser humano.



José Jiménez Aranda (1837-1903), *Una esclava en venta*, h.1897. Óleo sobre lienzo, 100 x 82 cm, Málaga, Museo de Málaga, depósito del Museo Nacional del Prado, P-6450.

En cuanto a la formación artística, Mathilde Assier (G. Navarro 2020), describe cómo fue la incorporación de las mujeres en la academia; dice que ha sido una lucha constante y paulatina. Con el objetivo de que las mujeres tuvieran la posibilidad de ganar dinero con las industrias artísticas y atender así “sus necesidades” -sin salir del ámbito doméstico-, se creó en 1882 en la Llotja de Barcelona, una Escuela de Artes y oficios o Escuela de Dibujo y Pintura para Niñas y Adultas. En 1903, a petición de un grupo de jóvenes de la ciudad de Almería y con el apoyo de algunos profesores, se ofertó una Clase para Señoritas en la Escuela de Arte y Oficios.

En Bilbao, las mujeres tenían derecho a noventa horas de *Dibujo de Adorno* en la Escuela de Artes y Oficios (fundada en 1879), distribuidas en los meses de verano. Las circunstancias para los varones era diferentes: ellos cursaban trescientas treinta y seis horas a lo largo de todo el año. En 1880 se inauguró en Madrid una serie de cursos con modelos separados por género: la clase de día era para señoritas y la clase de noche, para los varones. En 1858 se instauró en la Academia Provincial de la Llotja de Barcelona, un sistema de pensiones mediante concursos, para la pintura, escultura o el grabado: *Becas de estudios y viajes*. Gracias a dicho sistema, en 1885 se matriculó la primera mujer en la Escuela de Dibujo de la Diputación de Barcelona: la artista Emilia Coranty. Otro dato de importante reflexión es que, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, aparece inscrita en el curso de 1873-74 una única mujer entre setenta y cinco alumnos varones llamada Teresa Madasú. Esta serie de datos nos dan una idea instructora del proceso tan lento y desigual que tuvieron que vivir las primeras mujeres que se integraron a la Academia.



Clase de día, para señoritas, y clase general, de noche, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ilustración a partir de un dibujo del natural de Manuel Alcázar publicada en *La Ilustración Española y Americana*, 8 de febrero de 1890, p. 77. Madrid, Biblioteca Nacional de España, BA/13323.

A pesar de las limitantes y opresoras normas sociales y políticas, sí existieron grandes y excepcionales artistas mujeres; como ejemplo está la pintora española especializada en bodegones y floreros María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz. Su trabajo también rebasa por mucho, el potencial creativo esperado por la norma y lo demostró desde una categoría impuesta como un “arte menor”. De acuerdo con la historiadora del arte María Cruz de Carlos Varona, en su escrito *Cuestión de género* (G. Navarro 2020), la obra *Flores y frutas* de María Luisa de la Riva, mereció una mención de honor en la Exposición de Bellas Artes de 1887 y recibió varios elogios de la prensa. Además, el Ministerio de Fomento compró las dos piezas que había presentado al certamen en esa ocasión.



María Luisa de la Rivera y Callol de Muñoz (1865-1926), *Flores y frutas*, 1887. Óleo sobre lienzo, 163 x 194 cm, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, depósito del Museo

Es importante nombrar también que la conquista por la Academia aún no termina. Por ejemplo, de acuerdo a los resultados de esta investigación (Estudios de Movilidad UNAM), realizada entre octubre a diciembre del 2022, en Madrid, a través de la Universidad Complutense de Madrid y de acuerdo con la dra. Laura de la Colina Tejada, Vicerrectora de la Facultad de Bellas Artes:

- El 80% de las estudiantes tienen una asignación mujer y en el campo laboral, los varones ocupan mayormente los puestos de investigadores y docentes en la academia. Esto revela en parte que, socialmente en la calle y su vinculación con lo laboral, que los estudios en artes están absolutamente desprestigiados. Por otro lado nos dice que el trabajo de un hombre artista es mucho más valorado y tiene más oportunidades de ser visibilizado que el de una mujer artista.

- El número de varones también rebasa en gran medida al de mujeres en las exposiciones de galerías públicas y privadas, en museos institucionales, en el coleccionismo privado y en las adquisiciones para los museos del Estado.
- La Facultad de Bellas Artes en la UCM, aún no tiene el permiso de trabajar contenidos de igualdad, aunque cuenten con la capacitación adecuada por el proyecto SUPERA⁷⁶.
- Además, en las licenciaturas no hay asignaturas ni revisiones con perspectiva de género y mantienen oficialmente los programas anteriores.

2.1.1 Carlos G. Navarro, creador del proyecto de exposición *Invitadas*

La investigación presente, parte de las preocupaciones y cuestionamientos políticos que la exposición *Invitadas* desprende. Uno de estos cuestionamientos es sobre los “principios éticos” y los criterios de evaluación utilizados para adquirir obras destinadas a formar parte de la colección del Museo del Prado. De acuerdo con Carlos G. Navarro⁷⁷, *Invitadas* es una propuesta de exposición diferente a todos los planteamientos curatoriales presentados anteriormente por el Museo del Prado y muchos museos de historia del arte con relevancia internacional. La propuesta⁷⁸ consiste en hacer una revisión de la Historia del Arte, no solo de la imagen de la mujer en el siglo XIX, sino en torno a las obras de artistas mujeres que el estado en España acepta escasamente coleccionar y que no habían sido expuestas en sus salas. Las pinturas se encontraban guardadas en sus almacenes desde hace muchos años.



Carlos G. Navarro
Fotografía extraída de:
<https://www.laopiniondemurcia.es/cultura/2019/02/10/caravaqueno-corte-isabel-ii-31502301.html>

Los datos que a continuación se presentan, son el resultado de un encuentro presencial con el curador de la exposición y especialista en el siglo XIX, Carlos G. Navarro para dialogar sobre el

⁷⁶ Supporting the Promotion of Equality in Research and Academia (Apoyando la Promoción de la Igualdad en el ámbito académico y de investigación): <https://www.ucm.es/supera/proyectosupera>

⁷⁷ Curador de la exposición “Invitadas”

⁷⁸ Entrevista con Carlos G. Navarro (Anexos).

proceso creativo de dicho proyecto⁷⁹. Carlos hace una revisión sobre el modelo “correcto” de conducta femenina; su propuesta es presentada como un viaje crítico al epicentro de la misoginia del siglo XIX. La muestra trata de visibilizar a las pintoras españolas de este siglo, pero en un contexto que explique ideológicamente el molde al que tuvieron que someterse todas ellas para ejercer su oficio. El curador ha compartido que el periodo que se plantea en la exposición, es una época marginal, entre Goya y Picasso, conocido como *El Siglo de Oro*, que se conecta con una época de identidad y orgullo nacional. Por tal, no se ha estudiado suficientemente desde una mirada crítica, ya que se sitúa en una época de esplendor que ha sido difícil de desmitificar de dicha idealización. Carlos indaga en asuntos que no se habían tomado en cuenta en el museo; la estructura patriarcal que desmitifica el “esplendor nacionalista”.

Invitadas, parte de un proyecto anterior con una lectura *LGTBIQ+*, propuesta hecha en el 2017. Desde ahí, surge la revisión de la obra de Rosa Bonheur (1822-1899), artista y pintora lesbiana de origen francés que tuvo mucha participación en el sistema artístico español. El estudio de su trayectoria como artista y el análisis de las estrategias para poder desarrollar su trabajo y lograr cierto reconocimiento, fue la pauta para desarrollar el proyecto *Invitadas*. Carlos menciona que antes del año 2017, no existían en las salas del Museo del Prado, pinturas hechas por mujeres, al menos con su autoría. Después de la exposición *Invitadas* el museo cuenta con 14 mujeres artistas en las salas de exposición permanente. Las obras restantes que pertenecen a dicha exposición, ahora están prestadas en diferentes museos de España como parte de su exposición permanente. Sólo una pieza está en el almacén, en espera de ser resituada en algún museo.



María Antonia Bañuelos Thorndike (1855-1921), *Estudio de un niño sonriendo*, 1890. Óleo sobre lienzo, 161 x 101 cm, Alcoy, Colección Municipal, d'Art, P-009.

⁷⁹ Entrevista con Carlos G. Navarro (Anexos).

La curaduría está planteada en el inicio de su recorrido, con las obras de pintores hombres que evidencian la situación de las mujeres en el espacio público y el privado: mujeres de la calle, ángeles del hogar, musas, las olvidadas, las brujas. Posteriormente están las obras de las artistas mujeres que no habían sido expuestas, ni reconocida por el Museo del Prado. Cada obra de las mujeres artistas ha sido seleccionada cuidadosamente con el fin de demostrar y evidenciar su destreza y genialidad artística en equidad a los artistas varones, pese a todos los impedimentos que ellas padecieron para poder crear en el contexto histórico en el que vivieron⁸⁰.



Una de las salas de exposición de *Invitadas*, con obra de artistas mujeres, en el Museo del Prado, Madrid,

El punto de partida ha sido la revisión de la colección que el Estado ha hecho, cuestionándose el por qué existe una enorme diferencia cuantitativa entre géneros. De acuerdo con Carlos, algunas de las características ideológicas para que el Estado adquiera las obras, son:

- Los hombres artistas tenían “mayor habilidad de observación y destrezas” porque han tenido el permiso y la libertad de tomar clases de anatomía y han tenido acceso a estudios con desnudos. Las mujeres no tenían permiso ni esa misma libertad, porque no era bien visto que observaran hombres desnudos.
- La institución de las categorías, es otro factor que también impide a mujeres que se les considere como grandes artistas, ya que los rangos menores eran designados para ellas. Aunque ya es bien sabido que varias artistas, como algunos ejemplos ya citados, se saltaron las normas establecidas y con gran éxito en la ejecución de su producción artística.
- Las jerarquías de los géneros artísticos eran seleccionados de acuerdo a los intereses de los hombres. La pirámide de importancia es: 1. Pintura histórica/poesía épica, 2. Retrato, 3. Pintura de género, 4. Paisaje, 5. Pintura animal y 6. Naturaleza muerta.

⁸⁰ Entrevista con Carlos G. Navarro (Anexos).

- El oficio de las mujeres artistas no tenía ninguna remuneración económica o fue muy poca, por tal, una mujer sin dinero para producir, sin un espacio y tiempo a su libre disposición, no tiene muchas posibilidades de resistir e insistir en este oficio.
- En la mayoría de los casos, las mujeres artistas no eran tomadas en cuenta o con seriedad en los concursos nacionales como los varones. A partir de dichos concursos es como el Estado adquiriría su colección y que ahora se exhibe en el Museo del Prado.
- Muchas de las piezas ejecutadas por mujeres artistas con las que cuenta la colección del Museo del Prado, han llegado ahí porque han sido donadas o pertenecen a miembros de la realeza.
- Para premios y reconocimientos en los concursos nacionales, la obra de las mujeres artistas era poco valorada porque las obras que presentaban no correspondían con el discurso del momento de esplendor de la pintura social y los llamados “temas del día” como los “grandes relatos históricos”. De acuerdo con el reglamento de los concursos, cuando un participante contaba con dos premios, automáticamente obtenían privilegios laborales, por tal, los concursos nacionales no eran obtenidos por mujeres y, en consecuencia, las mujeres artistas no obtenían beneficios por su labor artística.

Otro dato que comparte el curador, es que, en el siglo XIX, fue el auge del consumo de obra por la clase burguesa española, clase media alta y alta, donde comúnmente se trata de retratos por encargo. En este contexto, los hombres eran retratados por hombres y las mujeres por otras mujeres. El sentido de este comportamiento tenía que ver con un asunto moral, ya que era mal visto que las mujeres convivieran con otros hombres, por eso debían ser las mujeres quienes las retratasen. En este contexto, una destacada y extraordinaria retratista pintora en miniatura sobre porcelana fue Sophie Liénard. Sophie demostró una técnica exquisita y complicada que requiere de indudable maestría, que supera los talentos de muchos retratistas importantes de ese tiempo y en la actualidad.



Sophie Liénard, (1809-1878), María Tomasa Álvarez de Toledo, 1835. Pintura sobre porcelana, 112 x 94,9 mm, Madrid, Museo Nacional del Prado, O-756.

De acuerdo con Carlos González Navarro, el discurso cronológico del Museo del Prado inicia con un hombre y termina con la adquisición de la obra de una mujer: María Blanchard. Carlos

comparte que: “La línea de compra del museo de obra del siglo XIX, termina en femenino”⁸¹. Además, nos comparte que la estrategia de hacer una revisión historiográfica en el arte con perspectiva de género a partir de la colección de un museo, no sólo se ha replicado en varias partes de España como en Granada y San Telmo, sino a nivel internacional, como Estados Unidos y Alemania. En este contexto, lo que se pregunta Carlos Gonzalez Navarro como investigador al ir a un museo, es: ¿qué es lo que no nos enseña el museo? ¿Qué es lo que nunca ha salido al público?

Esta investigación ha reconocido encontrar, a partir de todo un conjunto de reflexiones en torno a la exposición *Invitadas*, que siempre hay que dudar de las narrativas impuestas. Se ha comprobado que es cuestionable la descripción oficial de la Historia del Arte y que es preciso identificar y visibilizar sus connotaciones racistas, sexistas y coloniales en la producción artística. También es necesario rescatar, recordar con respeto y nombrar a todas las mujeres artistas posibles, desde sus resistencias, desde sus relevantes obras, temas y propuestas. Rememorarlas desde el arduo trabajo ante sus adversidades; ante el menosprecio por la crítica que las catalogó como meras aficionadas y su reclusión a “géneros menores” como bodegonistas, como copistas o miniaturistas. También es fundamental recordar que sí existieron muchas mujeres pintoras que ganaron la consideración y admiración de sus contemporáneos. El asunto ha sido la incapacidad de reconsiderar, recordar, reafirmar, atribuir y reconocer la fama y la valía de las mujeres artistas para los y las historiadores del arte que han ido escribiendo una misma narrativa desde una estructura patriarcal.



María Blanchard, (1881-1932), La boloñesa (La boulonnaise), 1922-1923. Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁸¹ Entrevista con Carlos G. Navarro (Anexos).

2.1.2. Estrella de Diego y los discursos impuestos en la historia del arte

La dra. en Historia del Arte, Estrella de Diego, nos recuerda en su ensayo *En torno al concepto de calidad y otras falsedades del discurso impuesto* (G. Navarro 2020), la primera exposición de sesgo reivindicativo dedicada a las mujeres creadoras, que fue inaugurada en 1976 (Country Museum of Art, Los Ángeles): *Women Artista:1559-1920*. De acuerdo con la historiadora, la exposición curada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin, era un esfuerzo por rescatar los nombres de las artistas de entre 1559 a 1929, en particular, las pintoras que marcaron hitos importantes en la historia del arte occidental. De Diego (G. Navarro 2020, 26-27) nos dice que, la intención de dicho proyecto fue un intento por llenar un vacío y de escribir una nueva narración que sustituyera el relato canónico:

(...) habría que integrarlas en los contextos en los cuales habían sido olvidadas. Era necesario ofrecer un análisis alternativo, un patrón diferente. Era imprescindible entender no solo el “cuándo y cómo” de esa entrada de las artistas en escena, sino el “por qué” y el “hacia dónde”... ¿por qué han sido silenciadas? ¿qué pasa con la historia del arte que se enseñaba en los colegios y universidades, que se mostraba en museos y galerías? ¿Por qué no habían sido borradas de la rutina de la historia del arte? ¿O es que sus obras no tenían “calidad” suficiente como para que sus autoras fueran incluidas en los manuales y la historia?

Vista de una de las salas del Brooklyn Museum durante la exposición *Women Artista, 1559-1959*, comisariada por Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin, que recorrió varias sedes norteamericanas a partir de 1976 y a lo largo de 1977.



Estrella de Diego puntualiza que dicha exposición celebrada en 1976, había dejado en claro que las mujeres habían sido excluidas de la historia del arte y que es importante nombrarlas y reinsertarlas, devolverlas a la historia. Por tal, la exposición de Harris y Nochlin es importante, porque es un ejemplo del rescate de la proliferación de mujeres que fueron excluidas en la historia del arte occidental. Además, nos recuerda que Nochlin había mostrado, cómo las propias circunstancias vitales de las artistas, les habían dificultado poder alcanzar el condicionado estatus de “grandes artistas”, ya que las mujeres han tenido una agenda distinta

(madres, esposas, hijas) al modelo de los hombres (poder establecido desde el territorio de lo masculino).

Partiendo de la idea de que al nacer tenemos una agenda dada y determinada por el sexo biológico, Estrella vislumbra que las mujeres artistas, se nutren de ideas desde otros lugares y generan preguntas diferentes para crear. En el intento por cumplir un proyecto de vida, impuesto por una estructura patriarcal, las mujeres enfrentan retos, complicaciones, responsabilidades y frustraciones distintas a la de los varones. Ella (G. Navarro 2020, 28) se pregunta: “¿no es posible enfrentar la historia desde otro punto de vista, desde una fórmula diferente que no implique un canon inamovible, ni siquiera un canon, que revise el propio concepto de calidad?”. Podemos entender ahora, que las preguntas de las mujeres artistas no han sido las prioritarias para el discurso impuesto.



Estrella de Diego
Fotografía extraída de: <https://>

Estrella de Diego (G. Navarro 2020), hace una breve recapitulación sobre la llegada de la teoría de género en el contexto español. Aclara que llegó con gran retraso, no antes de mediados de los noventa del siglo XX, y que este hecho nos puede hacer entender por qué Esther Ferrer (1937-) o Elena Asins (1940-2015) han sido “descubrimientos” muy tardíos al igual que las mujeres vanguardistas como Maruja Mallo (1902-1995). Por tal, el trabajo de las mujeres artistas, se trata de garantizar que las mujeres excelentes no se queden fuera de la historia. Nos da a entender que hay mucho por hacer y que basta con mirar al mundo del arte y observar las cifras de la presencia femenina en colecciones, cátedras, comités, academias, patronatos, dirección de museos, etcétera. También nos hace ver (G. Navarro 2020, 34-35) que hacer este tipo de exposiciones, no se trata solamente de “mostrar mujeres”, implica una reflexión profunda sobre el concepto mismo de “calidad”, de contextualizar su ausencia, basada en una estructura teórica fuerte, capas de revisar el discurso impuesto:

Hacer crítica/ historia de género ha implicado cada vez un compromiso intelectual [...] Si la “historia de los estilos” resultaba desaconsejarle como territorio de análisis -porque muchas de las pintoras se veían obligadas a trabajar apartadas de la corriente imperante en cada momento debido a su mismo estatus de mujeres-, la “historia de los artistas”, en principio menos restrictiva, acaba por centrar el interés en criterios dados como “grandes maestros” y “grandes obras” -otra vez la calidad.[...] todo/a aspirante a hacer historia del arte desde una mirada de género debía a estar dispuesto/a a dar cuenta y a respetar los esfuerzos de todos/as aquellos/as que les habían antecedido, valorando sus dificultades, nunca subestimando las aportaciones, pese a ser en muchos casos banales [...] se trata de huir

de las estrategias de este discurso dominante que cree saberlo todo. [...]. Lo que habría que preguntarse es el motivo por el cual treinta y unos años más tarde algunos/as historiadores/as del arte no han superado esa primera fase y siguen proponiendo ese tipo de acercamiento historiográfico que ignora lo muchísimo publicado este último medio siglo.



Maruja Mallo, La verbena, 1927. Óleo sobre lienzo, 119 x 165 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, AS01985

De Diego (G. Navarro 2020, 39), concreta que ahora ya sabemos que sí hubo grandes mujeres artista en el siglo XIX y por qué sus cuadros “menores” no tienen cabida en un discurso que sigue en el Museo, las líneas de los grandes maestros:

Aquí radica la absoluta paradoja que atrapa en su sin sentido a las artistas del siglo XIX, excluidas del discurso de esa gran historia del arte por varios motivos a la vez. Nos encontramos de nuevo con el viejo problema de los bodegones y las pinturas “peores”, un problema que no es otro que el de “la calidad”; y con aquellas pintoras que se excluyen pero no encajan, porque se quedan fuera del sistema... por eso es importante cambiar el discurso y no tanto las obras, y poner en un aprieto a la historia del arte tradicional, al menos en teoría... Y es importante abordar a las artistas desde el punto de vista de los estudios de género y no de la historia de las mujeres, donde se cambia el sujeto de estudio pero no la mirada desde donde se mira. Hay que estar dispuestos a dejarse rasgar la mirada para empezar a ver más.

Con base en la entrevista, Estrella de Diego comparte algunos datos y reflexiones en torno a la exposición *Invitadas*. Aclara que en el Museo del Prado no hay tantos cuadros de mujeres como el público esperaba ver. Lo afirma con certeza porque realizó un seminario en el Museo

durante dos años, que se convirtió en un libro: *El Prado inadvertido*. Ahí investigó sobre las mujeres que había en el Prado y se dio cuenta de que, en realidad, no hay tantas mujeres en la colección y precisamente, cuando no tenemos genealogías, es cuando empiezan los problemas.

Estrella opina que la exposición *Invitadas* fue muy interesante, porque nos hace generar un análisis crítico en torno a “la imagen de la mujer”; cómo veíamos las cosas y cómo las vemos ahora. Enfatiza que hay que entender la manera en que hemos llegado aquí, desde un estudio genealógico que analiza el conjunto de decisiones que ha tomado el Museo, para crear su colección donde se visibilizan muchos asuntos que no han sido discutidos políticamente, relacionados no sólo con el género, también relacionados con el abuso infantil, con el racismo, el clasismo y, en consecuencia, con el colonialismo.

Otro asunto interesante que puntualiza, es el de una de las pintoras que hemos olvidado durante mucho tiempo, que sí fueron importantes en su época como Rosa Bonet:

[...] el famoso León, de Rosa Bonet. Se nos olvida que fue un regalo del embajador al rey de España y se lo encargó a Rosa Bonet. Luego, eso nos cuenta que Rosa Bonet era mucho más que un artista que pasaba por aquí. Eso me parece interesante para esas exclusiones, porque hay que tener claro, si esas exclusiones realmente, a veces fueron tales o fueron exclusiones a posteriori. ¿Necesitamos la mirada de género? sí, pero necesitamos también los otros instrumentos[...]. Claro que hay exclusiones, pero hay veces que son exclusiones a posteriores y a veces que son exclusiones que no conocemos bien la historia. [...].⁸²



Rosa Bonheur (1822-1899), *El Cid*, (a partir de Rosa Bonheur) h.1879. Óleo sobre lienzo, 95 x 76 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P-4318.

⁸² Entrevista con Estrella de Diego (Anexos).



María Roësset (conocida como MaRo) (1882-1921), *Autorretrato de cuerpo entero*, 1912. Óleo sobre lienzo, 176 x 60 cm. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ADO7401.

Nos comparte su perspectiva de cómo se está construyendo ahora la historia de las artistas mujeres. Dice que, desde la post-pandemia, todo se ha radicalizado con mayor velocidad, asunto que no celebra tanto y la hace dudar, ya que al ser radical se pierde perspectiva. Comparte que las nuevas generaciones sí están integrando a las artistas mujeres, aunque hay veces que les hace falta desarrollar una revisión genealógica, que es fundamental, es decir, conocer e integrar otros estudios, que no siendo de género, ayudan a respaldar antecedes y contextualizar lecturas de género. En buena medida, comparte que las cosas están mejor, aunque aún falta, ya que sigue habiendo exclusiones, gente que se queda fuera⁸³.

Invitadas ha desencadenado un diálogo abierto que reflexiona sobre la consideración de las mujeres artistas: cómo se crean los géneros, cómo se confrontan ambas imágenes y se refuerza su asimétrica, cómo se configura y perpetúa la dominación simbólica masculina. Estas reflexiones son compartidas sobre todo por mujeres en el sistema artístico que están interesadas en rescatar la historiografía feminista. Muchas de ellas, han reclamado, por ejemplo, una voz institucional que asuma la responsabilidad de expresar un “lo siento, la historia tiene que cambiar”.

Ana de Blas, en su escrito *Invitadas con derecho a quedarse* (MAV 2022, 64), nos comparte la postura de la también reconocida historiadora del arte, docente universitaria y comisaria Patricia Malayo, aclarando que algunas de las críticas que se han vertido sobre *Invitadas* son injustas y pone en contraposición el debate:

Mayayo considera que “no es una muestra sobre mujeres artistas en el siglo XIX, sino un recorrido a

⁸³ Entrevista con Estrella de Diego (Anexos).

través del sistema oficial del arte. La tesis de la exposición es que el arte oficial estaba al servicio de un ideal de construcción de la nación, en el que los discursos misóginos están presentes como piedra angular del sistema". En este contexto, "incluye a las mujeres artistas tal como el sistema las filtró, muestra el lugar que el Estado les dejó". Con ello, para la historiadora, "el Museo está recogiendo esta tradición de misoginia. No es cierto que esto esté muy trabajado, en el caso del XIX español. El discurso de la exposición, dentro de lo que es el contexto del Prado, me parece inspirado en las metodologías de la historiografía feminista", añade. "Otra cosa es que defendamos que una exposición, sobre mujeres artistas del XIX y principios del XX, sea necesaria, tanto en el Prado como en el Reina Sofía. Pero eso no nos puede llevar a acusar a esta".

Nombremos a las artistas mujeres cuya obra fue expuesta en el proyecto *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1883-1931)*: 1. **María** Luisa de la Riva y Callol, 2. **Segunda** Martínez de Robles, 3. **Emilia** Pardo Bazán, 4. **Marguerite-Marie** Benoît, 5. **Adriana** Rostán, la Griega, 6. **Teresa** Nicolau Parody, 7. **Rosario** Weiss, 8. **Sophie** Liénard, 9. **Jane** Clifford, 10. **Emilia** Carmena de Prota, 11. **Isabel** II, 12. **Paula** Alonso Herreros, 13. **Madame** Anselma (Alejandrina Gessler de Lacroix), 14. **Joaquina** Serrano y Bartolomé, 15. **Amalia** de Borbón, infanta de España, 16. **Emilia** Coranty Llurià , 17. **María Cristina** de Borbón, reina de España, 18. **Hélène** Feillet, 19. **Marie-** Adéaïde Kindt, 20. **Euphémie** Muraton, 21. **Cécile** Ferrère, 22. **Laura** Díaz, 23. **Francisca** Stuart de Sindici, 24. **Catharina** Ykens II, 25. **Margarita** Caffi, 26. **Fernanda** Francés y Arribas, 27. **Emilia Menassade**, 28. **Julia** Alcayde y Montoya, 29. **Henriette** Browne (Sophie de Bouteiller), 30. **Lluïsa Vidal**, 31. **Adela** Ginés y Ortiz, 32. **Helena** Sorolla García, 33. **Rosa** Bonheur, 34. **María** Antonieta de Bañuelos Thorndike, 35. **María Luisa Puiggener**, 36. **Elena** Brockmann de Llanos, 37. **Concepción** Mejía de Salvador, 38. **Concepción** de Figuera Martínez y Güertero, 39. **Flora** López Castrillo, 40. **Aurelia** Navarro, 41. **María Roësset** Mosquera, 42. **Alice** Guy-Blaché, 43. **Lois Weber**.

Partiendo de una breve revisión en torno a la exposición *Invitadas*, esta investigación se cuestiona, desde una perspectiva histórica, sobre las políticas de los museos de historia del arte y arte contemporáneo. Por un lado, es fundamental reflexionar hondamente sobre la importancia de denunciar el abuso de poder y por otro responsabilizarnos de crear nuevas estrategias para que esto deje de ser un asunto inevitable; una transformación metodológica que supone la historiografía feminista. Y como dice Concha Díaz Pascual en su escrito *Invitadas: primeras impresiones* (MAV 2022, 48):

Ahora sabemos que muchas mujeres pintoras tuvieron fama y se ganaron la consideración y la admiración de sus contemporáneos; otra cosa son los demoledores efectos de la Historia del Arte sobre ellas, postergándolas, olvidándolas, negándolas o atribuyendo sus obras a sus colegas pintores.

Si pensáramos sobre una lista de características que definan los criterios de los museos para dar espacios de exposición y de diálogo, ¿cuales serían? ¿Qué requisitos se han establecido

generacionalmente para conceder el permiso de ser un creador/a “calificado”, “pertinente” y apoyado por las instituciones? De una manera crítica ¿cómo podemos hacer ver que los espacios públicos en el arte, pagados con impuestos de todas/os, nos ha sido neutrales? Si han elegido no defender la igualdad y no ser neutrales ¿cómo hacer de los espacios públicos, lugares que reflexionen y que ejerzan oportunidades realmente profesionales, democráticas, igualitarias y además, que sean generadores de debate? ¿De qué manera podríamos integrar verdaderamente la mirada de las mujeres al sistema del arte, a nuestros museos?

Primeramente, el sistema tendría que reconocer la misoginia que ha perpetuado, desde el rol de un espectador masculino heterosexual, que entiende a las mujeres como un objeto que debe causar placer. Partiendo de este ejercicio, podemos cuestionarnos ¿por qué no les han preguntado a las mujeres cómo quieren ser miradas? O ¿Cuándo dejarán de ser las mujeres “las invitadas” y tomar el lugar de las anfitrionas en los museos? Al respecto, Haizea Barcenilla⁸⁴ reflexiona en su escrito *Modos de mirar* (MAV 2022, 28) sobre cómo se muestran las obras que retratan mujeres en la exposición del Prado, conectándose con la historia de la institución; un estado centrado en construir una forma de mirar al mundo basada en la lógica colonial y patriarcal. Ha matizado una serie de ideas que se nos han transmitido a lo largo del siglo XX y que cuesta trabajo deconstruir:

[...] la mirada masculina no implica que quien mira sea hombre: uno de los grandes legados del siglo XIX es que también las mujeres somos educadas para ejercer esa mirada. La interiorizamos y la aplicamos reiteradamente cuando nos miramos en el espejo y nos juzgamos en base al placer que podemos proporcionar a un hombre, cuando juzgamos a otras mujeres por su físico, cuando nos comparamos con aquellas que son representadas. Nos acostumbramos a que la definición de belleza puede aplicarse a imágenes profundamente dolorosas, como las de adolescentes asustadas vendidas a hombres que disfrutaban con la escena. Nos han educado visualmente para asumir que somos ese objeto, y que debemos utilizar esos parámetros normativos establecido por la mirada masculina para evaluarnos, con todas las terribles implicaciones que esto conlleva.

Desde otro punto de vista, Marián López Fernández-Cao⁸⁵, explica en su escrito “*No es el museo, es el siglo XIX, amigo*”, o *ánimese a leer a Simone de Beauvoir* (MAV 2022), que para tener una mirada más amplia sobre la situación de las mujeres en el espacio público y privado en la época del siglo XIX, es importante también poner en contexto las leyes que permitían o sancionaban acciones femeninas, las tasas de analfabetismo y de escolarización femeninas, de admisión en las academias y comparativas. Enfatiza que la labor de un museo es siempre educativa y que implica una gran responsabilidad social, ya que contribuye a generar símbolos legitimados por y para la gran cultura. Esto apunta a preguntarnos siempre: ¿cuál es el

⁸⁴ Haizea Barcenilla García (1981, Lezo, Guipúzcoa), gestora cultural española especializada en arte y género.

⁸⁵ Marian López Fernández-Cao (1964, Vigo), es una artista, investigadora y profesora española, especializada en arte, feminismo, arteterapia e inclusión social. Es miembro de la asociación MAV (Mujeres en las Artes Visuales).

mensaje educativo y social de cada una de las exposiciones de los museos, de la institución del arte, de la historia del arte? Isabel Tejada⁸⁶ en su escrito *Una caja de Pandora. La exposición "Invitadas" en el Museo del Prado* (MAV 2022), nos recuerda que todos/as los/as que se dedican a la historia del arte, saben que el relato no se escribe solo, se construye y se genera desde los discursos del presente, y que son diseñados por alguien.

Si nos cuestionamos y revisamos en retrospectiva con una mirada crítica, analizando cómo se muestran y qué se pretende advertir respecto al género-clase-raza en los museos de historia del arte, podríamos vislumbrar el potencial de asuntos pendientes que se deben recontextualizar. A partir de este ejercicio reflexivo sobre la educación que hemos recibido de los museos y cómo esto nos ha afectado, podríamos articular otras formas de mirar. Isabel Tejada (MAV 2022, 37), nos dice que es pertinente crear:

[...]un proyecto en el que las nuevas generaciones ciudadanas se puedan ver reflejadas al ponerse en evidencia que otra historia del arte es posible, que todas aquellas artistas situadas en los márgenes tienen un nuevo lugar en la historia del arte que se estudia en los colegios, las enseñanzas medias o las universidades.

La asociación española MAV, ha realizado y sigue desarrollando una gran labor para poder lograr esta transformación en España, basada en el estudio sobre las políticas de los museos, entre muchos otros asuntos que buscan la igualdad de oportunidades, donde el sistema artístico español represente a la totalidad de la sociedad mediante el reconocimiento de la creación femenina. Es conveniente mencionar que algunas de las integrantes de esta asociación, han compartido sus aportaciones, testimonios y proyectos para esta investigación, generando un estudio de carácter más analítico, crítico y reflexivo.

En consecuencia, esta investigación no sólo se ha preguntado cuál ha sido la consideración de las mujeres artistas para no estar en los libros de historia y, al tener un esbozo cultural más informado, ahora se cuestiona ¿cómo podemos rescatar y enfocar a aquellas mujeres que consiguieron liberarse de su destino, desafiarlo y apoderarse de su propio camino? Marian López, en su escrito *Ejercicios pedagógicos de "Invitadas" para comisarios y comisarios en ciernes* (MAV 2022, 76-77) dice que:

[...] Se trata de descentrar el punto de vista detentador del poder, y exponerlo a otros puntos de vista donde aparezcan las mujeres como sujetos de enunciación, sus distintas experiencias, las causas materiales de su exclusión y los logros sociales, profesionales y políticos por conquistar su ciudadanía y con ello la profesión de artista. Es lo que se llama "the feminist stand point", el "conocimiento situado" y lo que se ha venido a llamar por la epistemología feminista "privilegio epidémico": tratar de ampliar la mirada con el punto de vista de quienes han estado excluidos de la narración de la historia.

⁸⁶ Isabel Tejada Martín (1967, Madrid), es una comisaria, crítica y gestora cultural española.

2.2 Memorias, historias y olvidos en movimiento. Diálogo con mujeres investigadoras en el sistema del arte español y la importancia de hacer genealogías femeninas y feministas

La importancia de introducir en esta investigación, las voces de mujeres de origen diferente y que habitan fuera del territorio mexicano, es con la intención de nutrir a una cultura de razones que critica, desde otros puntos geográficos, la opresión de género y la desigualdad de oportunidades en el sistema del arte.

El territorio español, fuertemente vinculado con la cultura mexicana, es retomado para hacer un ejercicio de reflexión sobre costumbres y creencias que agreden el sentido de libertad y de autonomía de las mujeres. Funciona como una herramienta que consiste en escuchar y observar desde afuera, la interpelación de otras prácticas culturales a partir de las genealogías femeninas y feministas. La intención ha sido tener la posibilidad de voltear la mirada a una perspectiva crítica, dirigida a las prácticas culturales propias.

2.2.1 Ana Navarrete, Maribel Domènech y Marián López Fernández-Cao

Este subcapítulo está basado en las voces de mujeres artistas, investigadoras, teóricas, docentes, historiadoras y educadoras pertenecientes al sistema del arte español. El contenido parte principalmente de entrevistas que se realizaron para esta investigación, en noviembre y diciembre del 2022 en Madrid, España. La intención ha sido crear un archivo con el propósito de atesorar su versión de la historia, sus reflexiones, sus memorias y tener la posibilidad de compartirlas.

Ana Navarrete (Valencia, 1965), artista feminista, docente e investigadora que forma parte de esta investigación. Es Profesora Catedrática del Departamento de Arte, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, Universidad de Castilla-la Mancha. Actualmente dirige el Museo Internacional de Electrografía. Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDE-CIANT) de la UCLM. Ha realizado numerosas exposiciones nacionales e internacionales y ha recibido varios premios a su trabajo artístico. Su obra pertenece a varias colecciones y museos. Combina su trabajo artístico, docente e investigación, con la publicación de textos, y la organización de eventos. Sus intereses se centran en campos diversos relacionados con las prácticas culturales, las tecnologías digitales y las políticas feministas.

De acuerdo con Ana Navarrete⁸⁷, el contexto histórico del feminismo en el arte español y sus aportaciones, surge en los años 70, cuando empiezan a aparecer las artistas conceptuales catalanas al introducir el cuerpo, como Fina Millares o Paz Muro. Ana nos recuerda que el régimen en España asesinó a varias personas hasta que el dictador franquista⁸⁸ murió. En este contexto, había muchos cuerpos desaparecidos y el *performance* fue un dispositivo pertinente para poder señalar en la esfera pública, esos cuerpos que aparecían y desaparecían. Nos comparte que, en la época del régimen, las mujeres fueron ocultadas en el espacio de lo doméstico, devueltas a los roles de la época de sus abuelas:

(...) el franquismo estalló una serie de procesos biopolíticos; primero, para convencer a las mujeres de volver al hogar, de que la única tarea que tenían era la de madres y esposas, y plegarse a ser a ese papel de mujer devota, adepta al régimen, con mucha familia y silenciada.⁸⁹

Ana Navarrete comparte que en los años 70, hay un cambio económico, pero nunca social ni político. Por ejemplo, en un contexto de revuelta, aparece un colectivo mucho más formado que, aunque hizo un trabajo feminista, no tuvo la libertad de decirlo, como fue la situación de Esther Ferrer, que formaba parte del colectivo ZAJ con Walter Marchetti y Juan Hidalgo. De acuerdo con Ana, Esther Ferrer declaró que ellas no podían declararse feministas de manera abierta.

Desde su vida personal, Navarrete comparte que viene de una familia muy politizada, donde las luchas contra el franquismo se vivían en su casa y que este antecedente la llevó a desarrollar una conciencia política y reflexiva. Desde sus estudios en Bellas Artes, ha sido consciente de que tenía que politizar sus prácticas y que pertenece a una generación de esculturas que compartían un pensamiento que buscaba salir de la opresión establecida:

(...) trabajábamos con muy grandes soportes, que parece como cosas anodinas, pero no. Y que nuestra idea de trabajar con grandes soportes y grandes piezas sea una forma de liberarnos y sacudimos esa idea de que las mujeres son incapaces para la técnica, incapaces



Ana Navarrete
Fotografía extraída de: <https://conchamayordomo.com/2022/12/25/ana-navarrete/>

⁸⁷ Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).

⁸⁸ El Franquismo fue una larga dictadura, personalizada en la figura del general Francisco Franco, quien acaparó todos los poderes del Estado desde el fin de la guerra civil en 1939 hasta su defunción, en 1975.

⁸⁹ Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).

*para una soldadura, incapaces para mover una pieza con una pequeña grúa. Había algo de ese espíritu ahí.*⁹⁰

Comparte que, a medida que iban entrando en esos discursos y se aceptaban, sus prácticas se iban politizando y de esa generación surgía un primer feminismo artístico en España en los años 90. Ella cita varios lugares geográficos: Valencia, Barcelona, Bilbao, Sevilla y el País Vasco como puntos de partida que fueron creando políticas feministas. Apunta que la generación de los noventa es la primera con intenciones claras de introducir discursos en la institución a través de Colectivos como: Erreakzioa/Reacción y Azucena Vieites en el País Vasco. Sin embargo, Ana Navarrete nos recuerda que, en la época de los años 90, se cuenta la historia de los grandes acontecimientos en España, de un “despegar hacia la democracia” donde todo se confunde políticamente. Por ejemplo, en torno a la aparición de la Feria Arco, se acataba como uno de los grandes acontecimientos de una España democrática, plena y maravillosa, es decir, “se hizo un paso adelante sin mirar hacia atrás, sin mirar aquellos que hacían una práctica política durante la dictadura, que estaban en el exilio, en la clandestinidad⁹¹”. Desde sus memorias, había un espíritu cultural bastante contestatario porque realmente la institución se había olvidado de todos ellos. Para Ana es claro que no hubo una transición, no hubo un cambio de estructura, no hubo jurisprudencia:

*Vivimos una juventud muy particular, muy politizada porque el contexto era muy agresivo, se habla de una transición amable, hubieron más de 900 personas muertas por grupos de extrema derecha en España. Por ejemplo, no podíamos ir a un concierto. Había grupos de toda índole y de todo pelaje de las extremas derechas, y hubo muchísimos asesinatos. La gente joven, estábamos permanente muy perseguidos.*⁹²

Este breve esbozo que parte de la memoria de Ana Navarrete, nos recuerda que hay muchos asuntos pendientes por visibilizar y subsanar; memorias que no han sido tomas en cuenta para narrar la historia desde otros vértices.

⁹⁰ Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).

⁹¹ Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).

⁹² Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).



Esther Ferrer y Juan Hidalgo interpretando *El caballero de la mano en el pecho*, de Eugenio de Vicente (Düsseldorf, 1968)

Maribel Domènech (Valencia, 1951), es otra artista visual que forma parte de esta investigación. Se licenció en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (1984). Desde 1986 fue profesora y se doctoró en la misma universidad en 1988. Desde 2002 es catedrática en el Departamento de Escultura de la UPV. Ha sido directora del departamento de Escultura de 1990-1994 y de 1998 a 2004. Es investigadora en género, intimidad y luz y toda su obra hace referencia a su identidad, situación social y pensamiento político. Utiliza palabras y tejidos que surgen de la experiencia, procesos emocionales y tecnológicos que ha desarrollado mediante una serie de trabajos que reflexionan sobre lo íntimo y social de la vida cotidiana. Todo su trabajo escultórico hace una clara referencia a la mujer, a su cuerpo y encierro en los espacios cotidianos donde se ve relegada a lo largo de su existencia en esta sociedad patriarcal.



Maribel Domènech.
Fotografía extraída de: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/>

Para Domènech, también hay una historia por subsanar donde las mujeres artistas no están en la historia del arte, ni siquiera en la actualidad. Aclara que: “si tenemos una vida muy activa en los medios de comunicación o en las exposiciones en esta sociedad, es porque las propias mujeres nos hemos encargado de visibilizar nuestro trabajo⁹³”. Desde su punto de vista, las mujeres artistas aún no tienen la misma consideración que los varones: “[...] por ejemplo, en los museos de arte contemporáneo o en el arte en general, se considera “natural” esta artificialidad de que nosotras no hemos formado parte de esta historia [...] todavía no hemos alcanzado ni mucho menos la normalidad⁹⁴”. Dice también que no sólo las artistas son silenciadas en el mundo del arte, también están las propias comisarias, las historiadoras, las mujeres en general que no han tenido la misma visibilidad que puede tener cualquier hombre.

Desde la asociación de MAV, de la cual forma parte, Domènech trabaja junto a sus colegas con los temas de equidad, las desigualdades y las cuotas del sistema del arte. Una de las intenciones ha sido erradicar la idea de considerar que sea algo “natural” que no estén las mujeres en el sistema artístico, porque este hecho sólo es una creencia construida que ya no

⁹³ Entrevista con Maribel Domènech (Anexos).

⁹⁴ Entrevista con Maribel Domènech (Anexos).

debe de ser normalizada. Desde su punto de vista: “[...] la historia que conocemos del arte es absolutamente masculinizada también. Entonces nosotros tenemos que tener el empeño de develar esta realidad, de que no es que no hayamos estado, es que hayamos estado y se nos ha ignorado⁹⁵”. Otro dato importante de la asociación MAV, es que además de visibilizar el trabajo de mujeres artistas contemporáneas en su página web, tiene el acceso (Observatorio⁹⁶) para ver todos estos estudios y análisis que se han hecho de las colecciones de los museos donde se evidencia una carencia absoluta de mujeres.

Para Maribel, las mujeres artistas tienen que trabajar de una manera más incasable y ser más tenaces también. Ella dice que: “todas las mujeres deberíamos tener consciencia de que nosotras, si queremos, podemos desarrollar nuestro futuro, está en la mano de cada una de las mujeres, no hay que esperar que nadie nos abra una puerta, porque nosotras podemos empujarla⁹⁷”. Aclara que esto requiere un trabajo continuo en el ámbito del arte, presentarte a todas las convocatorias, estar ahí con todo el mundo:

El arte no tiene una meta, es un proceso de vida. Yo no me siento más viva que cuando estoy trabajando en mi estudio, cuando estoy exponiendo, cuando me salen proyectos... eso es lo que me da a mí una revitalidad absoluta.⁹⁸

Habla también sobre la importancia de aprender a hacer genealogías, con el propósito de tener referentes femeninos. Comparte que cuando estudió en Bellas Artes en el 79, no tenía referentes femeninos y que llegó a ellos gracias a su investigación de tesis, a partir de lecturas, de una manera intuitiva, ya que no tuvo una formación dentro del feminismo:

Mi trabajo ya anunciaba algo: que estaba yo interesada por esos temas. Yo empecé a trabajar con los muebles de la casa, con objetos cotidianos. Y entonces yo ya estaba hablando del hogar, de los roles de poder, dentro del hogar. Había ahí de un sustrato y que, a pesar de que yo no tenía ahí un referente femenino, empecé a trabajar y a buscar lecturas que afianzaran los conocimientos que yo vertía en mi trabajo.⁹⁹

En torno a la dificultad de no tener en las academias genealogías de artistas mujeres, también comparte la importancia y el beneficio que significa renovar el plan de estudio en las Academias de Bellas Artes. Ella expresa que hay mucho camino por recorrer viendo las estadísticas realizadas por MAV, que nos muestran, año tras año, que estamos muy lejos todavía de la igualdad de oportunidades:

⁹⁵ Entrevista con Maribel Domènech (Anexos).

⁹⁶ <https://mav.org.es/observatorio-igualdad-genero/>

⁹⁷ Entrevista con Maribel Domènech (Anexos).

⁹⁸ Entrevista con Maribel Domènech (Anexos).

⁹⁹ Entrevista con Maribel Domènech (Anexos).

El sistema del arte es el primero que ignora a las mujeres; tú vas a una feria del arte contemporáneo como ARCO o MAV y hacen informes de todas las ferias, de todas las colectivas que se organizan en los museos, de todo. Lo que no puede ser, es que vayas a una feria y encuentres un 14 x 100 de mujeres de las cuales están en la feria de España, de un porcentaje de un 8 x 100 y de un 6 x 100 de mujeres españolas y el 90 x 100 de artistas masculinos. Yo creo que todos somos precarios en el mundo del arte, pero nosotras somos las más precarias. Eso hay que tenerlo muy claro, que tenemos que batallar por ello. (...) eso tiene que cambiar, las que tenemos que cambiarlo somos nosotras, porque tenemos que luchar por nuestros derechos, porque no tenemos que esperar a que nos los den, sino que tenemos que denunciar estas cuestiones. ¹⁰⁰

Maribel Domènech insiste en recordarnos que esta realidad, no ha impedido que muchas mujeres artistas sigan trabajando en sus estudios de forma tenaz y en resistencia continua. Asegura que muchas de ellas, motivadas por los principios feministas, han creado sus obras fuera de estos canales. Dice que hemos sufrido malas prácticas en los últimos 25 años, dado que desaparecieron ayudas y se hizo una mala política de amiguismos, lo que produjo un daño enorme al arte y la cultura. Nos recuerda que, en el arte contemporáneo, muchas mujeres han sido reconocidas a nivel internacional solo hasta edades avanzadas, como Louise Bourgeois o Esther Ferrer, cuyo trabajo ha sido longevo y se puede rastrear desde muchos años atrás a partir de su continua producción y exhibición de obras.

Marián López Fernández-Cao, también forma parte de esta investigación. Es catedrática de Educación Artística y Arteterapia en la Universidad Complutense de Madrid, con una amplia formación en Bellas Artes, Sociología, Estudios de Género e Intervención Psicoterapéutica. Ha realizado estancias de investigación en Alemania, Reino Unido y EE UU. El grupo de investigación que dirige desde 2010 (941935, EARTDI) ha sido calificado como excelente por la Agencia Estatal de Investigación en 2023. Ha desempeñado y desempeña cargos de responsabilidad académica e investigadora como la dirección del Instituto de Investigaciones Feministas (2007-2011), presidenta de la Asociación MAV, Mujeres en las Artes Visuales (2012-2017), asesora del Vicerrectorado de Relaciones Internacionales (2012-2019) y directora de la Escuela Complutense Latinoamericana (2012-2019) de la Universidad



Marián López Fernández-Cao.
Fotografía extraída de:
<https://mediacionartistica.org/tag/marian-lopez-fernandez-cao/>

¹⁰⁰ Entrevista con Maribel Domènech (Anexos).

Complutense de Madrid. Desde 2017 ocupa la vicepresidencia del Consorcio Europeo de Educación en Terapias a través de las Artes (ECArTE), un consorcio de 34 universidades europeas que trabaja conjuntamente por la excelencia académica, entre muchos otros logros y reconocimientos.

Marián López, comparte también que hasta el final de su carrera en Bellas Artes, se dio cuenta de que no había tenido ningún referente femenino. Su acercamiento al feminismo fue a través de diversas experiencias. Uno de sus grandes referentes es la filósofa española Celia Amorós¹⁰¹, la primera directora del Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM. Cuenta que con Amorós aprendió mucho de epistemología feminista, lo que para ella fue como descubrir a esas mujeres muy listas y que además hacían red. Desde muy joven, entre los 19 y 20 años, tuvo la oportunidad de ser parte de movimientos pacifistas, feministas y ecologistas como el *Colectivo en pie de paz*. Recuerda que era un colectivo de gente que tenía 10 años más que ella, que había pasado la clandestinidad de Franco y que pudo darse cuenta de la importancia de las formas, es decir, para conseguir determinados objetivos, hay que ser coherente con las formas:

Fue la primera vez que vi que se daba el pecho en grupo, las nuevas masculinidades en las que los hombres estaban con los niños, mientras las mujeres estaban hablando de política. Los hombres ejercían una paternidad corresponsable, cariñosa y afectuosa. Aprendí de esa generación, que me llevaba diez años y que se había dado cuenta que determinados fines no se logran si no cambia uno mismo. Efectivamente, que lo personal es político.¹⁰²

Otros de sus referentes es Petra Karin Kelly¹⁰³, con quien apreció la manera de ejercer la política con ternura, a escuchar, a que no se puede interrumpir, lo que significa la escucha empática y qué es intentar comprender al otro y no buscar argumentos contra él. Comparte que también son las bases del feminismo que ella entiende: “desde la horizontalidad, desde la escucha, desde el dar autoridad al otro y no quitársela, que esa autoridad se comparte¹⁰⁴”.

Una de las anécdotas que Marián compartió, es un recuerdo antes de ir a estudiar arte y feminismo a Nueva York, a principios de los años 90. Cuenta que fue a una librería con una línea progresista, en España:

¹⁰¹ Celia Amorós (Valencia, 1944), es una filósofa, escritora y ensayista española, teórica del feminismo. (2006) primera mujer que obtuvo el Premio Nacional de Ensayo.

¹⁰² Entrevista con Marián López (Anexos)

¹⁰³ Petra Karin Kelly (Alemania, 1947-1992), fue una política y activista por la paz alemana y una de las principales fundadoras del partido Alianza 90/Los Verdes.

¹⁰⁴ Entrevista con Marián López (Anexos)

[...] le dije a la librera: “quiero todo lo que tenga sobre arte feminismo y posmodernidad”. Y me miró y me dijo: “eso tendréis que empezar a escribirlo vosotras, no hay nada de eso, es lo que tenéis que escribir vuestra generación”.¹⁰⁵

Cuenta que, al regresar de Nueva York, con muchísimo material, decidió crear en España el curso de doctorado en la UCM, que fue aceptado por la academia. Estuvo en el Instituto de Investigaciones feministas, realizó 21 guías educativas sobre artistas. Gestionó y firmó con el Instituto de Investigaciones feministas de la UCM, uno de los primeros convenios, que reconocía el androcentrismo de los museos. Su trayectoria como activista, educadora y gestora feminista en el arte es amplia. Actualmente es parte de la asociación MAV y docente en la UCM, en la Facultad de Educación.

Marián, también explica el concepto de genealogía a partir de la filosofía, citando el libro *Salomón no era sabio*, de Celia Amorós, quien señala que el concepto de genealogía ha sido eminentemente masculino porque el hombre aporta el *Logos* (la razón o la palabra) y la mujer aporta el *Genos* (*la carne*):

[...] siempre se habla de bastardía, respecto a los hombres; las mujeres siempre tienen hijos, pero ese concepto de bastardía, de ilegitimidad, siempre va desde la parte masculina. Y entonces ella señala cómo, en las construcciones genealógicas [...] a las mujeres siempre se les excluye porque no tienen Logos, porque no tienen palabra, porque no tienen razón. Y [...] va analizando como se les va excluyendo a las mujeres de las categorías filosóficas.¹⁰⁶

López afirma que es importante entender esta construcción, para poder deconstruir y buscar genealogías femeninas y feministas basadas en otro tipo de canon. Explica también, que debemos reflexionar sobre la idea de “el artista” desde la construcción del canon en función del mandato de género. Propone construir un canon de artista que no necesariamente sea heroico ni violento. Desde su punto de vista, la idea de artista se ha construido desde el canon de la dominación, que coincide con el mandato del género masculino que es visto como el maestro o el genio creador. Mientras el mandato del género femenino, coincide con una descripción vinculada a la simpatía, a la belleza, a la sensualidad y/o la sexualidad de los cuerpos.

Desde su punto de vista, lo que hemos estudiado sobre qué es la creación, es una metáfora de dominio, es una metáfora extractivista, capitalista, colonialista, donde las mujeres no tienen lugar porque son las dominadas o las domesticadas en esta construcción. Por tal, hay que cambiar ese paradigma. Otro punto importante que comparte, es que no por ser mujer eres feminista. El feminismo, desde su punto de vista, no es un movimiento solo de mujeres, también es de hombres y puede funcionar a partir de un ejercicio de escucha, aunque no

¹⁰⁵ Entrevista con Marián López (Anexos)

¹⁰⁶ Entrevista con Marián López (Anexos)

siempre se dé. Para ella, en el sistema del arte no aparecen las mujeres, ni la gente que no tiene dinero, ni la gente no occidental; “aparecen los de siempre, cuatro señores de clase media burguesa occidental, eso es la crisis de legitimidad de los museos¹⁰⁷”.

Para Marián, lo que se tiene que hacer es decolonizar los museos, el sistema del arte y trabajar por la igualdad de género-sexo; hablar de las violencias de clase, de identidad racial que van unidas también: género-clase-raza. En este contexto, hago referencia de Ana Navarrete quien señala que esa interdependencia entre las diferentes violencias, no se pueden separar, y cita a Bell Hooks: “Si eres negra trabajadora sexual y estás en el Cono Sur, o si eres una mujer blanca, trabajas en la universidad española y tienes una cátedra, no es igual¹⁰⁸”. Dice que cuando hablemos de violencias, debemos de dialogar sobre esa interconexión entre las violencias:

[...] porque sólo desde que tomemos consciencia, el colectivo de mujeres, de que somos muy diversas y que en nuestra diversidad hay muchas jerarquías y que tenemos que ser conscientes de que no se está igual en todas partes del mundo y que, por lo tanto, tenemos que escuchar a las demás, la violencia sigue siendo un secreto ignomioso, y si la violencia se oculta, se reproduce sistemáticamente y encuentra otros lugares para hacerse ver.¹⁰⁹

Ana Navarrete se ha cuestionado: ¿cuándo se ejerce? Y nos responde que la violencia se ejerce cuando cada mujer busca un pedacito de liberación. ¿Y para qué se ejerce la violencia?:

[...] para señalarnos que somos sujetos subalternos y si no ¿quién haría una serie de tareas, que nos tenemos que creer? El trabajo doméstico gratuito, el trabajo de cuidados, el trabajo sexual, porque muchas mujeres no han tenido la posibilidad de decidir sexualmente y libremente con quién se acuestan. Es otro trabajo dentro, que se suma al doméstico, al de los afectos, [...]. La violencia se ejerce para que sigamos creyendo que todo eso es maravilloso, que todo eso es nuestro sentido a la vida: la maternidad, lo doméstico. Porque si las mujeres nos plantásemos, cerrásemos brazos y dijéramos: ¡hasta aquí hemos llegado! ¿Quién haría todo eso? La estructura del capitalismo estallaría, todo el sistema se sostiene porque nosotras tenemos un trabajo gratuito en lo doméstico, en la maternidad, en los cuidados y en el trabajo sexual.¹¹⁰

Para aquellos que no se sienten integrados en el sistema, como explica Celia Amorós, en su conferencia *Feminismo, ilustración y multiculturalidad*¹¹¹, la interpelación intercultural, ejercida de forma simétrica, es enormemente instructiva, ya que poner en diálogo nuestras diversas

¹⁰⁷ Entrevista con Marián López (Anexos)

¹⁰⁸ Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).

¹⁰⁹ Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).

¹¹⁰ Entrevista con Ana Navarrete (Anexos).

¹¹¹ CEIICH UNAM. “Feminismo, ilustración y multiculturalidad | Celia Amorós”. Celia Amorós. Consultada en Febrero del 2023. https://www.youtube.com/watch?v=X055_6IE3us&ab_channel=CEIICHUNAM

prácticas culturales y personales induce, necesariamente, a la reflexión. Amorós explica que nuestras prácticas culturales no se vuelven reflexivas hasta que alguien más nos las pone en cuestión por interpelación. Por tal explica que, de esa manera, las culturas se vuelven más reflexivas y toman conciencia de ellas mismas. Estas culturas reflexivas, entran en una dinámica diferente llamada *cultura de razones*. Celia propone generar una práctica cultural de habituarnos a dar razón de nuestras prácticas culturales en términos que podamos comunicarlas a otras culturas. Significaría hacer cada vez más viva la interpelación cultural, un intercambio de críticas sobre prácticas culturales para generar no sólo toda una gran *cultura de razones*, sino una cultura transcultural feminista, multicultural, más autocrítica y más reflexiva. O como comparte Susan Sontag en una entrevista sobre su libro *Ante el dolor de los demás*, que invita a reflexionar y criticar las prácticas culturales propias y de otros puntos geográficos, que nos oprimen y apartan de nuestra libertad y autonomía:

[...] tenemos que saber un poco de Historia. [...] Es difícil hacer ese esfuerzo para pensar cómo se siente la otra persona, pero eso es realmente una vida moral: una vida ética que está tratando de asimilar algo de la realidad de lo que otras personas sienten, o cómo ven las cosas desde su punto de vista. [...] creo que las tribus pueden estar equivocadas, y las creencias populares pueden estar equivocadas. Y no creo que todas las creencias sean dignas de respeto (como en África creen en la mutilación genital), pero aún así hay que empezar por pensar de dónde viene la gente. Y tienes que empezar pensando: ¿Qué sentido del perjuicio tienen? La mayoría de las personas tiene un tremendo sentido del agravio, y eso es motivante, y eso es crear sentimiento¹¹².

Esta investigación no solo trata de identificar los asuntos culturales y/o sistemas de creencias que perpetúan la violencia y opresión de género en la academia y en el sistema artístico, también pretende compartir los logros, estrategias y transformaciones obtenidas y reconocidas, luchas y resistencias que están construyendo nuevas formas de pensar y de actuar.

2.2.2 WARMI RUMI : Blanca Fernández, Geoconda Jacome y Sigrid Ferrer

Una de las nuevas formas de visibilizar y dar voz a artistas desde un feminismo interseccional, es el proyecto *WARMI RUMI*, con sede en Madrid. Está creado por tres mujeres de diferentes nacionalidades que radican ahí y que coincidieron en un mismo contexto académico: la Universidad Complutense de Madrid, en la Facultad de Bellas Artes. *WARMI RUMI* es un proyecto artístico conformado por Blanca Fernández (España), Geoconda Jacome (Ecuador) y Sigrid Ferrer (Colombia). Han desarrollado proyectos sobre conciencia social en el arte frente al racismo en España y Uruguay; artistas latinoamericanas frente al racismo en Argentina, mujeres artistas en el performance frente a la violencia de género en Iberoamérica, entre

¹¹² MÁS LITERATURA. “Susan Sontag sobre su libro *Ante el dolor de los demás*”. Susan Sontag. Consultada en Febrero del 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=bTr2-96BaPY>

muchas otras actividades y producciones artísticas vinculadas a la reflexión y análisis de género-clase-raza.

Blanca Fernández Quesada¹¹³ es una artista y docente en la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Ha desarrollado proyectos en este ámbito que tratan sobre la contradicción personal y espacial, así como la pérdida de identidad de los lugares y la forma en la que adquirimos un rico archivo de recuerdos, a través de objetos, pinturas, instalaciones, fotografías y *performances*. Su área de investigación es el arte público en relación con problemáticas sociales.

Geoconda Jacome¹¹⁴, artista y doctoranda de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Trabaja con el performance y la pintura. Sus intereses están relacionados con temas de feminismo latinoamericano: violencia de género, racismo, clasismo y la invisibilidad de las mujeres artistas ecuatorianas en el performance.

Sigrid Ferrer Mendoza¹¹⁵, es doctora por la Facultad de Bellas Artes de la UCM y artista. Trabaja los temas relacionados con la violencia política ejercida desde cualquier grupo de poder; incluye la memoria en torno a los conflictos bélicos, la segregación y la reivindicación de la etnia negra, utilizando diferentes lenguajes artísticos, que transitan por la fotografía, la intervención pública, hasta la pintura y la costura entre otros, creando piezas con crítica social.

Blanca Fernández Quesada, cuenta que también fue alumna de Cecilia Amorós, en cursos de filosofía y sociología feminista. Además, tuvo la oportunidad de estudiar en Estados Unidos, después de licenciarse como artista visual. En Chicago, a partir de una estancia, estuvo con Mary Jane Jacob¹¹⁶, y con Suzanne Lacy¹¹⁷ en Los Ángeles. Para Blanca (tutora de tesis doctoral y colega de Geoconda y Sigrid), WARMI RUMI nació de una pregunta en conjunto: ¿qué es lo que hacían en España estas dos mujeres latinoamericanas?

¹¹³ Blanca Fernández Quesada (Granada, España, 1969), artista, investigadora y docente de la Facultad de Bellas Artes de la UCM. Es una artista que ha desarrollado proyectos que tratan sobre la contradicción entre la pérdida de identidad de los lugares y la forma en la que adquirimos un rico archivo de recuerdos de los mismos.

¹¹⁴ Geoconda Jácome Villacrés (Ecuador, 1977); artista visual, trabaja con el performance y la pintura. Sus intereses están relacionados con temas de feminismo latinoamericano: violencia de género, racismo, clasismo y la invisibilidad de las mujeres artistas ecuatorianas en el performance

¹¹⁵ Sigrid Ferrer Mendoza (Barranquilla, Colombia, 1976) productora y artista colombiana interesada en el Arte social como medio de transformación de la sociedad.

¹¹⁶ Mary Jane Jacob (1952, E.U.A.), curadora, escritora y educadora estadounidense de Chicago, Illinois

¹¹⁷ Suzanne Lacy (1945, E.U.A.), artista, educadora, escritora y profesora estadounidense en la Escuela de Arte y Diseño Roski de la USC.

Geoconda Jacome, narra que su investigación surge no sólo al preguntarse sobre qué es lo que hacía en España, sino cómo lo percibía:

[...] Me siento aplastada en esta ciudad porque soy latinoamericana, entonces necesito desmenuzar qué es esto; que te sientas aplastada y encontrar qué es racismo, encontrar que son estereotipos, un racismo muy fuerte y desde ahí partir.¹¹⁸

Geoconda cuenta que al llegar a vivir a España, después de trabajar como docente en la Universidad Central del Ecuador, regresó muy movida porque recibió mucha violencia. Se dio cuenta que había muchas prácticas de violencia de género en la Universidad del Ecuador: violaciones y acoso sexual de profesores y empleados hacia mujeres que habitan la academia. Al intentar apoyar a las mujeres con las denuncias pertinentes, todo ese patriarcado que había en la Universidad, se fue contra ella. Geoconda renunció y se fue a vivir a España. Entre la experiencia vivida en Ecuador, desde la violencia de género y la violencia género-racial en España, fue conformando una nueva línea de investigación como artista feminista interseccional. En este proceso, Blanca, como tutora doctoral de Geoconda, le propuso que integrara el proyecto con los temas latinoamericanos de la Universidad.

La propuesta ha sido relevante y necesario en este contexto, porque les permitió darse cuenta de que en la Universidad no había un espacio donde pudieran dialogar sobre las problemáticas raciales; la facultad no había acogido los discursos de las artistas latinoamericanas. Blanca Fernández afirma que eso no existía, y desde este despertar de consciencia comenzó a despegar el proyecto *WARMÍ RUMI*. Arrancó con un ciclo de actividades de artistas mujeres y con muy poco apoyo de la institución. A medida en la que han ido trabajando, superando y resolviendo obstáculos, han conquistando territorios, hasta obtener los recursos necesarios para que el proyecto siga creciendo. No solo han trabajado abriendo espacios de diálogo con artistas de diferentes partes de Latinoamérica, como Argentina o Uruguay, también han desarrollado piezas artísticas que dialogan con los discursos que les interesa indagar.

Geoconda opina que a partir del asesinato de George Floyd¹¹⁹, hubo un despertar hacia la problemática del racismo; el asesinato fue tan violento, que se hizo viral. Ella cree que, en ese tiempo, se tomó la idea de deliberar esa lucha, porque ha movilizó también el despertar del racismo hacia los latinoamericanos.

Sigrid Ferrer, quien procede de la cultura colombiana, ha relacionado la consciencia del racismo, desde su producción artística y desde la política. Al cambiar de territorio y hacer

¹¹⁸ Entrevista con Geoconda Jacome/WARMÍ RUMI (Anexos).

¹¹⁹ George Perry Floyd Jr. era un hombre afroamericano que fue asesinado por un oficial de policía en Minneapolis, Minnesota, el 25 de mayo de 2020, durante un arresto realizado después de que un empleado de una tienda sospechara que Floyd podría haber usado un billete de veinte dólares falsificado.

consciencia de lo que implica ser una mujer latinoamericana afrodescendiente que vive en España, ha decidido integrar también la experiencia del racismo que vive actualmente, como un asunto importante a reflexionar para su investigación y su producción artística.

Para Blanca, *WARMI RUMI* es un proyecto que parte de un núcleo de reflexiones, de encuentros y de discusión, donde existe el análisis teórico que está conformado por distintas iniciativas. Es una parte espacio, otra en la que se hacen acciones y una más que invita a otros artistas. Desde la universidad hacen publicaciones, piezas que parten del performance u otros dispositivos, conferencias y difusión cultural: “es un híbrido que está en esa franja, donde creación es investigación¹²⁰”.

Geoconda describe el proyecto *WARMI RUMI* como un colectivo, porque van aprendiendo juntas de lo que son y del hacer, haciendo. Son tres mujeres que van caminando juntas: que dialogan constantemente y comparten en complicidad sus ideas, posturas, teorías y proyectos artísticos. Además, es un espacio de complicidad para visibilizar artistas mujeres y hombres de Latinoamérica y también han invitado a muchos artistas españoles: “[...] no es algo que está forzado ni esté cerrado, sino que es algo que está vivo. Yo creo que como somos nosotras, nos gusta que esté abierto¹²¹”.

Sigrid Ferrer también describe a *WARMI RUMI*:

[...] somos tres mujeres que decidimos trabajar por y para las cosas que creemos que necesita este lugar, que no existe en España. Porque nuestras preocupaciones y nuestras vivencias son menoscabadas y somos usurpadas por otros discursos. Yo veo ahora mucha gente hablando sobre racismo, sobre migración, como moda, en un cuerpo que nunca lo ha sufrido y nunca lo ha sentido. Cuando usurpas la piel, porque está de moda, es preocupante porque en el ser migrante no lo podemos cambiar [...] esto cargamos desde que nacemos hasta que vamos a morir, tenemos el mismo traje, igual que ser mujer.

*Nuestras preocupaciones van ligadas a eso, en que somos mujeres, en que somos artistas y que dos somos migrantes y una es blanca. [...] encontramos en Blanca, una persona que nos escuchaba y nos entendía y que, aunque no sabía, aprendía con nosotras. [...]. Tú dónde encuentras el lugar donde puedes tirar una semilla y va a crecer, ahí te quedas, porque sabes que es un lugar fructífero [...] *WARMI RUMI* somos unas mujeres que confluyeron en un lugar y en un espacio y luchan por lo que creen y hacen obras que representan eso. Y en lo que creemos es en que, como mujeres, necesitamos un espacio y creamos un espacio como migrantes. Necesitamos que se escuchen nuestras voces y evidenciar la problemática que existe como mujeres y como mujeres racializadas igual. [...]. *WARMI RUMI* es un lugar en el que acogemos y arrojamos nuestra producción; acogemos producciones y hacemos producción y producimos. Para mí no tiene forma, porque como va de acuerdo con la vida misma, entonces se va moviendo y va habitando espacios en los que nos decían que no*

¹²⁰ Entrevista con Blanca Fernández/*WARMI RUMI* (Anexos).

¹²¹ Entrevista con Geoconda Jacome/*WARMI RUMI* (Anexos).

*cabíamos, y por ahí nos vamos metiendo y nos ampliamos, y otra vez. Somos un bicho raro, una babosada, una cosa así, que cabe por cualquier rendija.*¹²²

2.2.2.1 WARMI RUMI. Las artistas

Videoperformance de Blanca Fernández Quesada¹²³

Comisaria: Geoconda Jácome Villacrés

Título de la obra: *¿Me financias?*

Duración: 4 minutos

¿Me financias? Es el segundo *videoperformance* de la serie *Monólogos de la Pandemia* de las artistas Blanca Fernández y Geoconda Jácome. Es parte del proyecto Warmi Rumi y gira en torno a las problemáticas de las mujeres artistas performanceras iberoamericanas y a evidenciar prácticas de sometimiento de las mujeres a través del arte.

El *videoperformance*, de acuerdo con la autora, muestra la dificultad de financiación que han tenido desde diciembre de 2019, cuando fundaron el espacio *Warmi Rumi* en la Facultad de Bellas Artes de la UCM.

*Tanto Blanca - artista española y profesora como Geoconda - artista performer latinoamericana e investigadora- hemos experimentado desinterés y desconsideración tanto en la institución en la que se enmarca el proyecto, como en muchas de las instituciones con las que nos hemos comunicado para exponerles el proyecto. El tema de la mujer latinoamericana es visto como un problema de otras. Sin entender que está enlazado históricamente con la colonialidad que trajo a Europa un bienestar económico*¹²⁴.



Blanca Fernández Quesada

¿Me financias?
Videoperformance
(3 fotos extraídas del video)

¹²² Entrevista con Sigrid Ferrer/WARMI RUMI (Anexos).

¹²³ WARMI RUMI. "Performances". Blanca Fernández. Consultado en enero del 2023. <https://sites.google.com/ucm.es/warmi-rumi/performances>

¹²⁴ WARMI RUMI. "Performances". Geoconda Jácome y Blanca Quesada. Consultado en enero del 2023. <https://sites.google.com/ucm.es/warmi-rumi/performances>

Videoperformance de Geoconda Jácome Villacrés¹²⁵

Comisaria: Blanca Fernández Quesada

Título: *La estereotipada*

2020

Duración: 2 min.con 25seg.

La estereotipada es un proyecto nacido en WARMÍ RUMI, con la finalidad de visibilizar la problemática a la que se enfrentan a diario estas artistas.

De acuerdo con la artista Geoconda Jácome, la pieza tiene que ver con las mujeres latinoamericanas que emigran a España y se enfrenta a una situación vital, social y laboral donde sufren discriminación, violencia y explotación. Geoconda explica que sus posibilidades de trabajo se suelen reducir a ser limpiadora, cuidadora o incluso prostituta. La precariedad y la marginación en la que vive, le ha impedido ejercer su profesión artística. El acceso a centros culturales y museos en igualdad de condiciones se convierte en una utopía.

La intención de la pieza es reflexionar y generar un diálogo con la sociedad española y las instituciones culturales para advertir la realidad de la mujer artista latinoamericana. Es un colectivo invisibilizado, una clase social con escasos recursos y posibilidades.



Geoconda Jácome Villacrés

La estereotipada
Videoperformance
(3 fotos extraídas del video)

¹²⁵ WARMÍ RUMI. "Performances". Geoconda Jácome. Consultado en Enero del 2023. <https://sites.google.com/ucm.es/warmi-rumi/performances>

Pieza de Sigrid Ferrer¹²⁶

Título: Negro sobre negro

Video

2023

Dimensiones variables

Esta obra trata acerca del prejuicio social que se tiene sobre la etnia negra estereotipada, encasillada y reducida a un canon colonial basado en la otredad. Por medio de un video de imágenes de retrato captados como reseña policial en el que se exagera una de las características físicas de la autora, evidenciando así su etnia para reflejar de esta manera los estereotipos impuesto por la sociedad que encasilla, reduce y clasifica según las características físicas de las personas.



Sigrid Ferrer

Negro sobre negro
Fotografías blanco y negro
(extraída del video)

De acuerdo con Celia Amorós, en su conferencia *Feminismo, ilustración y multiculturalidad*¹²⁷, el concepto de *identidad cultural*, parte de que las identidades culturales son algo estático, como dadas de una vez para siempre. Además, Amorós nos aclara que la identidad cultural es sexuada, que se les adjudica y se les adscribe a las mujeres; “son ellas quienes, por decreto, dentro de cada cultura, se les encarga ser las guardianas de los signos de identidad cultural y son las reproductoras de esas invariables estructurales que tendría cada cultura¹²⁸”. Por ejemplo, el hecho de velar a las mujeres en estas múltiples culturas (velar su cuerpo, su voz, su cabello, su pensamiento...), significa la adscripción estructural de las mujeres al espacio privado. Esto quiere decir que a las mujeres les endosan el deber de la identidad, son los seres que tienen marcados los límites. Mientras que los varones que heterodesignan a las mujeres esta “responsabilidad”, funcionan de forma diferente. Ellos se autoadministran la identidad de manera discrecional, es decir, se autoadjudican el derecho a la subjetividad, a su conveniencia.

Rita Segato argumenta en su libro *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018), que el mandato de masculinidad desarrolla una afinidad significativa de gran profundidad histórica en torno al

¹²⁶ Sigrid Ferrer. “Pieza *Negro sobre negro*”. De la artista colombiana. Sigrid Ferrer Mendoza. Consultado en Enero del 2023. <https://sigridferrermendoza.com/negro-sobre-negro-3/>

¹²⁷ CEIICH UNAM. “Feminismo, ilustración y multiculturalidad | Celia Amorós”. Celia Amorós. Consultada en febrero del 2023. https://www.youtube.com/watch?v=X055_6IE3us&ab_channel=CEIICHUNAM

¹²⁸ CEIICH UNAM. “Feminismo, ilustración y multiculturalidad | Celia Amorós”. Celia Amorós. Consultada en febrero del 2023. https://www.youtube.com/watch?v=X055_6IE3us&ab_channel=CEIICHUNAM

distanciamiento, la crueldad y la poca empatía hacia las mujeres. Explica de qué manera el sexo femenino es empujado al papel de objeto, a ser disponible al masculino y a ser nuestro cuerpo desechable como una moneda de trueque, como una cosa, no es una persona. Puntualiza que la violencia de género es estructural y la mujer es percibida en una ambivalencia simultáneamente como cuerpo cosa/persona. Esclarece que los latinoamericanos somos corporaciones que pertenecemos a un paisaje colonial, no importa nuestro color de piel, somos seres racializados por el mundo europeo y estadounidense. Ella afirma que esa conquista, todavía está en curso. A dicha radicalización, suma el género femenino para completar la categoría que representa las mujeres latinoamericanas: *la biologización de la desigualdad*, como Segato la nombra. Por último, nos hace reflexionar y concientizar que el primer lugar de violencia es la familia, porque distribuye el valor, es decir, los derechos y las obligaciones de acuerdo al género en que nacemos, quién vale más y quién vale menos; hombres y mujeres en desigualdad.

Estos asuntos de género-clase-raza, son motivos que también están presentes en el sistema del arte en México y con mucha fuerza. Como artista mujer morena de clase social no alta, hice consciente de que estas cuestiones han estado toda mi vida ahí, y que las pude ver con más claridad hasta estar en un país europeo, como España. Para esta investigación, ha sido esclarecedor poder nombrar la raza y el género como una misma categoría que representa a las mujeres latinoamericanas. Además, género-clase-raza, son la suma de asuntos que frenan la igualdad de oportunidades laborales para ejercer y tomar un lugar en el mundo del arte.

Poder nombrar estas violencias y saber qué es lo que se debe de transformar, es tener la posibilidad de reconstruir, diseñar y desarrollar nuevas estrategias pedagógicas y de creación que nos hagan pensar y sentir que *la biologización de la desigualdad* puede desaparecer para descubrir nuevas utopías.

2.3 Karen Cordero. (Re)generando... una curaduría feminista como provocación

[...] encontrar nuevos modelos de escritura que permitan romper con la visión unilateral y objetivizante que pretendía la escritura académica patriarcal, para así incorporar la conciencia de que “lo personal es político” [...] y dar espacio a una pluralidad de voces y miradas.

Karen Cordero (Museo Kaluz 2022, 18)

Karen Cordero Reiman (Nueva York, E.U.A.,1957). Historiadora del arte y curadora feminista. Estadounidense, residente en México desde 1982. Actualmente, Cordero labora como

investigadora y curadora independiente; desarrolla proyectos creativos personales donde entrelaza el arte, la literatura y la escritura.

Incluir a la dra. Karen Cordero Reiman en esta tesis ha sido fundamental, porque parte del trabajo de investigación que desarrolla, son propuestas curatoriales que agitan las consciencias adormecidas de un sistema hegemónico e invita al espectador a repensar los espacios y contenidos del canon en el arte de una forma diferente. Este subcapítulo se basa en la entrevista que surge de esta investigación¹²⁹, del catálogo de la exposición *(Re)generando...* (Museo Kaluz 2022) que cura en el Museo Kaluz además de una charla en línea basada en su propuesta sobre la curaduría feminista como provocación¹³⁰.



Karen Cordero Reiman
Fotografía extraída de: <https://www.reforma.com/donde-estan-las-mujeres-en-los-acervos-de-arte/ar2488863>

Karen Cordero comparte en la entrevista que estudió la licenciatura en Historia del Arte en Swarthmore College, Pennsylvania, Estados Unidos, entre 1975 y 1979, cuando estaba surgiendo la segunda ola del movimiento feminista. En este entonces, se vinculó paralelamente a la historia del arte feminista y el arte feminista del momento, con su propio crecimiento de autoconsciencia como mujer feminista. Cuenta que, en este proceso, también ejerció en las artes visuales y le surgió el interés por vincular la experiencia de la producción visual, con la historia del arte. En 1982, después de terminar su maestría y doctorado en E.U.A., se estableció en México y trabajó como docente en la Universidad Iberoamericana y en la UNAM. Karen nos comparte que la labor que desempeña actualmente como curadora, es el resultado de un largo proceso de trabajo e investigación, que se nutre de diferentes colaboraciones y particularmente de la escritura. Aclara que sus dos pasiones son, la historiografía y la curaduría.

En los trabajos más recientes como curadora, Karen Cordero se cuestiona el cómo transformar los modos de escribir y los modos de presentar las obras en ámbitos museográficos o públicos, para coadyuvar a un cambio de conciencia hacia el público, sobre el cuerpo, sobre el género y

¹²⁹ Entrevista con Karen Cordero (Anexos).

¹³⁰ Tras las huellas de Sophía. "La curaduría feminista como provocación. Karen Cordero Reiman". Karen Cordero Reiman. Consultado en mayo del 2023. https://www.youtube.com/watch?v=ATv6UcJWx-E&ab_channel=TraslashuellasdeSoph%C3%ADa

de los conceptos en sí, en su relación con el arte y cómo se ha construido el canon en la historia del arte. Le interesa explorar en problemáticas que tienen que ver con el arte feminista: la reproducción, la naturaleza, el eco-feminismo, la violencia de género y también las violencias del lenguaje. Indaga cómo estas problemáticas se han ido manifestando a lo largo de la historia del arte mexicano y de qué manera podría articularlas como una narrativa que retoma la historia del arte feminista, el arte feminista contemporáneo y también la reflexión sobre la llamada escritura femenina.

En la entrevista, Karen expresa la importancia de contar con otras formas de escritura, ya que entiende y concibe la curaduría, como un acto de tomar la voz. De este modo, en su charla en línea *La curaduría feminista como provocación*¹³¹, comparte que una estrategia clave para crear un proyecto curatorial, es cuestionarse, primero, para qué público está haciendo la propuesta; a quiénes quiere que llegue y reflexionar sobre qué quiere que pase con ellos idealmente cuando circulen por la exposición. Dice que la escritura misma, que parte de un lenguaje patriarcal, se puede transformar desde el feminismo, en una herramienta que evidencia la vinculación de lo personal con lo político y puede abrir un campo para la representación de nuevas subjetividades, a partir de una relectura multisensorial, corpórea y afectiva, de imágenes y de objetos históricos, y su relación con la experiencia contemporánea. Plantea en su propuesta de *curaduría feminista*, la idea de hacernos vulnerables, situando dispositivos como una provocación que busca un proceso de cambio, de reflexión y de diálogo entre las personas del público.

Uno de los resultados de todo este proceso de investigación, fue la exposición que hizo en el Museo Kaluz en CDMX, el 15 de octubre del 2022, llamada *(Re)generando narrativas e imaginarios... Mujeres en diálogo*:

*En este caso la tarea que me dieron era trabajar con artistas mujeres y creo que era importante e interesante hacerlo, pero justo hacerlo no por hacer una exposición de mujeres, sino [para] ver cuál es la potencia radical que puede haber [al] hacer una exposición a partir de la obra de mujeres, y ¡qué mujeres!*¹³²

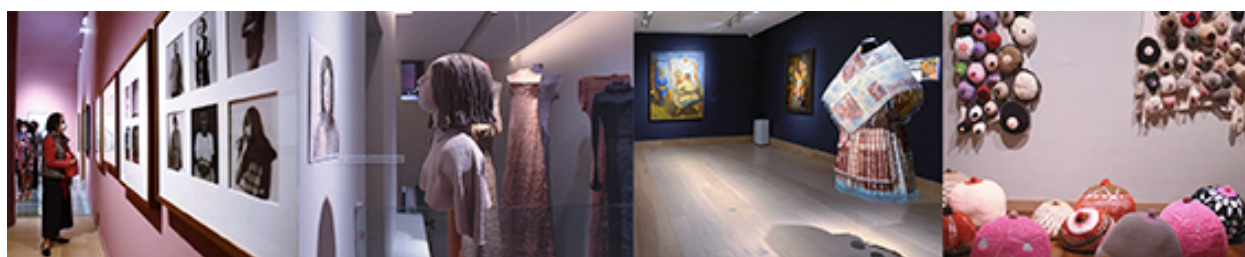
La exposición *(Re)generando narrativas e imaginarios...*, curada por Karen Cordero, surge de la pregunta: *¿Dónde están las mujeres en las colecciones de arte en México?* La curadora puntualiza que, la colección del Museo Kaluz, sólo cuenta con 150 obras de mujeres artistas, de las cuales, muchas obras son de una misma autora y dentro de ese número de obras, varias no se habían expuesto anteriormente. Desde ese lugar, ella plantea un recorrido curatorial, con

¹³¹ Tras las huellas de Sophía. “La curaduría feminista como provocación. Karen Cordero Reiman”. Karen Cordero Reiman. Consultado en mayo del 2023. https://www.youtube.com/watch?v=ATv6UcJWx-E&ab_channel=TraslashuellasdeSoph%C3%ADa

¹³² Entrevista con Karen Cordero (Anexos).

perspectiva de género, donde las obras de mujeres artistas pertenecientes a la Colección Kaluz¹³³, dialoguen con acervos de otros museos, coleccionistas y artistas contemporáneas, mediante un lenguaje poético, más que cronológico o estilístico.

Karen Cordero explica que la exposición tiene una perspectiva histórica, pero no cronológica ni diacrónica; es como un entretejido de narrativas entre los diferentes momentos y también entre diferentes ámbitos sociales, para tratar de difundir las aportaciones de la historia del arte feminista, mostrando otras maneras de lectura. Dice que este proyecto de exposición, fue mas experimental para ella, con una reflexión temporal muy distinta a otros proyectos, pretendiendo cuestionar dónde está el feminismo actualmente en México, en América Latina y en el mundo¹³⁴.



Exposición (RE) GENERANDO... Narrativas e imaginarios. Mujeres en Diálogo, Museo Kaluz, México, 2022.

Cordero puntualiza que, en los últimos cinco años, el feminismo realmente se ha convertido en un medio viviente y masivo en el mundo y en América Latina. Nos recuerda que, en esos momentos, surgieron varios grupos que estaban trabajando problemáticas de género, como el movimiento #MeToo (2017)¹³⁵. En E.U.A., por ejemplo, fue la exposición *Radical Woman* (2017)¹³⁶ y empezó a haber más visibilidad del trabajo de mujeres artistas en diversos lugares. También se dieron las enormes marchas como la del 8M¹³⁷ y otras manifestaciones importantes. Además de la integración de la coreografía *El violador eres tú*, en las marchas

¹³³ De la cual, un 60% de la obra debía que ser de la colección del Museo Kaluz.

¹³⁴ Entrevista con Karen Cordero (Anexos).

¹³⁵ #MeToo. “Yo también” es el nombre de un movimiento iniciado de forma viral como *hashtag* en las redes sociales, para denunciar el acoso sexual y violencia sexual.

¹³⁶ *Radical Woman. Mujeres radicales: arte latinoamericano, 1960-1985*. La exposición pretendió revalorizar las contribuciones de las artistas latinoamericanas y las artistas latinas y chicanas al arte contemporáneo. En el catálogo de esta exposición escribieron Karen Cordero, Carla Stellweg y Mónica Mayer

¹³⁷ Día Internacional de la Mujer. Conmemora la lucha de las mujeres por su participación en la sociedad y su desarrollo íntegro como persona, en pie de igualdad con el hombre.

feministas, creada por el colectivo en Chile *Las Tesis*¹³⁸. Karen, comenta que muchas cosas estaban pasando, tanto en el feminismo en el arte como en las luchas feministas, donde ya era imposible negar y ocultar los temas de acoso y violencia, por ejemplo.

Regresando al asunto de la exposición del Kaluz, Karen (Museo Kaluz 2022, 13) plantea: “promover la reflexión sobre el trabajo de mujeres artistas, como punto de partida para interrogar y re-imaginar la historia del arte, y los futuros posibles de nuestra cultura y sociedad”. Es un proyecto con un carácter prospectivo, donde pretende reconfigurar el canon de la historia del arte y las colecciones de arte, como un acto político¹³⁹. Para Karen Cordero, la curaduría feminista es:

[...] una forma de activismo, como una forma de incidir en la sociedad desde una perspectiva feminista, poniendo en cuestión los criterios de género, de ser conscientes de cómo el género nos construye y cómo podemos reconstruir esta estructura a la vez, planteando otras maneras de entender la sociedad, en el campo específico de las artes y la cultura visual, desde la historia del arte. Desde la historia del arte [que] consiste en hacer una revisión donde las mujeres han estado ausentes como artistas. Hasta muy recientemente, en los años 70, ha habido un cambio en las mujeres en el canon de la historia del arte, a partir de un trabajo de investigación e inclusión.¹⁴⁰

De acuerdo con Karen (Museo Kaluz 2022, 13), la exposición plantea: “una revisión que combina una experiencia estática/poética junto con una propuesta didáctica/documental”.

De la exposición (Re)generando, imagen que documenta el porcentaje de exposiciones y de colecciones de la obra de mujeres artistas en diversos museos en México:

- MUAC - **25%**
- MUSEO JUMEX - **20.18%**
- MUSEO DE ARTE MODERNO - **16.65%**
- MUSEO KALUZ - **15.12%**
- MUSEO TAMAYO - **14.61%**
- MUSEO MACG - **11.95%**
- MUSEO NACIONAL DE ARTE - **9.70%**
- MUSEO NACIONAL DE SAN CARLOS- **1.70%**



¹³⁸ Las creadoras de la actual protesta coreográfica contra el machismo, en las marchas feministas en Latinoamérica, con el objetivo de traducir “tesis de autoras feministas a un formato performativo” para llegar a todas las audiencias. Está basado en textos de Rita Segato y fue presentada el 25 de noviembre de 2019, para conmemorar el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, en Chile.

¹³⁹ Entrevista con Karen Cordero (Anexos).

¹⁴⁰ Tras las huellas de Sophía. “La curaduría feminista como provocación. Karen Cordero Reiman”. Karen Cordero Reiman. Consultado en mayo del 2023. https://www.youtube.com/watch?v=ATv6UcJWx-E&ab_channel=TraslashuellasdeSoph%C3%ADa.

La primera parte es una serie de módulos didácticos pedagógicos, que plantea al público en general preguntas centrales sobre la historia del arte feminista, a través de estadísticas sobre el porcentaje de exposiciones y de colecciones de la obra de mujeres artistas, en comparación a la de los artistas hombres, y que evidencia la situación social.

La siguiente parte de la exposición, está conceptualizada en tres secciones temáticas fundamentales: *Cuerpxs*, *Entornos e imaginarios*, Cordero (Museo Kaluz 2022, 17) propone algo más pedagógico y al mismo tiempo poético: “invita a experimentar, desde otras perspectivas, sus cuerpos y los de otrxs; el entorno natural, el construido y el doméstico; las posibilidades de imaginar otras realidades y futuros”. Estas secciones, ponen en diálogo ciertas experiencias en espacios privados, públicos, internos, externos, a través de piezas creadas por mujeres artistas que pertenecen a diferentes momentos históricos.

Karen comparte en la charla en línea, que los entornos en la exposición, parten de la importante presencia del paisaje, el natural y el construido, donde entra también el entorno doméstico. Y una última parte que se llama *Imaginarios*, incluye obras más especulativas, que proponen otras posibilidades de imaginar futuros, donde están presentes otros tipos de relaciones de poder, de relaciones con la naturaleza y con nosotros mismos, a partir de las relaciones de desiguales, que existen en diferentes niveles en nuestra sociedad. En la entrevista, comparte que se trataba de obtener cosas muy diversas, en términos de época, en términos de clase, de género, ya que pretende abrir la definición de *mujer*. No le interesa trabajar desde un lugar esencialista o desde un concepto de lo femenino o lo masculino, sino de generar experiencias distintas desde el respeto y diferenciar el canon establecido, de múltiples maneras.



Exposición (Re)generando, imagen que documenta fragmentos de piezas textiles de las obras de (izquierda a

Karen (Museo Kaluz 2022, 18) narra que la exposición introduce también, técnicas no reconocidas o no valoradas desde una perspectiva de la historia del arte o del sistema artístico, como es el tejido o el bordado, donde entrelazan redes, vínculos e historias que no fueron dichas o nombradas antes; dispositivos que surgieron como resultado de este proceso de

invisibilización, donde las artistas crearon poderosas estrategias de producción no convencionales:

[...] introdujeron una exploración de estrategias artísticas distintas que no solo exhibían esta situación, sino que transformaron la representación del cuerpo del arte, por medio de temáticas nuevas, materiales, técnicas vinculadas con la vida cotidiana de las mujeres, modos particulares en que experimentaban el espacio y sus vivencias subjetivas, plasmadas en distintas autorrepresentaciones.

En la entrevista cuenta que decide enfocar la potencia del feminismo y del del trabajo de mujeres artistas como una propuesta de transformación social en el arte, a través de estos diálogos entre obras de diferentes periodos, con elementos textuales de apoyo y, también, con la posibilidad de construir nuevos futuros. Por ejemplo, la curadora habla sobre los retratos de mujeres en la exposición, donde sitúa piezas en relación a su tiempo, su clase social y una posición económica que les permitía que les hicieran un retrato y que dialogan con retratos de mujeres de otras clases sociales o mujeres en la cárcel, de la obra de Vida Yvanovich, por ejemplo, donde: “se van entrecruzando las posibilidades que el arte da o que el arte abre para visibilizar a personas en diferentes situaciones sociales, sus subjetividades y también imaginarlos”¹⁴¹.



Angelina Beloff
Retrato de Laura Villaseñor
1963

Vida Yvanovich
27 años, 8 meses, 14 días (fragmento)
2008

¹⁴¹ Entrevista con Karen Cordero (Anexos).



Élizabeth Vigée Le Brun
Retrato de Laura Villaseñor
1795



María Izquierdo
Maternidad. Reboso rojo
1944



Lourdes Almeida
Dolores Sánchez Moreno
1990

Cordero invitar al público a analizar, cómo cambia la forma de mirar, cuando las mujeres observan y a partir de ello crean, cuando miran a otras mujeres o dirigen su mirada a otros. Nos hace reflexionar sobre los alcances y límites de las miradas, por ejemplo, con retratos contruidos por mujeres a mujeres, a diferencia de la manera en que lo hacen los hombres, o la mirada distinta al representar niños u hombres adultos, cuando son creadas por mujeres.



Catalina Vallarta
Retrato de Ignacio Vallarta
Segunda mitad S. XIX.



María Izquierdo
Retrato de Roberto Guzmán
1943



Irma Sofía Poeter
Caída libre (De la serie Hombre nuevo)
2021



Manuela Ballester
Tohtli
1949



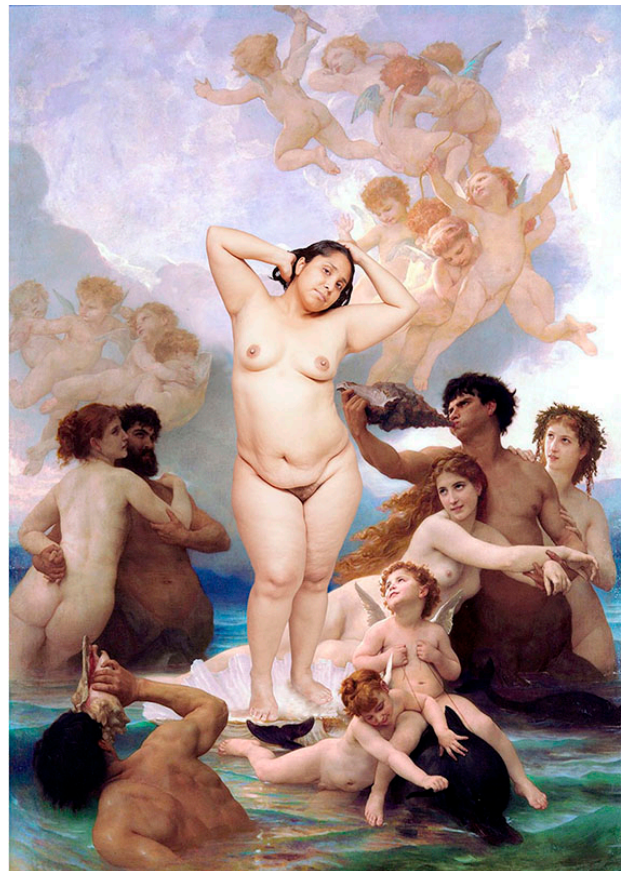
Fanny Rabel
El tragafuegos
1955



Ana Casas Broda
Leche II (De la serie
Kinderwunsch)

También narra sobre la importancia de la creación de un catálogo de la exposición, donde introduce voces de diversas investigadoras que han trabajado por varios años, desde una perspectiva feminista en México y que están comprometidas en hacer otra historia del arte, donde, desde distintas voces, se empiezan a construir diálogos sobre las semejanzas, las diferencias y otras estrategias. De acuerdo con Karen (Museo Kaluz 2022, 14), estas mujeres en diálogo se preguntan: “¿Cómo cambia la historia del arte si la vemos a través de las mujeres artistas?”

A Karen Cordero, le interesa construir, desde la colectividad y la colaboración, otra sociedad que no sea violenta y encontrar otras maneras de dialogar, de relacionarnos y construir relaciones de poder. Ella nos recuerda que la colaboración, es una herramienta clave al trabajar con colectivos en pequeños grupos, y que el feminismo, desde los años 60 y 70 ha funcionado así: “[...] escuchar a otras, reconocer las



Carol Espíndola
Sobre el nacimiento de Venus II,
2016

semejanzas y diferencias, aprender a dar la voz a los que no se ha dado la voz en el arte y en la literatura, y el teatro y en la música...¹⁴² También nos dice en el catálogo de la exposición que a partir de los 70's, se introduce la categoría de género como base de sus investigaciones y planteamientos teóricos, en donde la historia del arte feminista busca la diversidad y pluralidad de perspectivas y otros modos de contar las historias.

Así pues, el propósito del catálogo ha sido crear una especie de manual o libro que se pudiese utilizar en escuelas y que esté al alcance de alumnos de preparatoria, de universidad y del público en general. El catálogo, incluye ensayos cortos sobre las diferentes temáticas que se abordaron en la exposición desde una perspectiva feminista, y que, de acuerdo con Karen, son temas sustentados desde un conocimiento muy sólido con un lenguaje comprensible y sugestivo para un público general:

Creo que es importante tener diferentes tipos de escritos y diferentes tipos de exposiciones y diferentes voces. [...] me interesó que el catálogo, [...] no fuera solo mi voz como curadora, sino que hubiera otras voces, incluso algunas voces más académicas, otras más de artistas, sobre escritoras o comunicólogas. Como esos diferentes tonos también. Aprender a dialogar [...] no hay una voz única, [...] la diversidad es clave, o sea, nunca va haber una sola voz y no va haber una sola verdad. [...] Entonces, sí es importante concientizar cómo opera el patriarcado y empezar a romper esa visión unívoca en el lenguaje, en el arte, en los paradigmas.¹⁴³

Ante la idea de aprender y construir juntas en un acompañamiento, Karen Cordero también reflexiona sobre la estructura patriarcal y la importación de no sentirnos solas. Dice en la entrevista, que cuando una mujer se siente sola, y es consciente del por qué, es que se da cuenta de que esto es producto del patriarcado, ya que este tiene una estrategia para hacernos sentir solas y para no unirnos, porque la unión es la fuerza y, ante la fuerza del feminismo, ya nadie nos va a decir que estamos solas.

La propuesta curatorial de la exposición *Re-generando*, se enfocaba en deconstruir y construir al mismo tiempo, desde una conciencia crítica y plantear que no hay una sola verdad, sino que cada quien se construye su verdad. Enfatiza que existen muchas formas de diversidad, y siendo diferentes, podemos dialogar y construir juntas. Ella en la entrevista comparte que también son claves las relaciones intergeneracionales, que tienen relación con el trabajo de archivo, de investigación y de vinculación con diferentes generaciones, y nos permite entender que las diversas narrativas, existen en cada uno de los contextos históricos.

¹⁴² Entrevista con Karen Cordero (Anexos).

¹⁴³ Entrevista con Karen Cordero (Anexos).

Desde esta perspectiva, la investigación retoma otras preguntas que plantea Karen (Museo Kaluz 2022, 17) al hacer la revisión del acervo, a partir de la obra de mujeres artistas: “¿Cómo cambia la historia del arte cuando la miramos y la reconfiguramos desde la perspectiva de las mujeres artistas? ¿Cómo se han formado las mujeres como artistas en diferentes momentos de la historia?”



María Izquierdo
Retrato de Belem
1928



Erika Bülle
La munda. Documentación de performance en Hostería “La Bota”
2018
2006-2012

Cordero comparte desde una experiencia reflexiva sobre su propio trabajo, del cual no estaba consciente al seleccionar la obra; y lo interesante que le resulta el hecho de que, mostrar la obra de mujeres artistas, implicaba mostrar otros discursos que no habían estado o que anteriormente no habían sido construidos como tal, desde una conciencia que permitiera incluir otras subjetividades, que invitan a imaginar y a establecer nuevas relaciones en contextos sociales, culturales y políticos, y nuevas categorías de análisis.¹⁴⁴ Desde esta idea, vuelvo a retomar la última pregunta que plantea Karen (Museo Kaluz 2022, 17) en esta revisión: “¿Cómo la obra de mujeres artistas contribuye a transformar a México y a la historia del arte feminista?” En esta parte de la investigación, se puede concluir que la academia, la historia del arte y los museos, han postergado, olvidado y negado el trabajo de las mujeres artistas o han atribuido sus obras a sus colegas varones artistas. Ha sido una tarea de las mujeres, el devolverlas a la

¹⁴⁴ Entrevista con Karen Cordero (Anexos).

historia, integrándolas en su contexto artístico, así como hacer la labor de nombrarlas, para visibilizar cuántas grandes artistas han existido. No obstante, es tarea de todas/os crear un proyecto educativo en sus diferentes niveles para las nuevas generaciones, que muestre la historia que no se había contado y que refleje que otras historias del arte son posibles, donde las artistas ocupen un nuevo lugar, ampliando la mirada desde el punto de vista de quienes han estado excluidas de la narración de la historia.

Cambiar el panorama artístico para las mujeres, implica crear un sistema educativo que incluya y enseñe a todas/os una genealogía femenina desde una perspectiva de género, que visibilice su consideración en el espacio público y privado; que contextualice su ausencia y en donde expliquen las leyes que existían, el alto nivel de analfabetismo, el arduo trabajo de las artistas ante las adversidades y sus logros a lo largo de todos estos años de exilio en la Historia del Arte. En este contexto, es fundamental subrayar que las mujeres no se limitan al dominio simbólico masculino y que el arte tampoco se limita a “discursos del momento”, ni a los “grandes relatos históricos”.

Para no repetir la historia de la desigualdad de género, el sistema de educación artístico podría enseñarnos, en este contexto, por ejemplo, a comprender que el aprendizaje de las artes en las mujeres, no es una educación de adorno; que las artistas son oponentes serias para los varones, no son “señoras aficionadas” y que no es un halago masculinizar el trabajo de mujeres. Podría explicar a profundidad, desde una historiografía feminista, por qué la obra de las artistas mujeres sigue siendo la peor pagada y menos consumida por los coleccionistas o, por qué, aún no se logra equilibrar el decidir el “tiempo libre” para producir en nuestra estructura sociocultural y tener más posibilidades de resistir e insistir en este oficio.

También es una tarea importante, cuestionar en perspectiva histórica, sobre las políticas de los museos de historia del arte y arte contemporáneo, con el fin de crear nuevas estrategias para su transformación a través de metodologías que supone la historiografía feminista. Se necesita cuestionar el mensaje educativo que desprende cada uno de nuestros museos y hacer consciencia de que sus elecciones asumen una gran responsabilidad social.

Necesitamos un nuevo proyecto pedagógico que tenga un vínculo fuerte entre la academia y las instituciones del arte, que ayude a replantear y resignificar la historia, con el fin de entender nuestro contexto, no sólo desde el género, puesto que también es importante visibilizar el conflicto que genera el racismo y el clasismo en este oficio. Para esta investigación es fundamental recapitular que las mujeres son muy diversas y entre esta diversidad, también existen muchas jerarquías. Eso significa que debemos ser conscientes de que no es la misma realidad económica, política o cultural para todas. Dicho esto, citando nuevamente el conjunto de un concepto *género-raza-clase*, es indispensable que las estrategias para la inclusión sean

interseccionales y que se construyan a partir de nuevas prácticas culturales donde todos puedan dar razón de sus necesidades, con el fin de crear una cultura más autocrítica y reflexiva.

En este cúmulo de asuntos por cambiar en el sistema artístico de México, Karen Cordero nos ofrece un aporte curatorial, *curaduría feminista*, como una herramienta para la transformación, evidenciando la vinculación de lo personal con lo político; concientizando cómo opera el patriarcado, con el fin de romper esa visión unívoca en el lenguaje artístico, en los paradigmas y así poder crear nuevas categorías de análisis. Este proyecto ha significado el poder extender el campo de representación a nuevas subjetividades; abrir la definición de *mujer*, desde los afectos, desde las experiencias corporales, para re-imaginar otras historias y otros futuros posibles, como ella explica.

Desde la experiencia de crear el trabajo artístico, estos asuntos nombrados e interiorizados, son la médula espinal para desarrollar *Lealtades invisibles*, un proyecto que surge de un proceso de reflexión sobre las relaciones intergeneracionales y el hacer consiente lo que significa ser una mujer artista latinoamericana, de piel morena, de clase social no alta y no formada en la “alta cultura”. Reflexiona sobre una familia donde las mujeres no pueden ver a otras mujeres crecer, verlas como seres exitosos, reconocidos y creadores en el espacio público, porque tienen una lealtad generacional que no les ha permitido ver más allá del adoctrinamiento: madres idealizadas y esposas idóneas. Por tal, poder crear el contenido de esta producción ha implicado también hacer un trabajo de archivo, de investigación y de vinculación con diferentes generaciones, para comprender las narrativas de cada una de ellas en su contexto histórico.