

ARTE Y MUJER

Por Ana Urgoiti, desde Urdués

Es todavía en 2.008 cuando al hablar de artistas se piensa siempre en hombres, por lo que debemos anteponer el término mujer para pensar en artistas mujeres, y cuando nos referimos a una mujer artista la primera asociación es con el mundo del espectáculo y no con las artes plásticas.

Existen grandes mujeres artistas a lo largo de la historia de las cuales os voy a ir hablando a través de este artículo, ya que tuvieron una vida apasionante y desarrollaron grandes obras a la altura de aquellos hombres que fueron catalogados como AGrandes Genios≡.

En los estudios oficiales se sigue eliminando esa parte de la Historia del Arte, se sigue estudiando a los hombres, pero desde aquí vamos a hablar de las mujeres artistas y de esta manera seguir sacando del anonimato a esas brillantes artistas a las que se les ha pretendido dejar en el olvido con el paso de los años, dejando que el tiempo fuera depositando encima de ellas una capa de polvo para deslucirlas.

Para entrar en materia os transcribo un texto de la escritora norteamericana W. Chadwick de su libro *AMujer, arte y sociedad*≡.

Entre los miembros fundadores de la Royal Academy británica en 1.768, había dos mujeres, Angelica Kauffmann y Mary Moser. El hecho de que ambas fueran hijas de extranjeros, e integrantes activas del grupo de pintores que sirvió de base para la constitución de la Royal Academy, facilitó sin duda su designación. Angelica Kauffmann, elegida en 1.765 miembro de la prestigiosa Accademia di S. Luca, de Roma, fue saludada a su llegada a Londres en 1.766 como sucesora de Van Dyck. Era ya una célebre pintora asociada a la corriente decorativa y romántica del clasicismo; fue en gran medida responsable de la difusión en Inglaterra de las ideas estéticas del abate Winckelmann, y a ella se debía, junto con Gavin Hamilton y Benjamin West, la popularización del neoclasicismo en las Islas. Mary Moser, cuya reputación entonces rivalizaba con la de la Kauffmann, era hija de George Moser, esmaltador suizo que fue el primer conservador de la Royal. Mary, elegante pintora de flores apadrinada por la reina Charlotte, era una de los dos únicos pintores de ese género aceptados por la Royal Academy. Pero, cuando se expuso el retrato de grupo de Johann Zoffany en el que se plasmaba para la posteridad a los miembros de la institución fundada poco antes, ALos académicos de la Royal Academy≡ (1.771-1.772), ni la Kauffmann ni la Moser aparecían entre los artistas agrupados al azar en torno a los modelos masculinos. No había lugar para las dos académicas en la discusión sobre arte que allí tenía lugar. A las mujeres les estuvo vedado el acceso a la práctica del dibujo del natural (como modelo desnudo), que constituía la base de las enseñanzas académicas y de la representación desde el siglo XVI al XIX. Tras los casos de la Kauffmann y la Moser, no se volvió a elegir a ninguna mujer para la propia Royal Academy hasta que en 1.992 Annie Louise Swynnerton pasó a ser miembro

...//...

asociado, y Laura Knight fue elegida académica de número en 1.936. Zoffany, cuyo cuadro representa tanto el ideal del artista académico como a los académicos en sí, incluyó sendos bustos pintados de las dos mujeres en lo alto de la pared que se ve detrás del estrado de los modelos. Angelica Kauffmann y Mary Moser pasaron así a ser objetos de arte, en lugar de productoras de éste: su sitio estaba entre los bajorrelieves y los vaciados de escayola que son objetos de contemplación y de inspiración por parte de los artistas masculinos. Pasaron así a ser representaciones, término utilizado hoy para denominar no sólo la pintura y la escultura, sino una amplia gama de imaginería tomada de la cultura popular, de los medios de comunicación y la fotografía, tanto como las bellas artes propiamente dichas.

El cuadro de Zoffany evidencia la desigual posición entre el hombre y la mujer. Aunque a muchas personas no les guste y tachen esta afirmación de discurso feminista, la situación de inferioridad de la mujer con respecto al hombre es una realidad universal. La mujer ha estado infravalorada en el campo de las artes visuales a lo largo de la historia, incluso los antropólogos han ignorado a las mujeres artistas, admitiendo un sesgo androcéntrico en el tratamiento de la mujer como artista, valga de ejemplo el sólo hecho de que las mujeres no fueron admitidas en las Academias con todos los derechos hasta la segunda mitad del siglo XIX, momento en que el arte se subleva contra el Academicismo.

Entre otros aspectos del cuadro de Zoffany, se |alaremos solamente (de momento) uno más: la intersección que se produce entre la mujer como productora de arte y la mujer representada u objeto de arte, para intentar desenredar los discursos que hacen naturales las ideas sobre mujer y feminidad aún vigentes hoy en día. Hay que intentar desvelar todo aquello que ha quedado omitido a través del estudio de la intersección entre producción y representación para identificar el poder de la ideología cultural.

Para finalizar por hoy os transcribo otro texto del libro de W. Chadwick *AMujer, arte y sociedad*≡:

Jacques-Louis David, cronista de la Revolución y pintor de cámara del emperador Napoleón, era el artista francés más célebre desde la década de 1.780 hasta su exilio en 1.816. Como profesor popular cuando las reformas iniciadas por la Revolución abrieron a las mujeres las puertas de los Salones a la participación hasta entonces vedada para ellas (el número de pintoras que expusieron creció especialmente desde 28 en 1.801 hasta 67 en 1.822), David dejó su huella en la obra de buen número de mujeres artistas. Es más: animó a sus discípulas a pintar tanto retratos como temas históricos, y a representar sus obras con regularidad al Salón. La publicación por Georges Wildenstein de una lista de todos los retratos expuestos en el Salón de París entre 1.800 y 1.826 ayudó grandemente a clasificar debidamente la profusión de retratos ejecutados al estilo davidiano. Contribuyó de modo directo a la reatribución en 1.951 del de Charlotte du Val d=Ognes a Constance-Marie Charpentier, la del Retrato de Antonio Bruni a Césarine Davin-Mirvault en 1.962, y la del de Dublin-Tornelle a

Adélaïde Labille-Guard en 1.971. Las tres mujeres eran seguidoras o discípulas de David, y sus retratos, al igual que las obras de David en que se inspiraron, se caracterizaban por la viogrosa presencia del modelo sentado ante fondos sencillos y con frecuencia oscuros, por la claridad de su forma, su acabado académico y las cándidas definiciones de la personalidad. La existencia de esos tres sobresalientes ejemplos de la retratística de finales del siglo XVIII ha de provocar una futura investigación histórica acerca del papel de David como profesor de mujeres.

El caso del retrato de Charlotte du Val d'Ognes constituye un revelador ejemplo de cómo las expectativas sobre el colorido del género Aobjetivan≡ la manera de mirar y sus evaluaciones cualitativas.

André Maurois, aunque no era historiador del arte, había llegado a la conclusión de que el cuadro del Metropolitan era Aun cuadro perfecto, inolvidable≡. El propio museo había identificado la obra como ejemplar del Aaustero gusto de la época≡. Ya en 1.951, Charles Sterling, argumentando que la pintura no era de David, afirmaba que el Atratamiento de la piel y los tejidos es muy suave≡, y que Ala articulación carece de corrección≡. Finalmente, despoja enteramente la obra de su anterior prestancia: ASu poesía, literaria más que plástica; sus muy evidentes encantos y sus debilidades sabiamente veladas, así como su conjunto hecho de mil sutiles artificios, todo parece revelar el espíritu femenino≡. No podemos menos que asombrarnos no sólo de cómo pueden sostenerse tales caracterizaciones a la luz de las recientes alegaciones de que la obra, después de todo, no es de Charpentier, y puede haber sido pintada por Gerard o por Pierre Jeuffrain, sino asimismo de que la caracterización de Maurois rápidamente se orientó a la Adebilidad hábilmente encubierta≡ a los ojos de quien la contempla. Es como si la propia Charpentier hubiera tratado de tomar el pelo a su público.... Hasta 1.977, veintiséis años después de que apareciese el artículo de Sterling, no quitó el Metropolitan Museum el nombre de David del rótulo del cuadro. En 1.980, el rótulo se cambió otra vez por el de Apintor francés desconocido≡.

Ejemplos como éste de no desear reconocer la autoría de la obra vamos a ver a lo largo de este artículo, pero nosotras sí vamos a reconocer a estas artistas, siendo conscientes de que nos encontraremos con opiniones contrarias, pero tendrán que documentarnoslas, no nos vamos a conformar con simples opiniones construídas a partir de la intuición personal, ya que la intuición solo permite captar la sensación, sino con la razón que permite comprender las cosas analíticamente, dicho de otra manera, con teorías empíricamente demostrables.