

Artículo de Investigación

Mujeres artistas, luchas identitarias y de género. Revisando un itinerario pretérito para transitar por caminos futuribles en la sociedad del siglo XXI

Women artists, identity and gender struggles. Reviewing a past itinerary to navigate future paths in 21st century society

Ana M^a Palomo-Chinarro: Universidad de Vic - Universidad Central de Catalunya, España.
anna.palomo@uvic.cat

Fecha de Recepción: 17/06/2024

Fecha de Aceptación: 09/08/2024

Fecha de Publicación: 17/01/2025

Cómo citar el artículo

Palomo-Chinarro, A. (2025). Mujeres artistas, luchas identitarias y de género. Revisando un itinerario pretérito para transitar por caminos futuribles en la sociedad del siglo XXI [Women artists, identity and gender struggles. Reviewing a past itinerary to navigate future paths in 21st century society]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 01-19.
<https://doi.org/10.31637/epsir-2025-1075>

Resumen

Introducción: Este trabajo de investigación se basa en el estudio de mujeres artistas y en la implicación de estas en luchas identitarias y de género. Revisamos la trayectoria personal y profesional de mujeres que podrían influir en la sociedad actual ante la amenaza de un cambio de paradigma político. Este cambio se intuye tras la irrupción de unos líderes que proponen democracias iliberales, que conllevan el peligro de una involución social. **Metodología:** Mediante un análisis de contenido cualitativo, proponemos hipótesis y objetivos combinando perspectivas de la historia y de las ciencias sociales que permitan defender el statu quo actual y progresar en el logro de los derechos fundamentales. **Resultados:** La investigación muestra cómo la elaboración de este itinerario, ya recorrido por algunas mujeres artistas, puede ayudar a transitar por caminos futuribles. **Discusión:** El aval de este itinerario debería servir para enfrentarse a elementos hostiles que procuren la involución. **Conclusiones:** Todo ello ayudará

a resistir y progresar en unos momentos en los que, además, las luchas identitarias a defender se han multiplicado exponencialmente.

Palabras clave: arte; mujer, género, identidad; activismo; itinerario; resistencia; involución.

Abstract

Introduction: This research work is based on the study of women artists and their involvement in identity and gender struggles. We review the personal and professional trajectories of women who could influence contemporary society in the face of the threat of a political paradigm shift. This change is suggested by the emergence of leaders who propose illiberal democracies, which entail the danger of social regression. **Methodology:** Through qualitative content analysis, we propose hypotheses and objectives by combining perspectives from history and social sciences that allow the defense of the current status quo and progress in achieving fundamental rights. **Results:** The research shows how the development of this itinerary, already traversed by some women artists, can help navigate future paths. **Discussions:** The endorsement of this itinerary should serve to confront hostile elements that seek regression. **Conclusions:** All of this will help resist and progress in moments when, moreover, the identity struggles to be defended have multiplied exponentially.

Keywords: art; woman; gender; identity; activism; itinerary; resistance; regression.

1. Introducción

La sociedad en la que vivimos nos está sorprendiendo y arredrando por las derivas sociopolíticas y económicas que se están gestando. Los procesos de transformación económica y política de algunos de los países que durante años han ejercido la gobernanza a nivel global, y de algunos que se han ido sumando a esta gobernanza, sitúan nuestro futuro ante negros presagios en muchos campos de la sociedad imperante y ante unos interrogantes de difícil respuesta para los actores que participan en la valoración de las dinámicas sociales. Probablemente se deberá recurrir a los diferentes análisis que puedan surgir de estudios de política comparada, de economía política y social, de relaciones internacionales, de sociología histórica y, aún, de antropología para dar respuesta a tamañas cuestiones. El objetivo de este artículo, que busca combinar y fundir algunas perspectivas de la historia y de las ciencias sociales para afrontar este posible cambio de paradigma que se vislumbra en el horizonte político-social, se sitúa en el ojo del huracán que está originando el extraño comportamiento de las masas de votantes que apoyan a unos líderes que ya ostentan el poder o aspiran a detentarlo en un futuro cercano y que ponen en riesgo la perdurabilidad de muchos de los derechos que están en las bases de unas democracias que aún mantienen un elevado grado de justicia social; democracias instauradas durante la modernidad en buena parte del mundo. Unos líderes que no muestran ningún reparo en ofrecer patrones iliberales, propios de autarquías y de estados totalitarios, para dirigir algunas de las democracias asentadas durante años en el mantenimiento del llamado estado del bienestar y que en la actualidad parecen abogar por un nuevo tipo de contrato social. Unos políticos que se mofan de la justicia social y de los derechos de los ciudadanos, y que menosprecian todo ello hasta asegurar, sin sonrojarse, que esta justicia y estos derechos constituyen una perversión del sistema.

La actualidad de nuestras sociedades viene marcada por una exacerbada polarización. Las diferentes facciones preexistentes han ido desplazándose de manera concreta hacia los dos polos y cada vez parecen ser menos las personas que siguen situadas en los diversos puntos de equidistancia que habían proporcionado fructíferos años de progreso y evolución en los ámbitos políticos, culturales, económicos, etcétera. Bien entrado el siglo XXI, los grupos humanos alineados con lo que considerábamos pensamiento y acción progresista han de

continuar haciendo esfuerzos denodados para conseguir, o mantener, logros y conquistas cuando se trata de abordar temáticas de género, étnicas e identitarias de diversa índole, derechos sociales, económicos o culturales, y modelos económicos y medioambientales de desarrollo sostenible. En esta necesidad de seguir luchando enconadamente, en el terreno de las ideas y de los hechos, por algunos preceptos sociales que parecían en vías de cómoda superación y de despliegue afín a los intereses de las mujeres, y de las minorías, hace que veamos con pavor cómo se ciernen sobre nuestras sociedades movimientos claramente involutivos decididos a truncar de raíz todas las medidas progresistas que se venían proponiendo. Y es, precisamente, el temor a la posible aparición, generalización y banalización de estos movimientos involutivos lo que convertimos en diana de nuestro principal objetivo al enfocar este artículo: conseguir un corpus teórico que sirva como modelo e incentivo, que ayude a motivar a las nuevas generaciones en defensa de la igualdad de género y de otras problemáticas económicas, sociales o culturales afines.

Nuestro trabajo de investigación basado en los estudios de género, en la observación intensiva de la presencia y la implicación de la mujer en la sociedad heteropatriarcal, tiene la voluntad de aportar una amplia semblanza de algunas creadoras plásticas que han contribuido, y siguen contribuyendo, a competir desde diferentes frentes contra una sociedad androcéntrica basada en la desigualdad entre sexos y contra una sociedad que va mostrándose cicatera en lo que respecta a los derechos sociales progresistas. Conocer como estas activistas pusieron en tela de juicio los roles históricos atribuidos a la mujer (madre, cuidadora, etc.), como trataron conceptos que se han significado como agravios comparativos por sí mismos (etnia, identidad, género, condición socioeconómica, etc.) y como cuestionaron su relación con el hombre (identidad de género, desigualdad, violencia, etc.), nos induce a pensar que recordar lo que sucedió en un tiempo pretérito y lo que llevó a conseguir logros políticos, económicos y sociales que contribuyeron a mejorar la sociedad, pueda ser útil en los momentos de zozobra actuales. Revisar las luchas ejercidas por algunos colectivos de artistas para mejorar la justicia social y de género, dar a conocer las actividades y el nombre de las activistas que las llevaron a cabo, puede actuar como detonante y catalizador de reacciones sociales que deberían oponerse a la influencia de cualquier grupúsculo que tuviera como objetivo la regresión de los derechos que nos constituyen como sociedades modernas y progresistas.

Esta hipótesis, la de que mediante el ejemplo y la revisión de acciones que desafiaron al sistema hace años y de que mediante la divulgación de las conquistas sociales obtenidas en aquel momento por esas actuaciones personales se puedan despertar conciencias y conseguir resultados equivalentes, es la que se pretende exponer y demostrar. Para ello, para mostrar lo que supuso la resistencia frente al entramado hegemónico de un sistema que representaba hasta ese momento el ser, el poder, el saber y el género dominante en todo ello, se ha buscado un itinerario que se puede describir en diferentes etapas, que se puede concretar en diversas acciones y que nos ha de servir para clarificar un recorrido que, en el momento actual y ante la posibilidad de un movimiento involutivo supranacional, nos permita seguir la dirección correcta. Una buena muestra comparativa de la situación que se nos presenta en la actualidad, salvando las distancias que la evolución socio cronológica nos ha deparado en toda lógica, es la que surge a partir de los acontecimientos derivados del final de la segunda guerra mundial por lo que respecta a la situación de la mujer en relación con el hombre:

Las jóvenes talentos que estudiaron durante la Segunda Guerra iban rodando en un vehículo del que no conocían el alcance: de casa al colegio, del colegio a la universidad y de la universidad... a casa. A su casa; a cuidar a los suyos y ocuparse de la carrera profesional de su marido; a estar guapas y presentables; a ser expertas intendentes de cocinas de ensueño. Y, sobre todo, contentas. Todas con Doris Day por modelo y santa patrona. [...] Cuando estas chicas se casaban, los jefes las ponían en la calle; sus maridos

no eran todos Rock Hudson (a decir verdad, ni siquiera el propio Rock Hudson lo era tampoco), y las reuniones para practicar el ensamblado de táperes y la compra perfecta de cosméticos Avon acabaron por deprimirlas. Cocina, niños y cepillado diario y prolijo de pelo acababan por llenar los hospitales de enfermas antes no conocidas. Tenían un ‘malestar’, que las familias no entendían y los médicos trataban a su buen entender. Era el malestar que no tiene nombre (Valcárcel, 2006, párr. 4).

En aquel momento, Betty Friedan, queriendo ahuyentar las sombras de este oscuro destino que se cernía sobre las mujeres de su época, decidió estudiar el síndrome al que se refiere Valcárcel y publicó, en 1963, *La mística de la feminidad*, un ensayo ya clásico del pensamiento feminista. La obra analiza el proceso regresivo que vivieron las mujeres norteamericanas después de la Segunda Guerra Mundial. Es decir, explica, cómo tras un período que había resultado importante para la consecución de grandes avances sociales de la mujer, en los años cincuenta se produjo una gran ofensiva conservadora. El objetivo de la clase política y de los medios de comunicación de masas, configurados básicamente por hombres, “[...] era volver a encerrar a la mujer en el hogar, devolverla a las tareas domésticas, ensalzando a la madre y al ama de casa como el auténtico ideal femenino” (Del Olmo, 2013, p. 68). El modelo educativo, difundido después de la guerra, se dirigía a las mujeres que ya habían conquistado el derecho a voto, a la educación, al empleo... pero que, en ese momento, con todos los logros en su haber, podían optar por volver al hogar.

Asegura Friedan, en 1963, que, durante la década de los cincuenta y principios de los sesenta, hubo un importante *baby boom* en los Estados Unidos y que bajó la media de edad para contraer matrimonio. Pero incluso así, existía un descontento generalizado entre las mujeres que iban observando cómo se recortaban sus libertades respecto a las de sus madres y sus abuelas; habían quedado atrapadas en la “mística de la feminidad”, pero ellas deseaban algo más que ser esposas y madres, debían incorporarse al mundo del trabajo...

Según la propia Friedan, “la palabra liberación estaba en el aire, y hubiera sido sorprendente que las mujeres no se la hubiesen aplicado a sí mismas”. Muchas mujeres comenzaron a cuestionarse su papel en el proceso histórico vivido y la incidencia de las estructuras patriarcales en sus vidas. [...] Las mujeres se organizaron en pequeños grupos de autoconciencia y, al ponerle nombre a las experiencias que analizaban, conformaron los primeros grupos feministas contemporáneos, caracterizados por inscribirse como parte de la construcción de la equidad en el ejercicio de todos los derechos humanos. (Alario, 2008, p. 50).

Este ejemplo de resistencia y de repaso de la historia puede parecerse paródico y caricaturesco para una población que ha conseguido un avance importante en derechos sociales y que ve como la situación de la mujer ha dado pasos importantes en su lucha contra la desigualdad, pero forma parte específica de la realidad de alguna de las etapas que se tuvieron que completar en el camino seguido para la consecución de estos logros y conquistas. Parodia y caricatura son recursos irónicos, utilizados muchas veces como imitación humorística para despertar conciencias ante situaciones de alarma en una sociedad excesivamente condescendiente con las derivas que va tomando. En este caso, las citas de Valcárcel, Alario, y la propia Friedan buscan desprestigiar a una población que en muchos casos se ha quedado con la idea excesivamente simplista de que hay que romper el “techo de cristal”, cómo lucha en el momento presente, y sensibilizarla para afrontar retos más elevados o defensas más vehementes.

El aval de este itinerario, ya probado con resultados en momentos de lucha enconada en el siglo XX y en los inicios de este siglo XXI, debería servir para clarificar el recorrido y ser una garantía de persistencia para los momentos actuales, unos momentos en los que las luchas identitarias se han multiplicado exponencialmente y en los que algunos elementos hostiles están aprovechando numerosas debilidades políticas, económicas, sociales y culturales, combinadas con la confusión existente en buena parte del sistema, para implantar sus nefastas convicciones. Para poner orden en este peligroso desconcierto y para proponer argumentos que podamos oponer a la involución antes citada, creemos que considerar y reexaminar el contenido de la hipótesis propuesta puede ser una buena herramienta para lograr los objetivos deseados.

2. Metodología

La metodología que utilizamos se basa en explicar, analizar y difundir las estrategias y las conquistas de las creadoras seleccionadas. Esta metodología vendrá justificada por un relato que dará credibilidad absoluta a una investigación de carácter cualitativo. Profundizar en el conocimiento de la biografía, la obra y, esencialmente, en el activismo social y profesional de un gran número de mujeres artistas, servirá como método para dimensionar el contenido de este artículo, para dotarlo de recursos académicos y para llegar a proponer una hipótesis y unos objetivos plausibles.

Los instrumentos metodológicos utilizados para la realización de este artículo han sido diversos: algunos son perfectamente descifrables durante la lectura del texto, mientras que otros pueden quedar enmarcados de manera subliminal en el contexto teórico subyacente. Parten de una rigurosa investigación y selección, centrada en recoger testimonios teóricos y prácticos de mujeres artistas, que aporta valoraciones precisas para la elaboración de un itinerario testimonial y experiencial. Este itinerario puede ayudar a reescribir esa historia del arte que hoy en día sigue en suspenso, a pesar del elevado número de entradas que hemos ido recabando. Si a este punto le añadimos el análisis pormenorizado de la obra y del activismo social de un buen número de artistas, crearemos un apartado teórico concluyente. Todo ello contribuirá a una reflexión metodológica en profundidad que nos conceda la posibilidad de proveer de contenido al itinerario y a las diferentes etapas que iremos señalando.

La publicación y la lectura del artículo sumará a la metodología la necesaria difusión de los datos que señalan a las creadoras citadas como referentes a seguir en el camino marcado. Y a que, finalmente, este camino sirva a los potenciales lectores para nutrirse de argumentos y razones ante el avance tenaz de los movimientos involutivos y regresivos que amenazan el estado del bienestar y las democracias basadas en los derechos fundamentales.

3. Resultados y discusión

El desarrollo económico vivido después de las dos grandes guerras mundiales, en primer lugar, en el mundo occidental y, más tarde, extendiéndose hacia otras partes del planeta tierra, permitió priorizar cuestiones que trascendían lo material y coaligaban nuevas aspiraciones de una parte de la población, con algunas que se venían desarrollando desde tiempos más remotos. A las batallas para liderar la confrontación contra cuestiones más antiguas como la desigualdad de género o la dominación social que suponía el heteropatriarcado, se añadieron otras de nuevas como: la lucha por la orientación sexual, las nuevas formas de vida, el pacifismo, la espiritualidad, el racismo, el colonialismo... Todas estas lides fueron ganando adeptos con el paso del tiempo y fueron muchas las personas que, a título individual o colectivo, se hicieron escuchar. Su voz fue acallada en infinidad de ocasiones, pero antes o después sus reivindicaciones cuajaron en forma de la respuesta buscada.

El género femenino no existía, con notoriedad ni representación social, hasta la década de los años veinte del siglo pasado; la necesaria, y demasiadas veces retardada, revolución nació entre las mujeres trabajadoras, auténticas impulsoras de los movimientos y de las reivindicaciones sociales, pero muy pronto algunas mujeres que habían accedido al mundo de la cultura descubrieron que el hombre se había apropiado de la historia y que no había dejado lugar para ellas. El feminismo inició sus pasos más teóricos entre todas estas mujeres y se convirtió en una determinante minoría activa que, poco a poco, forzaría la incorporación de la mujer a una sociedad que hasta entonces la había ignorado.

Durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX se produjeron la expansión del sufragismo y la demanda del derecho al voto femenino por los países desarrollados, aunque en la mayor parte de los países de Europa y América no se lograría el reconocimiento de este derecho fundamental hasta después de la Primera Guerra Mundial. En la primera mitad del siglo XX se publican también los escritos de la feminista bolchevique Alejandra Kollontai y la obra *Una habitación propia*, de la escritora Virginia Woolf, que ponen en el centro del debate cuestiones como las relaciones entre sexualidad y poder, estableciéndose las bases de la demanda femenina de una igualdad de derechos, no solo formal, que les permitiera escapar del estado anidado a que las mujeres estaban sometidas de por vida. Estos textos abrieron nuevos caminos para el debate y el movimiento feminista posterior, que se reactivaría tras la publicación de *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, en 1949 (Alario, 2008, p. 27).

Esta voluntad de lucha cambió el comportamiento sumiso de las mujeres y convirtió al feminismo en uno de los movimientos ideológicos más influyentes del siglo XX. Encontramos sus huellas en todas las esferas sociales y, evidentemente, el arte no sería ajeno a este proceso evolutivo de la sociedad; al contrario, las mujeres artistas se adjudicaron importantes prerrogativas en la pugna iniciada. Como se deriva de la reflexión sobre las mujeres artistas y sus prerrogativas, cabe destacar que el movimiento feminista encontró en la historia del arte androcéntrico un material fundamental sobre el que apoyar sus deseos de intentar reescribir el género de esta historia, moviéndose, subrepticamente a veces y abiertamente en otras, desde la indagación íntima a la reivindicación social.

Investigando entre todos los movimientos que proporcionaban visibilidad a las mujeres, que desplazaban sus roles desde lo privado a lo público y que les ofrecían la posibilidad de dar rienda suelta a sus perentorias reivindicaciones, topamos con unas acciones y unas activistas que nos servirían para dar cuerpo al mismo espíritu en diferentes épocas. Estas acciones y estas activistas las podríamos encontrar en diferentes ámbitos sociales o profesionales, pero nuestra investigación ha buscado acomodo en la comunidad artística a lo largo del siglo XX y hasta principios del siglo XXI. La presencia de las mujeres artistas en la sociedad de esa época fue progresivamente más notoria y el camino que emprendieron resultó determinante para marcar pautas sobre las que basar sus ideales de progreso en la igualdad de género, primero, y, más tarde, perpetrar el asalto al orden social establecido. Adentrarse, desde una investigación radical y militante, en los resquicios que la historia del arte, basada en el androcentrismo, dejaba a estas mujeres artistas, fue lo que nos permitió saber de su existencia, conocer su obra y la influencia que sus acciones procuraron a la sociedad de su tiempo y a la de las generaciones que irían viniendo. A este conocimiento colaboraron todos los movimientos sociales y culturales que se habían empeñado en proporcionar luz a las tinieblas extendidas por el heteropatriarcado. Y el feminismo, en todas sus acepciones, contribuyó en gran manera a ello. Por este y otros motivos, observaremos que la terminología empleada por el movimiento feminista y todo su cuerpo teórico aparece constantemente en el trabajo y en la praxis de muchas de las creadoras estudiadas. Todas ellas son autoras extraordinariamente preocupadas

por colaborar en la inclusión del género femenino en una nueva dimensión participativa. Aunque se trataría, como apunta Griselda Pollock, de crear “un nuevo discurso que supere el sexismo sin reemplazarlo por su simple contrario” (Pollock, 1994, párr. 9).

En un momento, el actual, en el que una parte de la población postula la imperiosa necesidad de reescribir casi por completo un pasado heteropatriarcal que lastra, un pasado colonial, etcétera, proponer unas directrices que nos sirvan de guía a los participantes en estas acciones puede resultar de una gran utilidad. Recuperar las acciones personales y profesionales de algunas de estas mujeres artistas que aportan valoraciones precisas para la elaboración de un itinerario testimonial y experiencial que pueda ayudar a reescribir la historia, en general y la del arte en particular, contribuirá en parte a conseguir este y otros objetivos estrechamente relacionados con la lucha contra la desigualdad de género y a favor del empoderamiento de la mujer, eliminando todas las barreras jurídicas, sociales y económicas que lo impidan. Más, si cabe, si tenemos en cuenta el riesgo de involución social y de pérdida de derechos adquiridos que el avance de fuerzas políticas y sociales abiertamente regresivas pueda imponer a corto plazo y de manera global. Tal y como hemos señalado, disponer de un itinerario ya recorrido en la lucha por los derechos sociales y de género, marcado por el ejemplo de las acciones y reivindicaciones promovidas por duras activistas del mundo cultural, puede suponer un estímulo para las nuevas generaciones y un excelente trampolín para impulsar nuevas conquistas sociales. Y estas no son cuestiones baladíes. A su vez, conocer los hitos de este itinerario y las consecuencias que las acciones de estas artistas comportaron para la obtención de determinados derechos sociales, económicos y culturales, puede servir para mantener a raya la voluntad manifiesta de aquellos gobernantes empeñados en favorecer una cruzada a favor de la regresión y contra cualquier forma de avance social.

El arte no es ajeno a estas guerras culturales, por ello recuperar situaciones personales y colectivas, o vínculos sociales favorables, puede seguir siendo un *modus operandi* que sirva de ejemplo a nuestra sociedad para ayudarla a transitar por caminos futuribles. La exclusión normativa de la mujer de los parámetros de poder hasta épocas muy recientes constituye un hándicap serio cuando se trata de mostrar valores económicos, sociales y culturales, que vayan más allá de los propios del orden patriarcal imperante. La intención de las páginas que siguen no es, únicamente, recuperar nombres femeninos para reescribir la historia del arte, sino que analiza lo que sus obras y sus acciones significaron en la realidad de su época y el tratamiento que con el paso de los años se ha dado a sus acciones. La investigación se ha basado en valoraciones no unitarias, discursos no homogéneos, contradicciones hegemónicas y posicionamientos sociales y políticos diversos... que el arte femenino nos ha ofrecido desde posiciones de evidente subordinación. El modelo recorrido por estas mujeres servirá para poner límites a los movimientos involutivos que amenazan nuestro futuro con taimadas y populistas propuestas.

Unas propuestas, difundidas a partir de las redes sociales por plataformas que expanden sus mensajes demagógicos con una capilaridad extraordinaria entre masas de población desesperada y enardecida por un nihilismo social exasperante. Iniciativas descabelladas que invitan a dar solución a las complejas demandas promovidas por la aglutinación de emociones, de frustraciones, de rabia y de bajas pasiones, con mecanismos de contestación al sistema. Y lo más grave es que las respuestas populistas a estas exigencias se piensan gestionar a través de la impugnación y deslegitimación de las democracias liberales, de políticas negacionistas, insolidarias y de recortes económicos, sociales y culturales.

Como alternativa a estas políticas involutivas se deberían propiciar cambios desde modelos antiguos a otros radicalmente democráticos e inclusivos, abiertos a nuevas formas de pensamiento integrador y de acciones progresistas en torno a la eliminación de las

desigualdades de diversa índole. Estos cambios podrían darse teniendo en cuenta lo que de meritorio tenían las actuaciones de estas mujeres artistas ya mencionadas y tomando como modelo los patrones de resistencia que nos ofrecieron.

Clarificando un recorrido: un lugar al lado del hombre, no a los roles preestablecidos y más allá del papel de figurantes, fueron algunas de las etapas de ese itinerario en las que podríamos señalar una relación de artistas que resultaron significativas entonces y que, en el momento presente, podrían reflejar modelos a seguir por su activismo y sus trayectorias personales y profesionales. Hasta muy avanzado el siglo XX, en el ámbito artístico no se asumieron muchos postulados relacionados con propuestas de rebelión social y revulsivos teóricos e ideológicos a favor de las mujeres. Durante los años menos convulsos, las primeras décadas del siglo XX, las artistas lucharon por defender su trabajo al lado del hombre, tener algo de visibilidad e intentar alterar en lo posible el statu quo en el que se iba produciendo su trabajo para obtener un poco más de protagonismo.

Quedaba lejos, aún, el momento en que se empezarían a reivindicar espacios de libertad creativa y estética para las mujeres en el mundo del arte, poniendo en cuestión los roles preestablecidos. Tardaría en llegar el punto de inflexión a partir del cual muchas mujeres artistas buscarían nuevas formas de expresión que difirieran de los modelos de representación establecidos por los hombres y atendieran a preocupaciones personales. Estos momentos evolutivos quedaban lejos, pero subrepticamente, en silencio, se iba progresando en la idea de acabar con el simple papel de figurantes. El itinerario que se seguiría no siempre tenía todas las etapas perfectamente delimitadas cronológicamente, sino que en muchos momentos estas etapas se solaparían atendiendo a motivos geopolíticos, sociales y otros, que configurarían una cartografía variopinta. Todos estos argumentos tendrán cabida en el recorrido que queremos clarificar y en el itinerario que queremos seguir.

3.1. Un lugar al lado del hombre

En el arte contemporáneo, igual que en otros ámbitos de la sociedad, las mujeres fueron conquistando, con importantes dificultades, nuevos y diferentes espacios. Inicialmente lucharon únicamente por su consideración como artistas, sólo hace falta recordar que entre el inicio y los años cincuenta del siglo XX eran pocas las actividades de este tipo en las cuales podemos encontrar la presencia de mujeres. La gran mayoría de autoras de este período no vinculaban la creación a su identidad femenina, sino que buscaban el reconocimiento artístico al lado del hombre. Las condiciones sociopolíticas fueron adversas para el trabajo artístico de las mujeres en esta primera etapa, como muy bien describe María Teresa Alario:

[...] las mujeres que pintaron, esculpieron o trabajaron en cualquier otra actividad que hoy se integra bajo el nombre de Bellas Artes, intentaron o bien que sus obras no evidenciaran su condición de mujeres, pues se consideraba un elemento de minusvaloración que la creadora fuera del sexo femenino, o bien se sometieron a los condicionantes socioartísticos que marcaban lo que debía definir las creaciones femeninas. Así, entre el ocultamiento y el sometimiento, pocas artistas se atrevieron a reflejar las verdaderas condiciones de vida de las mujeres, ni a llevar a sus obras sus reivindicaciones y su visión del mundo (Alario, 2008, p. 11).

A pesar de esos condicionantes socioeconómicos que cita la investigadora e historiadora española María Teresa Alario, siempre hubo mujeres que fueron un poco más allá en su espíritu de rebelión, dejaron aflorar su preocupación por las condiciones de vida de las mujeres de su época y mostraron pequeños conatos de desafío frente a las imposiciones sociales. El caso de la escultora británica Barbara Hepworth, encaja a la perfección en el papel de aquella

que obtuvo, únicamente, un lugar al lado del hombre. Pero algunas artistas que la precedieron, y que también persiguieron ese lugar, mostraron sus reivindicaciones sociales como mujeres inconformistas que fueron.

Este es el caso de la excepcional Käthe Kollwitz (Königsberg, 1867 - Moritzburg, 1945). Recién iniciado el siglo XX, destacó en Alemania la figura de esta mujer socialista, feminista y fundadora, en 1913, de la *Frauen Kunstverband (Unión Artística Femenina)*. Su trabajo artístico entronca de manera directa con la tradición gráfica de otros artistas de denuncia social de entreguerras, como Otto Dix o George Grosz. En sus grabados, litografías y linóleos casi siempre en un hiriente blanco y negro, expresó como pocos creadores la situación límite de sus compatriotas derivada de unas condiciones sociales miserables; retrató a las clases más desfavorecidas en sus obras; y, en este mismo contexto, realizó numerosas maternidades a partir de su propia experiencia.

Käthe Kollwitz sustituye la imagería arquetípica de la abundancia femenina por las realidades de una pobreza que con frecuencia impedían a las mujeres alimentar a sus hijos o gozar de la maternidad; en la serie *Retratos de miseria*, así como en muchas otras obras, el embarazo sin sustento material es causa de la pesadumbre más que de regocijo (Chadwick, 1992 [1990], p. 271).

Prácticamente siempre, sus inquietudes -como pensadora, artista y madre- se solaparon y le sirvieron para posicionarse en el pacifismo de manera contundente. Lógicamente, en la toma de esta decisión, también influyeron de manera decisiva la muerte de su segundo hijo en el frente de Bélgica, durante la Primera Guerra Mundial, y la manera en que fue ninguneada como madre por parte del Estado. Los nazis prohibieron su participación en numerosas muestras artísticas aduciendo que “[...] en el Tercer Reich no debían ser las madres quienes defendieran a sus hijos sino el propio Estado” (Combalía, 2006, p. 95). De hecho, sus problemas con el nazismo se repitieron de manera continuada debido a la ideología izquierdista que se desprendía de su trabajo. Con una obra sobrada de intención y de concepto, no deja de sorprender el hecho de que Kollwitz, aún hoy, sea una creadora prácticamente desconocida. Probablemente “[...] su elección del realismo gráfico, su uso de los medios de estampación, su producción de carteles y láminas humanitarias, acabaron contribuyendo a que su obra fuera devaluada y los historiadores del arte la desecharan como ilustrativa y propagandística” (Chadwick, 1992 [1990], p. 269). Son estas palabras de Chadwick las únicas que explicarían esta inexcusable segunda línea histórica que se le ha otorgado a la pintora alemana.

En consonancia con la obra de Kollwitz, encontramos numerosos retratos y autorretratos de la pintora vanguardista alemana Paula Modersohn-Becker (Dresde, 1876 - Worpswede, 1907). Casi es más conocida por su amistad con el poeta Rainer Maria Rilke, con quien se relacionó en la bucólica colonia de artistas de Worpswede, que por su propia obra. La característica que identifica el estilo de Paula Modersohn-Becker, y que la ha hecho merecedora de consideración, es la representación del cuerpo de la mujer preñada con asombrosa naturalidad. En sus obras los cuerpos de las mujeres tienen poco que ver con los realizados desde el academicismo de la época o con el erotismo de las obras que se colgaban en los museos. Modersohn-Becker se enfrentó al reto de representar el cuerpo femenino, eliminando de las imágenes todo el peso ideológico que habían supuesto tantos siglos de mirada patriarcal (Alario, 2008). Modersohn-Becker contribuyó, consciente o inconscientemente, a desacralizar la maternidad en el arte y lo hizo mostrando el cuerpo desnudo y/o preñado de la mujer con total naturalidad; este hecho, como es lógico, también sirvió para renovar la imagen de la mujer en general en su propia representación. Y en el caso de los autorretratos, este género “se convirtió en una manifestación de autocuestionamiento de su situación como artista y como mujer” (Alario, 2008, p. 29).

Si bien durante los primeros años del siglo XX la fotografía fue considerada como un invento fascinante, pero al margen de las artes y de las ciencias, con el tiempo se ha podido comprobar cómo su aparición revolucionó profundamente la historia, el arte y la cultura en general. Es por ello por lo que hemos optado por incluir en este apartado a las fotógrafas Tina Modotti y Dorothea Lange, ya que ninguna de ellas concibió la técnica fotográfica como simple proveedora de ilustraciones. Ambas utilizaron la fotografía como un instrumento más de las ciencias sociales de principios del siglo.

La primera presencia considerable es la de la italiana Tina Modotti (Udine, 1896 - México DF, 1942), mujer de personalidad polémica, avanzada a su época y destacada fotógrafa, que acabó su vida en México por circunstancias diversas. El trabajo fotográfico de Tina Modotti fue muy esteticista en sus inicios, al estilo de su compañero y maestro Edward Weston, sin embargo “no fue una discípula cualquiera; era una aventajada estudiante e incluso sus fotografías iniciales denotan un dominio de la cámara, un compromiso social y un estilo propio” (Sougez, 2007, p. 616). No tardó demasiado en afiliarse al Partido Comunista, en codearse con diferentes creadores de vanguardia (Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco o David Alfaro Siqueiros, entre otros), o en comprometerse con la lucha de clases. Hacia 1928 Modotti ya era una artista consagrada, fotógrafa predilecta de la revista *Mexican Folkways*, estaba completamente imbuida del pensamiento comunista y consideraba su arte como un medio de lucha (Rodríguez y Méndez de Lozada, 2008). Tras este importante compromiso político, su fotografía fue abandonando paulatinamente el esteticismo de la obra inicial para erigirse en documento social, como demuestra su impresionante serie documental de 1929 sobre las mujeres de Tehuantepec.

Considerada como una de las fotógrafas más importantes de todos los tiempos, Dorothea Lange (Hoboken, New Jersey, 1895 – San Francisco, California, 1965) realizó toda una serie de obras, por encargo de la Farm Security Administration del Gobierno Federal, que se han convertido en uno de los testimonios más importantes sobre los efectos de la Gran Depresión del pueblo norteamericano. La fotógrafa intentó ir más allá de la propia ilustración utilizando la fotografía como una “herramienta de investigación capaz, al igual que las estadísticas, los planos o los textos, de esclarecer situaciones individuales y hacer entender sus determinaciones sociales y económicas” (Gunthert y Poivert, 2009, p. 394). Es por ello por lo que acompañó siempre las fotografías de notas detalladas en forma de pensamientos o declaraciones de las personas fotografiadas; textos y fotografías quedaron recogidos en la obra *A American Exodus, A Record of Human Erosion*, de 1938, que publicó junto a Paul Taylor.

Junto con Henry Moore, Barbara Hepworth (Wakefield, 1903-1975) ha sido considerada como una de las más importantes representantes de la escultura británica; de hecho, Hepworth y Moore, desde sus posiciones de mujer y hombre respectivamente, compartieron siempre las mismas inquietudes con relación a la escultura: la relación entre la masa y el espacio negativo inventado por Archipenko a principios de siglo, la luz, las formas orgánicas y abstractas, etcétera. La intuición fundamental de Hepworth es que toda forma tiene un interior y un exterior y el trabajo del escultor consiste en expresar el contraste y la armonía entre esos dos aspectos, anverso y reverso, convexo y cóncavo, de sus volúmenes (Festing, 2000). Como ya se anunciaba al comienzo de este subapartado, la obra de Hepworth no acabó de poner nunca el énfasis en su rol como sujeto femenino, sino que simplemente intentó no sucumbir a la comparación con los artistas del otro género, los cuales disponían de todas las facilidades para convertirse en los auténticos protagonistas.

3.2. No a los roles preestablecidos

Los casos que analizaremos a renglón seguido, son los de algunas de aquellas mujeres que, excepcionalmente, rechazaron los roles preestablecidos que se les habían asignado adelantándose así a los discursos y posicionamientos feministas de los años sesenta del siglo XX.

En la Alemania de entreguerras destaca la figura de Hannah Höch (Gotha, 1899 - Berlín, 1978), pintora, fotógrafa, diseñadora textil y escritora, que desarrolló su actividad artística en una época de importantes desigualdades de género. Compartió escenario histórico con personajes masculinos como George Grosz, John Heartfield o Raoul Hausmann y, en diversas ocasiones, sufrió el rechazo de aquella vanguardia 'masculina'. De su trayectoria vital ha trascendido, además de su implicación directa en el movimiento dadaísta, su agitada vida sexual que escandalizó en la época; Höch convivió con Hausmann (quien mantuvo su primera relación matrimonial paralelamente a su relación con ella) y después de él se refugió en otros hombres y mujeres (merece especial atención su relación, entre 1926 y 1935, con la escritora holandesa Til Brugman).

Si pensamos que, en la vida cotidiana, las relaciones amorosas y sexuales están plenamente marcadas por sujeciones de orden social y de género, como diría Judith Butler en *Bodies That Matter*, no puede extrañarnos que algunas huellas de lo que otros pensadores han denominado micropolítica (Guattari, Foucault...), puedan detectarse en la poética total de Höch (Aliaga, 2007, p. 72).

En cualquier caso, entre los años veinte y hasta bien entrados los treinta, la maternidad, en toda su ambigüedad, ocupó un lugar muy importante en su producción artística. Höch realizó una serie de pinturas y acuarelas en las que el tema devino incluso obsesivo, pero el tratamiento que hizo del rol de madre nunca se mantuvo en sintonía con lo que se presuponía que debía ser en la sociedad de la época. Su biografía explica que, debido a la falta de compromiso y apoyo de su compañero Hausmann, Höch decidió abortar en dos ocasiones. No plasmó la realidad del aborto de manera directa en su obra, sino que se limitó a sugerir que la descendencia podría ser el germen de la discordia, el vacío entre los miembros de la pareja (Grosenick, 2005 [2002]).

Asimismo, en su obra mostró aquellos aspectos de la maternidad que se alejan de las imágenes más comunes y tópicas, a saber: el dolor del parto, las obligaciones sociales de la crianza... Se podría concluir que las obras de Höch a propósito de la maternidad cambiaron en función de sus circunstancias personales y de cada uno de los momentos que le tocaron vivir y siempre se mantuvo alejada de los estándares sociales preestablecidos; es por ello por lo que "el tratamiento visual de la maternidad en su obra es ambivalente, cambiante y polisémico" (Aliaga, 2007, p. 73). Hannah Höch como pocas mujeres artistas de su época, se atrevió a reflexionar sobre otras formas de amor, sobre el aborto, osó representar sin pudor un hecho poco 'decoroso' como el parto y, en definitiva, abordó el tema de la maternidad desde un escenario de mayor libertad.

Más conocida como una de las esposas de Max Ernst que por su obra artística, Dorothea Tanning (Galesburg, Illinois, 1910 - New York, 2012) es sin duda una de las artistas más inquietantes del surrealismo. Asociada históricamente al movimiento surrealista, Tanning tuvo que posicionarse al verse inmersa en el manido lenguaje erótico de dicho movimiento.

[...] unidas al movimiento por diversas circunstancias, las mujeres van ocupando un espacio inicialmente reservado a los varones. Su primer y gran trabajo fue romper con la imagen que del mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos. Y, desde ahí, realizar unas obras que aun teniendo como base los fundamentos surrealistas, dieran una imagen de la mujer como sujeto y no como objeto erótico (Caballero, 2002, p. 83).

La imaginería de la mujer sexualmente madura, y a veces maternal, apenas tiene cabida en la obra de los surrealistas. Sus conflictos en torno a ese aspecto de la sexualidad femenina reflejan las difíciles opciones forzadas entre las mujeres de su generación que trataron de reconciliar los papeles tradicionales femeninos con sus vidas como artistas en un movimiento que valoraba mucho la inocencia de la mujer-niña y atacaba violentamente las instituciones del matrimonio y la familia (Chadwick, 1992 [1990], p. 179).

Tanning se comportó con libertad respecto a las ataduras que suponían las vanguardias y se volvió hacia su propia realidad. Y, siguiendo el hilo de las reflexiones de Caballero y Chadwick, recogió en sus obras imágenes de maternidad que intentaban plasmar la inocencia de la infancia y, también, el rechazo a la familia de roles preestablecidos.

Este mismo rechazo a los roles preestablecidos, lo podemos mantener con el papel más específico de buena madre. En los últimos tiempos, han aparecido discrepancias en el seno del rol maternal y algunos ensayos han tratado el tema de la buena o de la mala madre. Esta disonancia nos ha llevado a incluir en este capítulo a la fotógrafa norteamericana Diane Arbus (New York, 1923 - Greenwich, New York, 1971), una mujer considerada extravagante para la época que le tocó vivir y que, desde nuestro punto de vista, contribuyó sensiblemente a deconstruir este modelo de buena madre imperante en la primera mitad del siglo, ya que vivió la maternidad como un posible obstáculo para el crecimiento personal. Arbus dedicó buena parte de su obra a la exploración de mundos prohibidos en el conjunto de la sociedad norteamericana y a intentar librarse de sus demonios particulares.

Con una mezcla de impasividad y extrema delicadeza, Diane Arbus traza un retrato de esa sociedad a partir de sus márgenes: excéntricos y excluidos, travestis, transexuales, enanos, fenómenos de feria o discapacitados mentales, que contraponen a figuras de personas normales descritas como criaturas extrañas o inquietantes. [...] no dejará de suscitar un auténtico culto por el autor, como si los seres marginales que pueblan sus imágenes fueran en primer lugar el reflejo de su propio talento atormentado (Gunthert y Poivert, 2009, p. 408).

Precisamente por el tratamiento de estos temas considerados tabú por una buena parte de la sociedad de su tiempo, cobra una excepcional importancia su autorretrato estando embarazada, realizado en casa de sus padres para enviar a su marido destinado en Birmania; y ocurre lo mismo con el doble autorretrato con su hija Doon, que tuvo a los 22 años. Indica William T. Schultz (2011) que debido a la ausencia de Allan Arbus, tanto durante el período de gestación como durante el nacimiento de Doon, estas fotografías supusieron una experiencia privada, uno de sus momentos secretos. Schultz hace estas afirmaciones basándose, sin duda, en una de las frases más célebres de la fotógrafa: "Una fotografía es un secreto acerca de un secreto. Cuanto más te dice, menos sabes" (Schultz, 2011, p. 73). Conociendo la frágil personalidad de Arbus, su delicado estado psíquico y su interés por los temas que describen la miseria interior, llama la atención la inclusión de la maternidad en este universo iconográfico. La fotógrafa, probablemente, entendió su propia maternidad como una atadura que marcaría su vida profesional.

Simone de Beauvoir fue la primera feminista en señalar la maternidad como atadura para las mujeres, al intentar separarla de la idealización que colabora a mantenerla como único destino femenino. Niega la existencia del instinto maternal y propone situar las conductas maternas en el campo de la cultura. Al hablar de la maternidad como un discurso dominante, de Beauvoir reinterpreta el cuerpo materno indicando que no es un cuerpo biológico, más bien se trata de un cuerpo cuyo significado biológico se produce culturalmente al inscribirlo en los discursos de la maternidad, que postulan a la madre como sujeto, para negar de esta forma a las mujeres (Saletti, 2008, p. 172).

La investigación sobre la obra de Arbus y la relación establecida con la figura de Simone de Beauvoir, nos ha dado pie a recordar la radicalidad de algunas de las sentencias de la escritora refiriéndose a la maternidad, como, por ejemplo: “[...] la maternidad es un obstáculo a la vocación humana de trascendencia” (de Beauvoir, 1970 [1949], p. 63). El rechazo beauvoiriano del instinto maternal es el rechazo del destino femenino asumido en el contrato social como inmutable y universal. Por el contrario, “su reivindicación exige la capacidad de elección de las mujeres: libertad de elegir a través del control legal de la natalidad o del aborto legal, y libertad para elegir otras formas de creación intelectual o artística” (Lozano Estivalis, 2001, p. 225). Resulta obvio que la asunción por parte de las mujeres de estas dos realidades antagónicas que conducen a un mismo espacio de libertad, conlleva el asalto y la superación de los roles preestablecidos.

3.3. *Más allá del papel de figurantes*

La obra y las acciones de las mujeres artistas que hemos destacado en nuestra investigación hasta ahora, han tenido unos condicionantes biográficos relativamente determinantes. En este tercer punto del itinerario habrá una mayor libertad cronológica de elección y, por tanto, las autoras que aparecerán han sido escogidas por una voluntad en absoluto taxativa.

Algunas voces intentaron ir más allá del simple papel de figurantes, que la historia dominada por los hombres les había reservado, y manifestaron su indignación cuando no pudieron conseguirlo. Esta indignación queda perfectamente ejemplificada en las memorias de Joyce Johnson, *Personajes secundarios*. Johnson, relegada a personaje secundario de la generación *beat*, confesaba con gran sinceridad:

Soy una mujer de 47 años afectada por una permanente transitoriedad. [...] aquellos que quieran entender a las mujeres ‘beat’ tendrán que considerarlas de transición: un puente a la siguiente generación, la que en la década de los sesenta cuestionará las ideas preconcebidas que limitan la vida de las mujeres, y asumirá la larga tarea, nunca finalizada, de transformar las relaciones con los hombres (Johnson, 2008 [1983], p. 54).

Joyce Johnson se hizo adulta durante la posguerra, cuando las mujeres únicamente abandonaban el hogar paterno para casarse. Luchó por su propia independencia, pero, a pesar de su intención de subvertir la realidad, Johnson y algunas de sus contemporáneas no pudieron ser más que las ‘privilegiadas’ acompañantes de una generación de hombres de cultura que intentaron cambiar el mundo a partir de sus comportamientos y sus acciones. Sin embargo, las palabras de Joyce Johnson son en cierta manera proféticas ya que la generación de los sesenta mostró un extraordinario afán provocador fruto de los cambios que, con el tiempo, se iban produciendo.

De esta generación, que preveía Johnson, destaca la creadora Niki de Saint Phalle (Neuilly-sur-Seine, 1930 - San Diego, California, 2002), que, tras desafiar a la moral burguesa imperante en su familia, realizó siempre una obra exultante de ironía y reivindicación, con una actitud

provocadora que la llevó a proferir frases lapidarias y escandalosas. Dijo, por ejemplo: “[...] me pasaría la vida demostrando que tengo derecho a existir. [...] un día haría algo tan imperdonable en una mujer como abandonar a sus hijos por su trabajo” (Combalía, 2006, p. 243). Afirmaciones como estas identifican las inquietudes de la artista con las inquietudes propias de las mujeres del movimiento feminista. Eran tiempos de renuncia, de negación de la existencia de roles preestablecidos en un mundo regido por el patriarcado y, sobre todo, de exigencia de una condición humana para la mujer y de una proyección económica, política y social parecida a la del género dominador. Más tarde, la artista austriaca, residente en Alemania, Valie Export (Linz, 1940) se situaría en el mismo ámbito de reflexión con afirmaciones como: “[...] si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente, como en el caso de los hombres; si las mujeres consiguieran esto, desarrollarían una creatividad igual de rica” (Grosenick, 2005 [2002], p. 78). Afirmaciones como estas subrayaban la reivindicación identitaria por parte de estas artistas tanto en los ámbitos sociales como en los profesionales.

Contra las imposiciones de la sociedad patriarcal, Niki de Saint Phalle desarrolló una obra que se podría considerar precursora de las inquietudes del arte plenamente feminista de la década posterior. Con su serie *Nanas*, o *Metáforas de la feminidad*, creó unas figuras femeninas coloristas y exageradamente grandes que representaban los diversos roles sociales asignados a las mujeres de su tiempo: esposas, madres y prostitutas. Su *Nana* más famosa fue *Hon (Ella)*, realizada en 1966 con la ayuda de sus amigos Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, que se instaló en el Moderna Museet de Estocolmo. Tenía 28 metros de largo, estaba estirada de espaldas con las piernas encogidas (postura de sexo y de parto a la vez) y los espectadores podían acceder al interior a través de la vulva; inauguraba el concepto artístico de escultura habitable. Niki de Saint Phalle habló entonces de ‘Mujeres Catedral’, catedral que se convertiría en un verdadero parque de atracciones. Dentro había un *milk-bar* (bar de leche) ubicado en un pecho, se proyectaba una película de Greta Garbo en una gran pantalla de cine, había un tobogán para los niños... *Hon (Ella)* aprovechaba para dar la vuelta a la concepción de mujer como objeto sexual y enfrentaba a los hombres a su extraño posicionamiento frente a la anatomía y fisiología de la mujer.

Hacia finales de los años sesenta, el mundo del arte asumió enteramente las propuestas de rebelión social y los revulsivos teóricos e ideológicos de los diversos movimientos en acción. Acontecimientos como el Mayo del 68 abrieron decisivos espacios de libertad estética y política, y cuestionaron los modelos culturales tradicionales. Muchas mujeres artistas buscaron nuevas formas de expresión que daban relevancia a su experiencia femenina y se apartaron de los modelos de representación establecidos por los hombres, poniendo de manifiesto sus preocupaciones más personales. A pesar de que las artistas feministas participaron de un movimiento internacional, las particularidades sociales, políticas y económicas marcaron la hoja de ruta en cada país.

En Gran Bretaña, el feminismo se desarrolló dentro de una política activista socialista. Uno de los primeros grupos de artistas que se organizó fue The Woman’s Workshop, de la Artists Union, formado para combatir el aislamiento de las mujeres mediante la acción creadora colectiva. La primera exposición titulada ‘Grupo Artístico de la Liberación de la Mujer’, se celebró en 1971 en la Woodstock Gallery de Londres (Chadwick, 1992 [1990], p. 326).

En ese momento, en pleno feminismo de la igualdad, se había iniciado la corriente de centrar en el cuerpo femenino la imaginería feminista, como signo de la propia esencia de la mujer. Liz Moore, Beberly Skinner o Monica Sjöö son algunos de los nombres que siguieron esta línea artística tan implicada en la revolución social del momento, configurando un grupo de

creación en Gran Bretaña. Mientras tanto, otras creadoras estaban centradas en la lucha predominantemente política: Kay Hunt, Kate Walker, Margaret Harrison o Mary Kelly.

Entre aquellas que desafiaron el sistema patriarcal encontramos a la sueca Monica Sjöö (Härnösand, 1938 – Bristol, 2005); lo hizo, además, a través de simbologías religiosas reivindicando, lógicamente, el poder de la mujer. Whitney Chadwick lo explica del siguiente modo:

Algunas artistas, arguyendo que los sistemas religiosos y de símbolos, al centrarse en las imágenes masculinas de la divinidad, afirmaban la inferioridad del poder femenino, decidieron dedicarse al arquetipo de la Gran Diosa, aislando esa imagen como símbolo de los poderes de la vida y muerte y de los ciclos creciente y menguante de la mujer, la tierra y la luna. Tomándola de las tradiciones de la adoración a las diosas en el antiguo Mediterráneo, la Europa precristiana, la América precolombina, América central, Asia, África y otros lugares, Mary B. Edelson, B. Damon y otras artistas norteamericanas, así como Monica Sjöö, Beverly Skinner y Marika Tell, entre otras en Gran Bretaña, utilizaron la imaginería de la diosa y de las religiones que adoran a diosas como afirmación del poder femenino, del cuerpo y la voluntad de la mujer, de las obligaciones y herencia de la mujer (Chadwick, 1992 [1990], p. 324).

La obra *God giving birth*, del año 1968, tuvo problemas legales y fue etiquetada de blasfema por el hecho de colocar a una mujer pariendo en lugar del Dios masculino. Obviamente esta poderosa pintura, realizada a partir de la experiencia del parto natural de su segundo hijo en 1961, en casa y sin intervenciones técnicas ni médicas, estaba inspirada en la matrística observada por el movimiento feminista como etapa anterior al patriarcado y, sobre todo, en la madre tierra como inicio de todo.

Pero mientras en Norteamérica y buena parte de Europa se vivían momentos de rebelión social y de revulsivos teóricos e ideológicos, como ya hemos apuntado, en la España de los sesenta las pocas artistas en nómina que recoge la historia del arte de nuestro país vivieron bajo el nacionalcatolicismo franquista y se enfrentaron a la imposibilidad de reflexionar abiertamente sobre ciertos temas: el cuerpo, el sexo, el lesbianismo, el placer, el deseo, la maternidad no virginal...

Si ser mujer y ser artista siempre había sido una especie de antinomia, en esos momentos en España se hacía especialmente difícil, aun cuando la producción de las artistas se mantenía dentro de lo que se consideraba apropiado en el discurso oficial, evitando cualquier veleidad vanguardista y, desde luego, cualquier reivindicación feminista (Alario, 2008, p. 96).

Es por este motivo, y al hilo de las palabras de Alario, que sorprende la obra de la artista, poetisa y activista catalana Mari Chordà (Amposta, 1942) ya que, a pesar de haber recibido una educación católica y vivir en el contexto descrito, se las ingenió para buscar un lenguaje sutil que le sirviese para representar el cuerpo de la mujer y su sexo. Lo empezó haciendo con la serie *Vaginal*, realizada entre 1963 y 1966; se trataba de unas pequeñas pinturas sobre cartulina que, sin ningún género de duda, hacían alusión al sexo –vulva- a partir de su propia experiencia, alejándose así de la representación como objeto de deseo destinado a la mirada masculina. Opina Aliaga, como resulta evidente también para muchos otros historiadores, que “era una autentica rareza que precede a la conocida ‘iconografía vaginal’ que algunas artistas feministas norteamericanas como Judy Chicago desarrollarán más tarde” (Aliaga, 2013, p. 58).

Posteriormente llegaría la serie *Autoretrat embarassada* realizada entre 1966 y 1967; en este caso se trataba de nueve *gouaches* de pequeño formato, en los que representa de manera abstracta la fertilidad y el período de nueve meses de gestación de su hija Àngela. Frente a la imagen estereotipada de ‘la madre con el niño’ heredada de la tradición cristiana, refleja el proceso físico de la gestación visto a través de la mirada subjetiva de la madre. Vuelve a llamar la atención que esta pintura plana y contrastada de formas ovoides, sin referentes extranjeros, coincidiera tanto formal como conceptualmente con trabajos posteriores sobre la autorrepresentación femenina de Valie Export, Magdalena Abakanowicz o la ya citada Judy Chicago (Tejada Martín, 2013).

Mari Chordà explorará en su producción plástica, y también en la poesía que escribe paralelamente, el tema del cuerpo femenino como paisaje y, por tanto, como mundo desde el cual generar nuevos referentes para significar el placer de ser mujer y la experiencia de la maternidad, entendida a su vez como una obertura a la fecundidad creativa en todos los sentidos, un ‘alimentar el mundo’, como ha dicho ella misma en ocasiones. [...] Su noción del arte está asociada a la creación entendida como espacio de participación, primero vinculada al juego, en la crianza de su hija, y, después, a una particular manera de enfocar el trabajo político feminista desde lo lúdico y la colaboración (Bassas, 2013, p. 241).

A diferencia de Chordà, Marisa González (Bilbao, 1945) se trasladó primero a Chicago, en 1971, y más tarde, en 1974, a Washington DC, para completar sus estudios. Fue probablemente su formación en el extranjero, y el alejamiento de la situación social y política española, la que propició una obra que se caracteriza por la experimentación a partir de los entonces nuevos lenguajes como la fotografía o el vídeo. Antes de adentrarse de pleno en esta nueva y tecnológica etapa, nos dejó una serie de pinturas sobre la maternidad realizadas en Washington, en 1975, en las que aunó diferentes soportes y técnicas que comprendían plásticos flexibles pintados con acrílico, fotocopias, telas... y que montó sobre tableros de madera pintados creando efectos volumétricos. Añade Juan Vicente Aliaga: “[...] incorpora siluetas de papel en forma de feto, que parecen colgar sobre un magma de pintura roja: una imagen cruda y sanguinolenta de la maternidad referida a la dimensión interna y biológica de la gestación” (Aliaga, 2013, p. 80).

Chordà y González representan, entre otras, a aquellas mujeres que, en el estado español, no quisieron ocupar el lugar de simples figurantes. Una desde dentro y la otra desde el exterior, una desde un estilo inclasificable y la otra acercándose en cierta forma al discurso conceptual, son una muestra de la proyección del feminismo en un país faltado de libertades políticas y sociales.

4. Conclusiones

Atendiendo a los resultados y a la discusión de la investigación, concluimos que la selección definitiva de mujeres artistas que configuran el itinerario pretérito y su legado, tras el análisis de sus obras y de sus biografías, se adecua perfectamente a los objetivos y a las hipótesis planteados al inicio de la investigación. A saber, estas son: Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker, Tina Modotti, Dorothea Lange, Barbara Hepworth, Hannah Höch, Dorothea Tanning, Diane Arbus, Niki de Saint Phalle, Valie Export, Liz Moore, Beberly Skinner, Monica Sjöö, Mari Chordà y Marisa González.

Tras una valoración minuciosa y orientada de las autoras, deducimos que las mujeres artistas que hemos ubicado en cada una de las etapas del itinerario han cumplido con lo que se quería demostrar: que cada una en su momento contribuyó, personal y profesionalmente, a fomentar

la inclusión de la mujer en una nueva experiencia participativa, que antes tenía vetada, a cuestionar los roles preestablecidos y a abandonar el papel de figurantes que parecía el logro máximo al que podían acceder.

Además, deberemos considerar que, con su decidida intervención, a través de su obra y de algunos proyectos heterodoxos, se sumaron a la creación de espacios de libertad en todos los ámbitos de la sociedad y colaboraron decisivamente en el impulso de importantes cambios sociales. Su voluntad, a menudo de carácter disruptivo, tuvo lugar en escenarios diversos, diferentes países y enfrentándose a condicionantes socioeconómicos y políticos descaradamente adversos.

Todo esto da una idea de que su posicionamiento frente al poder heteropatriarcal, en consonancia con los diferentes movimientos internacionales de rebelión social y de revulsivos teóricos e ideológicos, aportaron un plus a la pugna por abandonar su condición de subalternas y erigirse en resistencia ante los que veían con desagrado sus conquistas sociales y profesionales.

Del conjunto de estas consideraciones teóricas se infiere, finalmente, que, salvando la dimensión temporal por futurible, la labor de estas mujeres artistas está influyendo, desde hace tiempo, en las nuevas generaciones y ayudando a implementar acciones y medidas para frenar los deseos involutivos de una parte de la sociedad actual. Se trata evidentemente de un proceso que se intuye inconcluso, de una investigación que se presupone de más largo alcance. El futuro nos llevará a estudiar la actividad de nuevas creadoras que surjan de la atomización de la consideración tradicional del género o del sexo como algo estanco, y reducido a masculino-femenino, y también de aquellas que aún hoy siguen silenciadas en algunos países o de las que, desgraciadamente, han caído nuevamente en el silencio secular.

5. Referencias

Alario Trigueros, M. T. (2008). *Arte y feminismo*. Nerea.

Aliaga, J. V. (2007). *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal.

Aliaga, J. V. (2013). Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 51-100). This Side Up.

Bassas Vila, M. A. (2013). Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 229-260). This Side Up.

Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Destino.

Combalía, V. (2006). *Amazonas con pincel*. Destino.

De Beauvoir, S. (1970). *El segundo sexo*. Siglo Veinte.

Del Olmo, C. (2013). *¿Dónde está mi tribu? Maternidad y crianza en una sociedad individualista*. Clave Intelectual.

- Festing, S. (2000). *Barbara Hepworth*. Circe Ediciones.
- Friedan, B. (2009) [1963]. *La mística de la feminidad*. Cátedra.
- Grosenick, U. (Ed.). (2005). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Taschen.
- Gunthert, A. y Poivert, M. (2009). *El arte de la fotografía. De los orígenes a la actualidad*. Lunwerg.
- Johnson, J. (2008) [1983]. *Personajes secundarios*. Libros del Asteroide.
- Lozano Estivalis, M. (2001). *La construcción del imaginario de la maternidad en Occidente. Manifestaciones del imaginario sobre la maternidad en los discursos sobre las Nuevas Tecnologías de Reproducción* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Pollock, G. (1994). *Historia y política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?* Estudios Online sobre Arte y Mujer. <https://es.scribd.com/document/227141643/Griselda-Pollock-Historia-y-Politica>
- Rodríguez, N. y Méndez de Lozada, N. (2008). Fotografías inéditas de Tina Modotti. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93, 213-224. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.93.2271>
- Saletti Cuesta, L. (2008). Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad. *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, 7, 169-183. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/14275>
- Schultz, W. T. (2011). *An Emergency in Slow Motion: the Inner Life of Diane Arbus*. Bloomsbury.
- Sougez, M. L. (Ed.). (2007). *Historia general de la fotografía*. Cátedra.
- Tejada Martín, I. (2013). Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta. En J. V. Aliaga y P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 193-228). This Side Up.
- Valcárcel, A. (6 de febrero de 2006). Betty Friedan, filósofa, ideóloga y periodista. *El País*. http://elpais.com/diario/2006/02/06/agenda/1139180405_850215.html

Financiación: Este artículo forma parte de las actividades del grupo de investigación consolidado “Grupo de Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación” (GETLIHC) (2021 SGR 00399), de la Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña, financiado por la Agencia de Gestión de Ayudas Universitarias y de Investigación (AGAUR), de la Generalitat de Catalunya.

AUTORA:**Ana M^a Palomo Chinarro**

Universidad de Vic-Universidad Central de Cataluña (grupo GETLIHC), España.

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y doctora en Educación por la Universidad de Vic - Universidad Central de Cataluña. Actualmente es profesora acreditada para la figura de “Titular” y ejerce en la UVic-UCC en los grados de Comunicación Audiovisual, Periodismo y Publicidad y Relaciones Públicas. También es investigadora del Grupo de Estudios de Género: Traducción, Literatura, Historia y Comunicación (GETLIHC), en el que investiga sobre temas vinculados a las artes plásticas y a las reivindicaciones feministas. Como profesional ha ejercido de crítica de arte en diferentes medios y es comisaria de exposiciones en los ámbitos nacional e internacional. También es vicepresidenta de H, Asociación para las Artes Contemporáneas, que gestiona ACVIC Centro de Arte.

anna.palomo@uvic.cat

Índice H: 1

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-1887-027X>