



Aportes

CREATIVOS

FEMENINOS

en la

PINTURA
ILUSTRACIÓN

y la

por: María Isabel Doque

ARTE -- ARTE

RESUMEN:

La Historia del Arte, como disciplina, ha subestimado sistemáticamente la contribución de la creatividad femenina a lo largo de diferentes épocas, una circunstancia particular, que se prolongó significativamente hasta casi el inicio del siglo veinte. Esta ausencia no ha sido plenamente justificada y han sido diversas las piezas de trabajo de investigación llevadas a cabo desde los años setenta, que nos han hecho conscientes de que hay una lista magnífica y enorme de mujeres que han tomado un lugar activo en el ámbito artístico, así como en el desarrollo cultural de su época. Este artículo pretende acercarse a algunas de estas mujeres y destacar sus contribuciones notables por así decirlo.

Palabras Claves:

HISTORIA DEL ARTE

MUJERES ARTISTAS

ILUSTRACION

PINTURA

EVIDENCIAR

APORTES

Fecha de recepción: 26 Junio/2009

Fecha de aceptación: 02 Sep/2009

ABSTRACT:

The Art History, as a discipline, has underestimated systematically the female creative contributions along different times, a particular circumstance which lasted significantly almost until the very beginning of the Twentieth Century. This absence has not been fully justified and there have been assorted pieces of research work carried out from the seventies, which have made us realize that there is a magnificent huge list of women who have taken an active place in the artistic as well as the cultural development within their times. This article aims to get closer to some of these women and highlight their remarkable contributions as it were.

Key words:

ART HISTORY

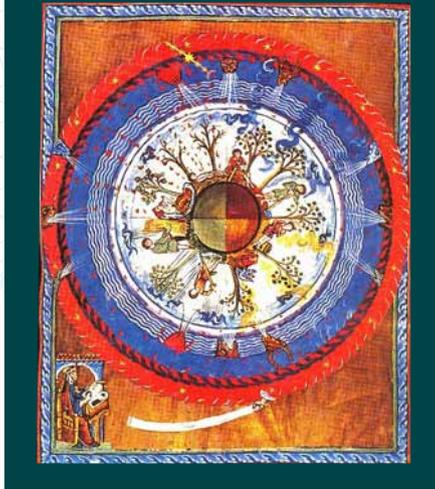
FEMALE ARTISTS

ILLUSTRATION

PAINTINGS

MAKE CLEAR

CONTRIBUTIONS



Hildegarda de Bingen: *Scivias* (1142)

En el contexto de la historiografía del arte, los procesos pictóricos y creativos femeninos no se evidenciaron durante buena parte del desarrollo artístico y cultural de Occidente. Una ausencia inexplicable que fue gestándose por una marcada estructura patriarcal en esta disciplina y que desembocó en la creencia generalizada de que la mujer no participó activamente en el desarrollo artístico de su tiempo.

Lo plantea Porqueres (1994: 20): “Los manuales de historia del arte no contemplan la existencia de mujeres que en el pasado se dedicaron al cultivo de las artes visuales, tampoco lo hacen en general los estudios monográficos dedicados a un periodo o a un movimiento artístico”. Afirma esta historiadora que una de las razones posibles para que esto sucediera es que esta disciplina ha sido dominada por el género masculino y su estructura se fue haciendo impermeable a las mujeres.

La historia del arte ha centrado sus tratados exclusivamente en la obra de arte superior y en ciertos modelos y categorías artísticas, por lo que deja de ser neutral o universal; es decir, las actividades que tienen que ver, por ejemplo, con la artesanía, los “oficios artísticos” y la producción de objetos domésticos quedan totalmente excluidas de las altas esferas de la cultura, incluyendo la ilustración como manifestación gráfica. Y es precisamente allí donde se encuentran muchos de los aportes creativos femeninos, desde tiempos que rebasan los límites de nuestra memoria. Aportes en que ellas identifican con

contundencia características de lo ancestral, sus visiones sobre la familia y sobre sí mismas. Estas distinciones marginales se han sustentado, entre otras cosas, en las diferencias de materiales que se utilizan, en el tamaño y en la cantidad de obras, en las técnicas de aprendizaje y en unas cualidades estéticas adjetivadas como decorativas o emotivas.

Sin embargo, toda esta construcción de exclusión no puede ni debe mirarse sin evaluar los condicionamientos y las estructuras sociales en las que se desenvolvían estas mujeres.

Una de las premisas más importantes en el marco ideal del Estado de Platón era partir de un principio de igualdad y justicia, una igualdad que nivelaba los derechos de las mujeres y los hombres en lo concerniente a la educación y la ocupación de cargos:

“lo mejor para el Estado es la participación de los mejores en los asuntos del Estado” (Heinz, 1999: 56).

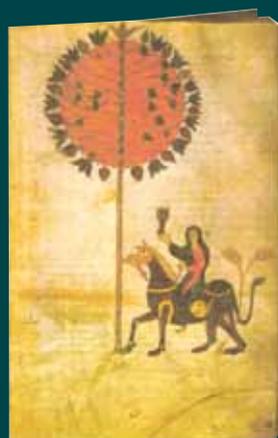
En contraposición a estos ideales de igualdad, la doctrina aristotélica mantuvo una postura tajante con relación a la posición y el “ser” femenino. Para Aristóteles, la mujer carecía de la facultad de deliberación, acción que está ligada a la práctica de la razón; por consiguiente, sus acciones carecían de responsabilidad en un sentido ético. Según Aristóteles, el *oikos* era el sitio donde debía permanecer la mujer (el *oikos* –casa– era el lugar que estaba destinado a la conservación de la vida y de los individuos) y debía estar excluida de la *polis* (donde se llevaba a cabo la vida feliz, buena y perfecta). Esta era la relación jerárquica que determinaba a los sexos en cuanto a esfera privada y pública. Y, para completar: “la mujer es un hombre imperfecto y mutilado” (Lesky, 1950: 1344 s. s.; citado por Heinz, 1999: 62); lo femenino es lo regido y lo masculino lo regente. Y aún en el siglo XX estos valores no se distanciaban mucho cuando Lacan afirmaba que la mujer está destinada a que le hablen y no a hablar (Chadwick, 1992: 12).

Gran parte del desarrollo cultural cristiano de Occidente en la Edad Media se llevó a cabo en los monasterios, desde el siglo VI al XVI. Estas armazones medievales no se limitaron únicamente a ser sitios para la devoción religiosa; desde sus bibliotecas y escritorios se desarrollaron las más diversas actividades artísticas e intelectuales, sus talleres organizados y metódicos fueron generadores de una magistral multiplicación de actividades culturales, y uno de sus aportes más trascendentes recae sin duda en la iluminación de manuscritos; no obstante, se trabajaba en arquitectura, escultura y pintura, tejido, tapices, etc.

Los monasterios se convirtieron en espacio ideal y frecuente para las mujeres que deseaban proyectarse en su intelectualidad e ir más allá de la opción matrimonial, opción que para la gran mayoría era la única existente. Así lo manifiesta sor Juana Inés de la Cruz: "... entréme de religiosa porque para la total negación que tenía el matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente, además de querer vivir sola, de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor que impidiese el sosegado silencio de mis libros"; los conventos, detrás de su aparente carácter religioso, cubrían una necesidad social y económica (Alonso, 1997: 23).

Allí se instruían en el latín, escribían, bordaban y pintaban, y a pesar de la escasa documentación existente, han aparecido listados de nombres de mujeres unidas a estas labores desde el año 800. Bocaccio evidencia en las imágenes de su manuscrito *De claribus mulieribus* la innegable actividad artística de la mujer en aquel periodo. Los orígenes de los monasterios femeninos remontan su existencia al año 512 d. C. con la fundación de un convento, por el obispo Cesáreo de Arlés, que fue regido por Cesárea, su hermana. Allí nació la tradición de monjas dedicadas a la ilustración de manuscritos. Gisella, hermana de Carlomagno, produjo trece volúmenes de manuscritos y recibió la colaboración de 9 escribas femeninas debidamente referenciadas (Chadwick, 1992).

Siglos después, las proposiciones que trae consigo la Ilustración sustentarán los fundamentos de soberanía del carácter social y de construcción del ideal femenino, que se articulan en la igualdad y la autonomía; sin embargo, esta universalización ya había sido promulgada en el siglo XVII por Poulain de la Barre. Y antes de él, el tema de las diferencias se sostenía, entre otras cosas, en anotaciones bíblicas relativas, por ejemplo, a la culpabilidad de Eva o de Adán en la pérdida del paraíso. En estas discusiones, Agrippa von Nettesteheim, filósofo y mago renacentista, contravenía los mandatos inquisitorios acerca de la inclinación habitual de la mujer hacia lo diabólico, lo impúdico, lo libidinoso, sosteniendo y exaltando con fuertes argumentos las virtudes de las cuales gozan las mujeres. Y es en este punto donde la Ilustración logra un consenso, ya no proponiendo la supremacía de uno o de otro, sino que, basándose en la capacidad de ambos sexos de razonar, promulga la igualdad de derechos y formula denuncias contundentes respecto a la exclusión de la mujer de todos los espacios sociales y culturales (Puleo, 1994).



Ende: *Beatus de Gerona* (Siglo I d.C.)

Sin embargo, toda la maravillosa ideología ilustrada en favor de los derechos femeninos se verá opacada por las consideraciones políticas del contrato social que demandará una mujer dedicada a las labores de la casa (*oikos*) para que libere así de las preocupaciones hogareñas al ciudadano, y este pueda desarrollar sus actividades en la esfera de lo público (*polis*); vuelve la doctrina de Aristóteles con respecto a las mujeres.

Cuando Olimpia de Gouges (Montauban, Francia, 1748) quiso, con su *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, exigir la aplicación de los derechos que habían sido promulgados por la Revolución francesa, en igualdad de condiciones para hombres y mujeres, fue guillotinado en 1793. En contraste, Rousseau promulgaba en el libro *De Emílio* lo siguiente:

Toda la educación de las mujeres debe estar referida a los hombres, agradecerles, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, criarles de pequeños, cuidarles cuando sean mayores, aconsejarles, consolarles, hacerles la vida agradable y dulce: estos son los deberes de las mujeres de todos los tiempos y lo que ha de enseñárseles desde la infancia (citado por Puleo, 1994: 28).

Este, como vemos, a pesar de los buenos intentos que trajeron consigo los ideales de la Ilustración, fue, en general, el panorama social y cultural en que las mujeres artistas, ya fuesen pintoras, escultoras, ilustradoras o artesanas, debían desenvolverse. No obstante, y en contra de todas estas disposiciones discriminatorias y marginales, ellas desarrollaron fecundas labores artísticas que serían trascendentales en la evolución cultural de sus tiempos, y es gracias a las investigaciones realizadas desde la década de los setenta que hemos empezado a salir de nuestro desconocimiento; análisis que nos permiten, ahora, vislumbrar con asombro (por lo bello, no por lo excepcional) una realidad que nos dejó invaluable aportes.

Estas re-valoraciones dejaron al descubierto, entre otras cosas, cómo ciertas evaluaciones estéticas que se relacionan con lo femenino, como: decorativo, bonito, mujeril, sentimental, denegaron el acceso de sus trabajos a las categorías de arte "elevado" y culto. Se hicieron públicas también las condiciones de aislamiento y discriminación en que trabajaron muchas de estas artistas. Sin embargo, y después de casi dos décadas de estudios relacionados con la mujer, en las artes visuales lo que se ha restituido desde la Edad Media es, más bien, poco. Razones, por ejemplo, como lograr determinar la autoría de estas obras, su tamaño, su significado, se han convertido en motivos para descalificar y minimizar su valor. Por otro lado, las mujeres artistas se han visto en la necesidad de alternar las labores domésticas con su producción artística, lo que genera una disminución en la cantidad de obras que producen, a diferencia de sus colegas masculinos, "porque la Historia del Arte sigue prefiriendo la escala o concepción monumentales a lo selectivo y lo íntimo" (Chadwick, 1992: 10). Esta presión se ve explícita en lo que escribió la pintora francesa Elisabeth Vigée-Lebrun:

A pesar de mi felicidad con la idea de ser madre, fallé en mis previsiones a causa de mi extrema dedicación al arte. Dejé pasar los nueve meses de mi embarazo sin dedicar el más mínimo pensamiento a la preparación de las cosas necesarias para el parto. El día que nació mi hija, no abandoné mi taller y seguí trabajando en la Venus atando las alas de Amor, en los intervalos entre mis dolores... (citado por Porquieres, 1995: 60).

La ilustración, como actividad de producción gráfica, definida como el acto de representar a través de imágenes, surge en las manifestaciones artísticas del ser humano desde la más remota antigüedad y, sin embargo, en los albores del siglo XXI parece no tener ubicación dentro de una categoría artística definida. Pese a ello, su importancia en el desarrollo cultural de las sociedades es de incalculable valor. En su construcción, las mujeres han sido eslabón determinante, toda vez que, como ya dijimos, han participado activamente en el proceso de iluminar cientos de manuscritos y libros impresos de innumerables categorías y temáticas. Precisamente, las nociones que tenemos sobre las labores en las que las mujeres y hombres desarrollaban su vida en la Edad Media nos han llegado a través de imágenes en tapices, bordados o iluminaciones de códices.

El nombre de Ende surge de manera indescifrable y lejana. Fue considerado como masculino por mucho tiempo; sin embargo, esta confusión (si es que en realidad la había) se disipó al comprobar que en el propio manuscrito aparece *Ende pintrix et Dei aiutrix (Ende, pintora y sierva de Dios)* (Porquieres, 1995: 34). Ende, monja ibérica del siglo X, ilustró magistralmente el *Beatus de Gerona*, un libro de naturaleza apocalíptica, en que se narran las visiones de san Juan el Divino. Está repleto de imágenes en estilo mozárabe, como era frecuente en la época, y es considerado único por la gran cantidad de ilustraciones que posee. Estas miniaturas nos revelan una gran delicadeza en el trazo, un dibujo minucioso y composiciones armónicas cargadas de gran simbolismo.

Sofonisba Anguissola: *Autorretrato junto al caballete* (1556)



En el siglo XII surgen propuestas de enciclopedias iluminadas de carácter religioso cristiano, donde se entremezclan intereses cosmológicos, éticos, religiosos y místicos. Hildegarda de Bingen (1098-1179) desarrolló una impresionante y prolífica actividad intelectual y política desde el monasterio de San Ruperto, en Bingen, fundado por ella misma, y del cual fue abadesa. Sostuvo correspondencia con reyes, emperatrices e importantes personajes de su época. Incluyó en sus producciones literarias obras técnicas de medicina y ciencias, y llevó a cabo una profunda observación del comportamiento humano. Pero es *Scivias*, su más relevante obra, la que constituye un monumental documento de carácter místico y visionario a través del cual, mediante cientos de imágenes, narra de forma alegórica acontecimientos del fin del mundo. Fue ilustrada y supervisada por ella misma. Con todo y esta importante producción intelectual, Hildegarda no se oponía a los ideales eclesiásticos con respecto a la inferioridad y sumisión que debía mantener la mujer con respecto a la autoridad masculina, observando una posición de complementariedad hacia lo masculino. La importancia de esta mujer en el siglo XII es innegable. Sin embargo, Charles Singer señala, en 1928, que todas estas imágenes visionarias eran simples manifestaciones, producto de la migraña crónica (Chadwick, 1992: 53).

De forma paralela a la ilustración-iluminación de manuscritos, se destacan labores como la elaboración de bordados y tapices en grandes formatos que narran dramáticas escenas de invasiones caballerescas, batallas y viajes marítimos con profusión de detalles naturalistas que exaltan cada uno de los objetos y personajes que representan. Como fiel ejemplo de esta labor, aparece el *Tapiz de Bayeux* perteneciente al siglo XI, que ha sido denominado “el monumento seglar más importante de la Edad Media” (Chadwick, 1992: 42).

Otro de los sucesos más importantes en el desarrollo de esta manifestación artística es la ilustración científica, categoría que fue inaugurada por otra mujer en el siglo XVI: María Sibylla Merian (1647-1717), para quien la ilustración se convirtió en una forma de investigación y escrutinio de la naturaleza. Sus estudios fueron revolucionarios porque, entre otras cosas, mantuvo en su lugar de trabajo toda suerte de insectos que le permitían observar del natural sus estados metamórficos y, de esta manera, lograba capturar paso a paso sus cambios. Así, construyó las bases de la ilustración científica y la clasificación de plantas. Desde el punto de vista estético, sus dibujos están dotados de una bella composición, con un trazo de línea firme, y enriquecidos por un hermoso colorido difícil de igualar en su época. Si bien a María Sibylla se le ha reconocido su talento como



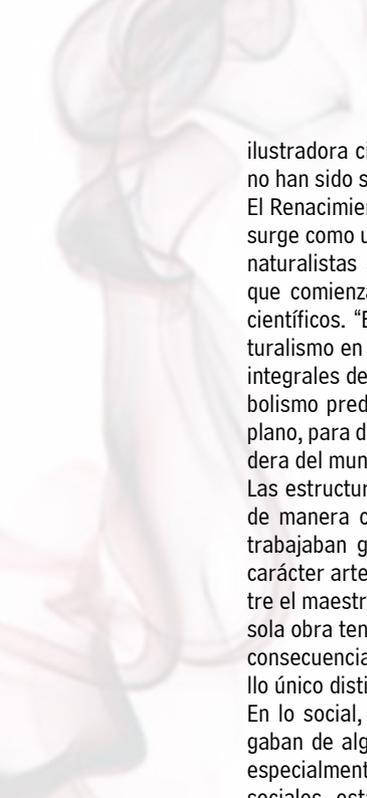
Artemisia Gentileschi:
Autorretrato (1638)



Artemisia Gentileschi:
La Magdalena dormida



Marietta Robusti:
Retrato de un anciano y un muchacho (1585)



ilustradora científica, sus aportes a la historia del arte no han sido suficientemente valorados.

El Renacimiento, observado como movimiento artístico, surge como una continuidad de las categorías estéticas naturalistas aparecidas en el transcurso del gótico, y que comienzan, desde ahí, a atenerse a los métodos científicos. “En el Renacimiento lo nuevo no era el naturalismo en sí, sino los rasgos científicos, metódicos e integrales del naturalismo” (Hauser, 1976: 334). El simbolismo predominante en el gótico pasa a un segundo plano, para darle paso a una representación más verdadera del mundo sensible.

Las estructuras artísticas renacentistas se concibieron de manera colaborativa, toda vez que en los talleres trabajaban grupos de personas en agremiaciones de carácter artesanal, y las labores se llevaban a cabo entre el maestro, el discípulo y el aprendiz, por lo que una sola obra tenía el aporte estilístico de varias manos; en consecuencia, la obra de arte aún no presentaba un sello único distintivo del artista.

En lo social, si bien los ideales renacentistas promulgaban de alguna manera la educación de las mujeres, especialmente las pertenecientes a las altas esferas sociales, estas buenas intenciones se dirigían básicamente a que ellas estuvieran en mejor capacidad de ser madres y esposas y exhibieran nobles ejemplos de castidad y obediencia, no propiamente con el ánimo de abonar un terreno para el desarrollo de su intelectualidad. En estas relaciones históricas del arte renacentista en particular no se menciona que en dichos talleres trabajasen mujeres; se alude a los maestros, los artistas, los discípulos, los aprendices. Las referencias se hacen siempre en masculino. Entonces ¿cómo pensar que en estas condiciones aparezcan rastros de mujeres artistas en los grandes libros de historia del arte? El mensaje es directo: parecería que las mujeres aquí no hicieron gala de instinto artístico alguno y que sus necesidades intelectuales se veían reducidas a labores de carácter doméstico.

Ahora bien, si en las grandes enciclopedias sobre historia del arte no se hace mención alguna del trabajo artístico femenino de estos periodos, hay que decir que han aparecido documentos que relacionan ciertas de sus actividades artísticas. Boccaccio, por ejemplo, reúne entre 1355 y 1359 más de 100 biografías de mujeres especialmente referenciadas de origen romano y griego, pero, sin embargo, afirma:

**“Opino que sus proezas eran dignas de alabanza, porque el arte es ajeno a la mente de la mujer y tales logros no pueden llevarse a cabo sin una gran dosis de talento, que en las mujeres suele ser más bien escaso”
(citado por Chadwick, 1992: 29).**

Asimismo, Plinio el Viejo (23/24 a. C. - 79 d. C.) alude a mujeres pintoras griegas, aunque sin mayor detalle; Vasari, en las *Vite*, y Plutarco, en las *Moralia*, hacen referencia exaltada de estas actividades femeninas, desde lo pictórico hasta la literatura y la ciencia médica (Chadwick, 1992). Sin embargo, estas menciones en el transcurso de los siglos XVI y XVII son hechas desde lo excepcional, peculiar o insólito.

Regresando a la producción artística desde los talleres renacentistas, Marietta Robusti (1518-1594), hija del Tintoretto, es un magistral ejemplo de la presencia femenina activa y colaboradora en estos lugares. Por cerca de quince años trabajó al lado de su padre y produjo desde allí obras de gran importancia para su época, y, en consecuencia, fue reconocida en las cortes de España y Austria. A pesar de ello, fue hasta 1920 que se reconstruyó su nombre, cuando se evidenció que la obra *Retrato de un anciano y un muchacho* (1585), considerada una de las más importantes de Tintoretto, había sido pintada por ella y no por su padre, como se creyó hasta entonces.

Deben añadirse a este registro Sofonisba Anguissola (1532) y Artemisia Gentileschi (1539). Sofonisba, nacida años antes que Artemisia, desarrolló el retrato psicológico, que ya había sido explorado por Piero della Francesca y por Da Vinci, en el Quattrocento, y se convirtió en un lazo conectivo importante entre el retrato moderno y el contemporáneo. Según historiadores como B. Berenson y R. Edwards (Porqueres, 1995: 37), ella fue la gestora del denominado retrato de grupos familiares, género que dio inicio con su obra *Partida de ajedrez* (1555).

A diferencia de Artemisia, disfrutó de una buena posición social y de unos progenitores que entendieron y apoyaron sus impulsos creativos, y a diferencia también de muchas otras artistas, Sofonisba trabajó sola y pudo firmar sus obras.

Clara Peeters
(1594-1657)



80
Rachel Ruysch
(1664-1750)



De Artemisia se tenían noticias desde cuando se redescubrió hacia los años ochenta. Sus bellos óleos, con tratamientos simbólicos narrativos, y sus representaciones recurrentes del cuerpo femenino, que parten de un contexto no sumergido en lo erótico o carnal, sino que son una propuesta desde lo vivencial y real de la mujer, nos permiten observar no solo su imaginario, sino la notable habilidad en sus dibujos y composiciones. Pese a esto, nos encontramos con relaciones históricas donde se dice de ella:

“¿Cómo puede ser que una mujer pinte tan bien!” (Porqueres, 1995: 46).

Su ardua y sobresaliente actividad pictórica estuvo ensombrecida por los permanentes cuestionamientos de sus contemporáneos. Sin embargo, logró sustraerse a las presiones de su época, y al tratamiento ofensivo que recibió.

Debe hacerse mención a un género pictórico e ilustrativo que dominó gran parte de la pintura barroca en las cortes europeas: la pintura de flores y bodegones. Estos géneros florecieron gracias a la popularización de herbarios que hacían parte de los procesos de instrucción sobre plantas y flores durante los siglos XVI y XVII. Muchos de estos herbarios fueron coloreados por iluminadoras, campesinas en su mayoría. Este interés creciente en las ciencias naturales fue estimulado por los relatos de exploradores europeos. De igual manera, la horticultura se erigió como una actividad favorita en las familias acomodadas, y supuso la extensión de los libros florales. La primera escuela de pintura floral se radicó en Amberes y, desde allí, Clara Peeters, nacida en 1594, produjo los primeros cuadros descriptivos de escenas con vajillas, frutas, peces, etc., que posteriormente pasaron a ser lo que se ha llamado el género del bodegonismo (Chadwick, 1992).

Sin embargo, y a pesar de este injustificado y largo encubrimiento, qué gran sorpresa nos hemos llevado al encontrar una maravillosa lista de mujeres que no solo se dedicaron a las “artes mayores”, sino que sobresalieron en su tiempo por sus dotes de grandes artistas.

En América Latina, es solo a mediados del siglo XX cuando se inician retrospectivas de cierta importancia para reconocer el trabajo de las artistas en nuestro continente. Si incluimos la ilustración, las cosas no son mucho mejores teniendo en cuenta que esta actividad no ha estado considerada a la altura de las denominadas artes mayores; se reconocía, simplemente, como un “oficio”, tal como lo constata el hecho de que, hasta hace relativamente poco, los ilustradores no hacían parte de los créditos en los libros en los que participaban.

En el proceso de búsqueda de la identidad americana en las artes femeninas se adelantaron sin ninguna duda esfuerzos grandes en las artes plásticas y en la literatura. Así, existe una larga lista de mujeres artistas que se han propuesto representar su mundo interior y exterior, sus visiones, pasiones, pensamientos y sentimientos, sobrepasando las convenciones masculinas de su época. Durante la Colonia, por ejemplo, las mujeres no tenían acceso a la educación y muchísimo menos a la educación artística; podríamos mencionar como casos excepcionales a sor Juana Inés de la Cruz y a Manuela Sáenz. Aún a comienzos del siglo XX, la educación en los colegios y universidades estaba acaparada por comunidades religiosas, donde se le daba prioridad a la educación masculina, y ni qué decir del estudio del

cuerpo humano, que estaba totalmente vedado y era posible únicamente para los hombres. Pero, ¿cómo entonces accedían estas mujeres a su estudio?... Acudían a la observación de su propio cuerpo. Esta situación en Europa había sido sobrepasada de alguna manera desde el siglo XVIII, cuando Angélica Kauffmann y Mary Moser, dos pintoras de renombre en su época, lograron hacer parte de la Royal Academy británica, que solo estaba compuesta por miembros masculinos. Sin embargo, a finales del siglo XIX, en nuestro continente se realizan, sin duda, grandes esfuerzos para dinamizar las actividades artísticas, por lo que varias mujeres artistas, escritoras y periodistas realizaron una importante labor, pero en las artes visuales son muy pocas las mujeres que lograron destacarse. Podríamos citar, entre estas excepciones, a Dolores Mora (escultora argentina) o a Margarita Holguín y Caro (pintora colombiana).

Encontramos en esta búsqueda, ya finalizando el siglo XX, unas manifestaciones plásticas de vanguardia de la mayor importancia en nuestros países. Elementos y medios no convencionales en que aparecen recurrentemente la *performance*, la instalación, la fotografía, con infinidad de recursos plásticos. Las arquitecturas de azúcar, arena y hielo de Fabiana Barreda (argentina), que “contradice un arte eterno de museo” (Arijón, 2002). Jardines tridimensionales bordados con hilos, hebras, piedras plumillas, raíces, y así habla Mónica Millán (argentina) sobre su obra:

“momento en que la aguja hiere la tela, capa por capa, segmento por segmento, y la mente emplea la experiencia vivida como materia viva” (Arijón, 2002).

Instalaciones que se relacionan con las preocupaciones propias sobre nuestros orígenes, sobre la problemática de nuestros países; entonces, los bloques de yeso se convierten en frágiles formas pseudoabstractas y el gesto caligráfico se añade a la búsqueda de la argentina Mónica Girón, que elabora, además, piezas de croché. Las piezas de retazos que se unen cosidas entre sí en una reconstrucción de harapos, y ensambles de muñecas de trapos son, para la artista nicaragüense Patricia Belli, una especie de “reconfiguración del caos”, “su trabajo oscila entre la desolación y la reconstrucción” (Virginia Pérez-Ratton, 2002). Es un resarcimiento, una reivindicación de la tradición textil y la artesanía para llevarla a los planos de propuestas plásticas del llamado

“arte mayor”, recordándonos de qué manera el *arte povera* o denominado “arte pobre” de finales de los años sesenta del siglo XX recurría a materiales de fácil obtención, entre ellos los textiles.

En Colombia, el peso de nuestra historia está también presente en las obras de artistas como Débora Arango, Josefina Albarracín, Olga de Amaral, Julia Acuña, Beatriz González, Doris Salcedo, María Fernanda Cardozo, Maripaz Jaramillo, Ana Mercedes Hoyos, Ana María Múnera, Catalina Mejía, quienes recurren permanentemente a los acontecimientos dolorosos de nuestro país y los trasladan de diversas maneras a la plástica.

La utilización de camas, objetos de uso diario y armarios, por Beatriz González, con los que se burla del concepto de arte de mercado.



**Débora
Arango**
(1907-2005)



Ilustración de
**María Sibylla
Merian**



Mónica Millán (Argentina)

Maripaz Jaramillo, con una mirada *kitsch*, capta los estados de ánimo de diversas mujeres en todos los espacios de nuestra sociedad; incluye tanto amas de casa como actrices, modelos, monjas, prostitutas, etc. María Fernanda Cardozo no duda en recurrir a un circo de pulgas amaestradas, que bailaron en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York; asimismo plantas, raíces, animales disecados, hacen parte de su conjunto de "objetos". La presencia de Doris Salcedo en las artes plásticas contemporáneas colombianas está sellada por su obstinada búsqueda investigativa, donde aparecen también hechos dolorosos de nuestra historia, como los sucesos del Palacio de Justicia en 1985. Se valió para su representación de muebles compuestos de distintos materiales, todos ellos dispersos y carbonizados en una sala de grandes dimensiones, "un área de caos en la que el suelo, el cuerpo y la arquitectura entran en colisión" (Portugal, 2002).

Un común denominador en las propuestas conceptuales en el arte femenino en América Latina en el transcurso del siglo XX y los albores del XXI es que estas mujeres se solidarizan plenamente con los procesos políticos y sociales de sus países, se manifiestan contra el abuso de poder, las desapariciones, las torturas, la violencia incontenible; se convierten ellas mismas en monumentos de solidaridad con nuestras sociedades sometidas

Conclusiones

a la barbarie, ellas encuentran bellísimas formas de representar semejantes temas en sus tejidos, sus bordados en lino, la aglomeración de raíces brotadas de la tierra, la tiza sobre la pizarra, las hebras de cabello entrelazadas y tejidas sobre superficies de tela. Todas las mujeres artistas alrededor del mundo se manifiestan, así como en las “burkas” de la artista egipcia Ghada Amer, sobre las que convierte sus tejidos y sus encajes en manifestaciones de la represión hacia las mujeres en los regímenes fundamentalistas islámicos.

Así pues, en esta búsqueda de los aportes artísticos femeninos a través del tiempo, desenmarañando lo que sistemáticamente se excluyó sin justificación alguna, nos encontramos con la necesidad perpetua de las mujeres de entender sus orígenes, de reflejar sus propios universos y los que las rodean. Un deseo manifiesto y apasionado por desentrañar los misterios de su propia esencia. El cosmos es su pregunta, y por ello debe asumir el papel sublime que le corresponde.

No hay que ser un lector distraído, para no advertir, cuando revisamos un libro de Historia del Arte, perteneciente o no a una enciclopedia, que las mujeres artistas brillan por su ausencia, por lo menos hasta bien entrado el siglo XIX. Es una desaparición que resulta por demás extraña, y que puede llevarnos fácilmente a considerar que sencillamente no participaron activamente en los procesos creativos de su tiempo. Sin embargo, tenemos las primeras referencias de actividades artísticas femeninas desde Plinio el Viejo, pasando por Bocaccio y Vasari, que indudablemente no se tuvieron en cuenta. Es hasta los años setenta que el interés creciente de grupos de investigación acerca de la mujer revela este encubrimiento repetitivo e injustificado. Se deduce a partir de estos tratados que las condiciones sociales, apoyadas por las férreas construcciones patriarcales que funcionan en todos las esferas sociales y culturales de las comunidades, inhibieron sistemáticamente las actividades y la libre expresión de la mujer.

Sin embargo, tales limitantes no lograron silenciar el deseo legítimo que tuvieron ellas para manifestarse artística y culturalmente, en un desafío audaz, que nos permite ahora reconocer y admirar el gran legado que nos han dejado.

Doris Salcedo



Referencias bibliográficas

A. V. V. (2002). *Especjos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales*. Santiago de Chile: Isis Internacional.

Alonso, H. (1997). *10 mujeres de pasión*. Madrid: Olalla.

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

Castro, E. (2001). *Dramas escolares latinos*. Madrid: Akal.

Hauser, A. (1976). *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Labor.

Heinz, M. (1999, julio-dic.). El fundamento metafísico del ordenamiento de los sexos. *Otras Palabras*, 6, 51-64.

Porqueres, B. (1994). *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y Horas.

Porqueres, B. (1995). *Diez siglos de creatividad femenina*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Puleo, A. (1994, marzo). Memoria de una ilustración olvidada. *El Viejo Tópo*, 73, 27-30.