

Cristina García Cuesta

DOBLEMENTE HUÉRFANAS

**ARTISTAS CASTELLANAS EN
LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA**



Universidad de Valladolid

DOBLEMENTE HUÉRFANAS

ARTISTAS CASTELLANAS EN
LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA

Colección: IGUALDAD, nº 8



GARCÍA CUESTA, Cristina

Doblemente huérfanas : artistas castellanas en la plástica de postguerra / Cristina García Cuesta. Universidad de Valladolid, ed. 2022

402 p.; 24 cm. Igualdad (Universidad de Valladolid) ; 8

ISBN 978-84-1320-218-1

I. Mujeres artistas - España - Castilla - Historia - Siglo XX. I. Valladolid: Universidad de Valladolid, ed. II. Serie

73/77(463.01)"19"-055.2

Cristina García Cuesta

DOBLEMENTE HUÉRFANAS

ARTISTAS CASTELLANAS EN LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es/>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.

© CRISTINA GARCÍA CUESTA. Valladolid, 2022

© EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN 978-84-1320-218-1

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Dep. Legal: VA 819-2022

Imprime: PODIPRINT

Ella no existe, ella no puede ser; pero es necesario que exista [...]. Cuando ellas despierten de entre los muertos, de entre las palabras, de entre las leyes [...]; entonces, todas las historias se contarán de otro modo [...]. La mayoría de las mujeres que han despertado, recuerdan haber dormido, haber “sido dormidas” [...]

(Hélène Cixous, 1995:16-17).

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	11
1.1. Cartografía de partida: posicionamiento, preguntas y algunas posibles respuestas	11
1.2. Estado de la cuestión: revisión bibliográfica	14
1.3. Las teorías de género y su impacto en la historiografía artística	28
1.4. Metodología de la investigación. Miradas situadas, puntos de vista múltiples	34
2. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE GENEALOGÍAS. DOBLEMENTE HUÉRFANAS: LAS HIJAS DE LA POSTGUERRA	45
3. EL INICIO DE UN LARGO CAMINO. HACIÉNDOSE UN HUECO EN LA PLÁSTICA DE POSTGUERRA	53
3.1. La década de los años cincuenta: situación histórica artística en España.....	53
3.2. La eclosión de un arte social: María Francisca Dapena Rico (1924-1995)	61
3.3. Entre la pintura y la docencia: María Cecilia Marín (1920-2020), Petra Hernández (1925-2014) y Herminia de Lucas (1934-2015).....	99
3.3.1. María Cecilia Martín Iglesias (1920-2020): más allá de la esencia de las cosas vividas	117
3.3.2. Petra Hernández (1925-2014): sigilosa testigo de los bellos rincones de León	134
3.3.3. Herminia de Lucas (1934-2015): un viaje desde el realismo a la desmaterialización de las formas	144
3.4. La escultura como profesión: Castorina Fe Francisco (1928-2019), Ana Jiménez (1926-2013) y Ana María García Caveró (1932-).....	158
3.4.1. Castorina Fe Francisco (1928-2019): el material encontrado se hizo mujer.....	172
3.4.2. Ana Jiménez López (1926-2013): la materia cobra vida	194
3.4.3. Ana M ^a García Caveró (1932-): una apuesta firme por captar la realidad ...	219

3.5. El despertar de una conciencia (Proto)feminista: Isabel Villar (1934-)	226
3.6. En busca de nuevos horizontes plásticos: Blanca Prieto (1934-), Gloria Torner (1934-), Gloria Alcahud (1937-) y Teresa Gancedo (1937-)	278
3.6.1. Blanca Prieto López (1934-): una aproximación a lo auténtico	279
3.6.2. Gloria Torner (1934-): el mar como inspiración, protagonista de sus obras ...	295
3.6.3. Gloria Alcahud (1937-): un mundo de inquietantes flores	321
3.6.4. Teresa Gancedo (1937-): una pintura multisensorial	335
4. EPÍLOGO	357
5. BIBLIOGRAFÍA	369

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Cartografía de partida: posicionamiento, preguntas y algunas posibles respuestas

En la segunda década del siglo XXI, tras cincuenta años de revisión crítica de la historia del arte por las diversas teorías feministas, se han recuperado muchos nombres de mujeres artistas para la historia. Mujeres que trabajaron como pintoras, escultoras, grabadoras e incluso en el campo de la arquitectura, que fueron reconocidas por sus coetáneos varones y respetadas en las diferentes cortes. Prueba de ello es la existencia de mujeres involucradas en la producción artística, como lo fueron Sofonisba de Anguissola (ss. XVI-XVII), Artemisia Gentileschi (s. XVII), La Roldana (s. XVII) o Angelica Kauffman (s. XVIII). Sin embargo, en el XX fueron borradas y/o olvidadas sistemáticamente por los historiadores del arte (Parker y Pollock, 1981). La Historia consideró que las mujeres no estaban capacitadas de talento, es decir, carecían de creatividad para ser artistas; tan solo estaban preparadas para cumplir su cometido de madre y esposa. La creatividad se había asumido como un componente ideológico de la masculinidad, como claramente vemos en estas palabras: «La mujer con genio no existe y, cuando lo hace, es un hombre» (Uzanne, 1912: 13). Esta omisión es común en todas las pioneras, con independencia de la disciplina a la que pertenecen (Harding, 1996; Rossitter, 1992).

La historia del arte, como disciplina académica institucionalizada, no ha permanecido al margen de manipulaciones, valoraciones y exclusiones producidas por el canon y los prejuicios de género. Esta historia del arte que llega a nosotras no es otra que una historia de la producción artística masculina, con una teoría fruto de la visión androcéntrica y sexista, una historia del arte de la genialidad masculina y de su propio gusto que, bajo su criterio y relevancia, introdujo filtros y construyó jerarquías, condenando a la penumbra la presencia de las mujeres dentro de los círculos artísticos: «La historia del arte [...] no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas. El

relato del arte es un relato ilustrado del hombre [...]» (Pollock, 2007b: 143). La lectura de los textos de Ernst H. Gombrich (1950) y Horst Woldemar Janson (1962) nos da una idea de la evidente exclusión de las mujeres en el panorama artístico a mediados del siglo XX, ya que no citan a una sola artista en sus respectivas *Historias del arte* (Trasforini, 2009: 31). En la entrevista que Eleanor Dickinson hace a Janson (1979), el autor de la omnipresente *Historia del Arte*, comprobamos como éste intenta justificar la exclusión de las mujeres artistas a partir del canon androcéntrico, juicio que es la base de la historia del arte, cuando responde que «ninguna mujer artista había sido lo suficientemente buena como para entrar en un volumen de historia del arte [...]» (Dickinson, 1979: 12). De hecho, continúa su argumento diciendo que

los trabajos citados en el libro son representativos de logros de la imaginación que de un modo y otro han cambiado la historia del arte. Yo todavía estoy esperando un argumento convincente que demuestre que Mary Cassat ha cambiado la historia de la pintura (Dickinson, 1979: 12).

En sus palabras se constata claramente ese olvido intencionado por el sistema de valores imperante, destacando además lo insignificante e inferior de la producción artística de las artistas respecto al del colectivo de los varones, entre los que debe suponerse también que existan algunos cuya contribución no ha sido imprescindible para la historia del arte¹.

Las mujeres artistas son ignoradas y olvidadas por la historia del arte. La tarea de buscar un discurso más plural y menos androcéntrico, de redescubrir y sacar del olvido los nombres y las aportaciones de aquellas mujeres relacionadas con las artes plásticas, es una labor todavía sin terminar, pues son muchos los nombres pendientes y las obras invisibilizadas. Tal como señala Patricia Mayayo (2003: 5) «es esencial tirar del hilo de esa historia olvidada para reparar la omisión y cuestionar las categorías y afirmaciones sobre las que se asienta la disciplina de la historia del arte en su conjunto».

El proceso de visibilización de las mujeres en la historia del arte en España comenzó más tarde que en otros países de nuestro entorno cultural como Francia, Inglaterra o Estados Unidos, además de haber sido menos sistemático que en ellos. Así lo afirman las palabras de Estrella de Diego (2012a):

el caso de España es más problemático si cabe, debido a la propia historia de su modernidad: la teoría de género llegaría aquí de forma más extendida a mediados de los años noventa del siglo XX, con un retraso considerable, y hasta cierto punto de forma

¹ Cabe señalar que hasta 1986 no se introdujo a mujeres artistas en su *Historia General del Arte*, una vez fallecido su autor H. W. Janson (1913-1982). Lo hizo su hijo A. F. Janson, en las dos ediciones que dirigió: la de 1986 con 19 mujeres creadoras frente a 2.300 hombres; y la de 1991 elevando el número a 27 artistas femeninas (Hazan, 2010: 192).

un poco disfuncional, con la vista puesta sobre todo en modelos extranjeros, algo que justificaría por qué Esther Ferrer o Elena Asins han sido descubrimientos muy tardíos, por no hablar de mujeres vanguardistas como Maruja Mallo.

Ante los evidentes vacíos de estudio en determinados periodos y territorios, en enero de 2021 se presentó en la Universidad de Valladolid mi tesis doctoral titulada *La historia del arte en femenino: La presencia de las mujeres en el entorno artístico castellano-leonés (1890-1959)*. Un trabajo de investigación que pretendía cubrir, aunque sólo fuese parcialmente, esa laguna existente en España, concretamente en Castilla y León entre la última década del siglo XIX y mediados del siglo XX, recuperando la memoria y la obra de mujeres artistas, nacidas en esta región o muy vinculadas a ella, que fueron olvidadas por la crítica y, en algunos casos, infravaloradas por la sociedad del momento. Todo ello supuso seguir con la revisión crítica de la historia del arte, recuperando nombres de mujeres artistas ya que «es una necesidad primordial» como afirma Griselda Pollock (1988: 55). No olvidemos que esta tarea estará incompleta si no va acompañada de una «deconstrucción concomitante de los discursos y prácticas de la propia historia del arte» (Pollock, 1988: 55). No es suficiente añadir listados de nombres de mujeres a la historia, pues es imprescindible analizar las cuestiones que afectan al contexto de grupo y los valores instituidos respecto a las mujeres.

Se tomó como punto de partida la clásica pregunta que formuló Linda Nochlin en 1971 «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» (Nochlin, 2007: 17-43), se intenta dar rumbo a la investigación. La lectura del texto de Nochlin y sus explícitas respuestas a la cuestión que formula esclarecen la existencia de un discurso silenciado, en el cual habían situado a las mujeres artistas, manteniéndolas al margen de la historia del arte oficial. La reflexión sobre lo anterior expuesto nos llevó a plantearnos la principal hipótesis de esta tesis: las mujeres artistas siempre han estado ahí, y por lo tanto en el marco cronológico-temporal fijado para este estudio, en Castilla y León, también lo estuvieron, aunque en la sombra, en un segundo plano. Por lo tanto, todas ellas constituyen un eslabón más de la cadena que demuestra la existencia de una tradición creativa de mujeres artistas en España, y concretamente en Castilla en León. Con su presencia niegan cualquier tipo de ruptura generacional con las artistas de la década de los años cincuenta y sesenta. Pero ¿por qué sabemos tan poco de ellas? Los mecanismos de invisibilidad y olvido que afectaron a las artistas castellano leonesas son extrapolables a lo ocurrido en otros puntos de la geografía española, incluso del resto del mundo con las mujeres y su presencia en las artes plásticas e instituciones museísticas.

Siguiendo las teorías feministas de Linda Nochlin, Griselda Pollock, Virginia Woolf y Germain Greer entre otras, nos hemos fijado en los mecanismos de exclusión de carácter simbólico acerca de las teorías de la inferioridad de las mujeres artistas, las barreras académicas y la exclusión personal en el contexto citado, preguntándonos si: ¿han superado estas artistas los obstáculos y demás zancadillas por ser mujeres?,

¿han conseguido eliminar los prejuicios sexistas, que tanto han afectado al ego de las artistas?, ¿se ha curado el llamado “ego maltratado”, y las artistas estudiadas tomaron conciencia firme de su profesión?

El objetivo general de esta investigación no es sólo recuperar un listado de nombres y biografías de mujeres que se dedicaron a las artes plásticas, pues como se ha planteado previamente esa línea es insuficiente; sino desarrollar un estudio multidisciplinar que, partiendo de las nuevas preguntas introducidas por las teorías sociales y de género (feministas), permita recuperar a las mujeres artistas en Castilla y León desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, en su contexto y circunstancias, constituyendo una auténtica y completa genealogía de la que formen parte las artistas mujeres, como referente de un pasado olvidado, para comprender la participación de éstas en el campo de la plástica.

El periodo de tiempo que abarca este citado trabajo es inmensamente amplio, y por ende para su publicación se ha acotado el mismo a los años de la postguerra y el primer franquismo. Los resultados mostrados recuperan las aportaciones de las artistas castellano leonesas que sufrieron las consecuencias de la guerra civil, con el fin de ser un referente en las nuevas generaciones frente a la discontinuidad histórica que supuso la dictadura franquista.

Se han construido historias de vida profesionales de estas artistas castellanas para facilitar su inserción en el canon artístico desde una perspectiva de «la biográfica situada» (López Fernández Cao, 2012: 44-50), cuestionando los discursos y las prácticas androcéntricas en la historia del arte; además de determinar las características de sus visiones estéticas y la búsqueda de posibles relaciones entre ellas, en función de categorías previas.

1.2. Estado de la cuestión: revisión bibliográfica

La recopilación de biografías de personajes ilustres o relevantes ha sido una tónica a lo largo de la historia, como muestra de un legado y de afirmar un pasado. Estos compendios biográficos, en la mayoría de las ocasiones, están protagonizados por figuras de varones. El androcentrismo que regía la cultura y las tradiciones asociaba lo público al varón, lo que hizo que éste, con sus intereses y experiencias, realizara hazañas para la posteridad. Sin embargo, a lo largo de la historia hay excepciones, como se verá a continuación.

Entre los años de 1355 al 1359 se publicó el libro *De Claris Mulieribus*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375), una recopilación de ciento cuatro biografías de mujeres², reales y legendarias, desde Eva hasta la reina Giovanna di Napole, donde aparecen tres pintoras de la antigüedad clásica: Thamyris, Irene y Marcia. El autor justifica así la presencia de estas artistas en la obra: «Opino que sus proezas eran

² Toma referencias de las *Moralias* de Plutarco y de *La Historia Natural* de Plinio el Viejo.

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» (Chadwick, 1992: 28-29). Como se ve en el texto esta obra, el primer tratado sobre mujeres, las artistas se presentan como una rara excepción a la regla general que asigna a las mujeres un “talento escaso” para la creación y todo lo intelectual.

Se minusvaloraba el saber y el conocimiento de las mujeres, afirmándose la inferioridad intelectual femenina, resaltando su carácter voluble, poco fiable y su histerismo³. Así fue como en los siglos XIV y XV Christine de Pizán (1364-c.1430) o las españolas Teresa de Cartagena (c.1425-¿?) e Isabel de Villena (1430-1490), coincidiendo con la querrela de las mujeres (*Querelle des Femmes*), dan respuesta con sus testimonios e impresiones, a los textos misóginos del momento. A partir de entonces, comienza a proliferar la circulación de libros que tenían como objeto de estudio a mujeres destacadas en distintos ámbitos del saber: historia, ciencia, literatura, música, arte... Eran en su mayoría obras de carácter generalista, con frecuencia catálogos o diccionarios, que estaban dirigidos principalmente a las mismas mujeres, con una finalidad pedagógica y carácter moralizante. En España hubo señalados exponentes: Álvaro de Luna (1390-1453) con el *Libro de las claras y virtuosas mujeres*; Diego de Valera (1414-1488) con su tratado *En defensa de virtuosas mujeres*; y Juan Rodríguez del Padrón (1390-1450) con la obra *Triunfo de las donas*.

Todas ellas partieron una defensa hacia las mujeres, como respuesta a los ataques de algunos autores misóginos, donde se las calificaba de castas, leales y honestas, adjetivos recomendables para el sexo femenino⁴. Sin embargo, su trascendencia fue minúscula, al estar dirigidas a un público específico, y presentarse como ejemplos excepcionales, sin precedentes. Tras la Edad Media estos escritos quedaron relegados y olvidados en las oscuras bibliotecas, sin continuación alguna.

Se ha llegado a justificar que los tres textos castellanos, situados en contexto de la citada querrela de las mujeres, se alejan bastante de la voluntad de participar en el debate sobre la naturaleza de la mujer instaurado en Europa, ya que las pretensiones y objetivos de los escritores de los siglos XIV y XV eran de índole diversa como explica Marion Coderch (2011: 79)

³ El término histeria se deriva del griego, *hustera*, que significa útero, matriz. La histeria, considerada como una enfermedad provocada por el útero, aparece por primera vez en la Edad Antigua en Egipto. Es retomada por Hipócrates, Platón y San Agustín, entre otros, como un mal del sexo femenino. No será hasta el siglo XVII en que el médico francés Charles Lepois rompa el binomio útero-histeria y establezca la existencia de la histeria masculina. En el siglo XVIII el médico austriaco Franz Anton Mesmer demuestra que es una enfermedad psíquica que afecta tanto a hombres como a mujeres.

⁴ Frente a “osado”, “inteligente” o “vigoroso”, calificativos asignados como idóneos para los varones.

por medio de la escritura, los laicos podían obtener y legitimar un lugar propio en el complejo tejido social de la corte castellana de finales de la Edad Media. La naturaleza femenina era un tema accesible a todos ellos que, sin embargo, les permitía penetrar en materias hasta entonces vedadas, como la teología o la filosofía natural.

Por lo que es posible que la elaboración de estos tratados respondiera a sus propias aspiraciones de promoción social, más que a la defensa de las mujeres. Alicia Puleo considera que parte de estos escritos como una suerte de engañoso “discurso del elogio” que practicaban algunos autores misóginos (Puleo et al., 2015: 35).

En los siglos siguientes, el pensamiento humanista del momento y el papel secundario que ocupaba la mujer en él hizo que, cuando las artistas eran incluidas en tratados de arte, los autores se centraban en alabar aspectos de su físico o su temperamento, más que sus destrezas como artistas. Las *Vitae* de Georgio Vasari (1511-1574), el primer compendio intelectual de carácter historiográfico sobre el arte y los artistas⁵, publicado en 1550 y corregido y aumentado en 1568, documenta a trece mujeres artistas. A diferencia de las descripciones que lleva a cabo de los artistas varones como Giotto, Brunelleschi, Tiziano, etc., a quienes describe como dotados todos ellos de un gran ingenio, Vasari presenta con cierto tono condescendiente a las artistas como algo excepcional en el género femenino, como autoras de obras de pequeño formato, ahistóricas y carentes de profundidad y perspectiva:

Sofonisba Cremonese hija de Messer Amilcaro Angusciuolo ha mostrado su mayor aplicación y mejor gracia que cualquier otra mujer de nuestro tiempo en sus empeños por dibujar; por eso [...] ha triunfado dibujando, coloreando y pintando de la naturaleza, y copiando excelentemente de otros (Vasari 1558, 412).

Incluso a través de la alabanza de las virtudes domésticas o aspectos de su físico y temperamento de algunas creadoras oculta su talento artístico: «Properzia d’Rossi de Bolonia, mujer joven virtuosa, no sólo en las cosas en casa [...]. Ella era la belleza del cuerpo y sonaba y cantaba mejor que las mujeres en su ciudad» (Vasari, 1558: 411).

Este modo de abordar la labor de las mujeres artistas, basada en juicios del momento que enmascaran el talento de sus creaciones, marcó un modelo que rápidamente se fue adaptando por las generaciones sucesivas de críticos y teóricos hasta prácticamente el siglo XX, como consecuencia de lo cual los nombres de las artistas aparecen y desaparecen de los libros con sorprendente arbitrariedad, según los prejuicios del momento y el criterio de sus autores, como puede comprobarse si

⁵ Hubo antecedentes por parte de Filippo Villani (1325-1407), *Liber de origine civitatis Florentiae et eiusden famosis civibus*; Cennino Cennini (1370-1440), *El Libro delle arte*; y Lorenzo Ghiberti (1378-1455), *I Comentarîi* entre otros.

se comparan obras como por ejemplo: *Het Schilder Boeck* (1604)⁶ de Karel van Mander, *Le Meraviglie dell' Arte* (1648)⁷ de Carlo Ridolfi o *Grootte Schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1721)⁸ de Arnold Houbraken.

Desde la década de los años setenta del siglo XX, con el desarrollo de los movimientos feministas, se abrió una brecha, iniciándose el proceso de recuperación de los nombres y las obras de las mujeres artistas del pasado, especialmente en EE.UU., Francia e Inglaterra:

el deseo de reivindicar historias escritas por mujeres, y de restituir a la mujer su papel en la historia de la producción cultural, llevó a destacar grandemente la creatividad de la mujer. Atrajo también la atención sobre las categorías “arte” y “artista” mediante las cuales la disciplina de la Historia del Arte ha estructurado el saber (Chadwick, 1992: 9).

Son las artistas plásticas Judy Chicago (1939-) y Mary Beth Edelson (1933-), entre otras, las pioneras en contribuir con sus obras *The Diner Party* (1974-1979) y *Some living American Women / Last supper* (1972) a la recuperación de una genealogía de mujeres memorables, que aportaron sus visiones a las diferentes expresiones de la cultura y la política de su tiempo; y que sin embargo habían sido recluidas en el olvido por la historia. También contribuyó a esta recuperación la historiadora del arte y teórica Linda Nochlin que colaboró en 1976, con Ann Sutherland Harris, en una gran exposición itinerante en Los Ángeles bajo el título de *Women Artists: 1550-1950*. Se publicó un catálogo con el mismo título, cuyo objetivo era el estudio de las mujeres integradas en su contexto cultural, y así recuperar y mostrar al gran público las creaciones de ochenta y seis artistas que habían trabajado a lo largo de un amplio periodo histórico (Alario Trigueros 2008, 61): «esta exposición será un éxito si ayuda a remover de una vez por todas la justificación de cualquier muestra futura con este tema» (Nochlin y Suherland, 1976: 44), así concluía Ann Sutherland Harris la introducción del catálogo. Comienza aquí el proceso de recuperación consciente de las genealogías femeninas, que llevaban el germen del cuestionamiento de la herencia patrilínea del arte, con publicaciones, estudios, ensayos, libros y monografías sobre las mujeres y su papel en el arte desde una óptica nueva, como por ejemplo la obra de Whitney Chadwick (1992) *Mujer, arte y sociedad*.

⁶ *Libro de Pintura* (1604), la primera imitación del modelo vasariano, con biografías de artistas italianos, y sobre todo de los Países Bajos y de Alemania desde Van Eyck a Holbein.

⁷ *La maravilla del arte* (1648). El objetivo de su trabajo era completar la obra de Vasari, que descuidó a algunos artistas de la laguna veneciana. Menciona a Marietta Robusti, Laviana Fontana, etc.

⁸ *El gran teatro de los artistas y pintores neerlandeses* (1718–1721), con las biografías de los pintores holandeses del siglo XVII. Fue concebido por su autor como una continuación del *Schilder-Boeck* (*El libro de los pintores*) de Karel Van Mander (1604).

Sin embargo, cabe mencionar que hasta hace relativamente poco, las biografías de mujeres artistas se abordaron desde sus problemas personales y circunstancias externas a la calidad de su realización artística, cosa que no sucedía con las de los varones. Por otra parte, la vida y trayectoria de las creadoras se planteaba desde el victimismo, apareciendo las mujeres como heroínas, que salvan todo tipo de obstáculos y contrariedades, resultando así una historia de las mujeres concebida como la historia de las excepciones y creando un estereotipo de la mujer artista que no ha tenido en cuenta las numerosas experiencias que se ocultan detrás de esta etiqueta.

Tal es el caso del capítulo que Rudolf y Margot Wittkower dedican a la pintora Artemisia Gentileschi en *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (1963), titulado “Agostino Tassi, seductor de Artemisia Gentileschi” (Wittkower, 1963: 158-160). Sus autores, en las líneas que dedican a la pintora, subrayan por encima de todo que fue violada a los quince años, diciendo de ella: «Artemisia, una joven lasciva y precoz, tuvo luego una carrera distinguida y muy honorable como artista» (Wittkower, 1963: 160). La vida y obra de Artemisia, al igual que la de la escultora Camille Claudel, fue conocida más como una cuestión sensacionalista (Pollock, 2007c: 161) que por el hecho de ser considerada una gran artista, ya que no se ahondaba en aspectos objetivamente más importantes de su experiencia en el campo de las artes.

A pesar de los avances, aun a finales del siglo XX persiste la visión androcéntrica del arte. Un ejemplo de biografías que responde a aquellas construidas desde la dependencia o la subordinación es la obra *Vidas de los grandes artistas del siglo XX* (1999), escrita por el historiador del arte británico Edwards Lucie-Smith, donde de un total de cien biografías, resulta sorprendente que únicamente catorce corresponden a mujeres, las cuales son presentadas por el autor en relación a los hombres de su vida o entorno: a la pintora expresionista Gabriele Münter «se la recuerda ahora sobre todo por su relación con Wassily Kandinsky» (Lucie-Smith, 1999: 65); y la escultora Bárbara Hepworth

se vio superada por otros dos o tres escultores que vivieron y trabajaron en Inglaterra durante la primera mitad del siglo XX, su aportación fue aún notable y en muchos aspectos complementaria de la de Ben Nicholson, con quien estuvo casada por espacio de veinte años (Lucie-Smith, 1999: 237).

Además, incide en anécdotas referentes a la vida amorosa y sexual de las protagonistas:

Kalho inició [...] una serie de relaciones con hombres y mujeres que iban a continuar el resto de su vida. Rivera soportaba mejor las relaciones lésbicas de su mujer que las heterosexuales, que despertaban en él violentos celos (Lucie-Smith, 1999: 208).

Sus trayectorias artísticas y sus obras se vieron eclipsadas por las exageradas interpretaciones del plano personal. Además, se suelen ignorar las condiciones sociales en las que estas artistas llevaron a cabo sus obras y obviar la relación con otras artistas del pasado (Peralta Sierra, 2007: 113).

En España, corresponde aclarar que los estudios biográficos sobre mujeres artistas son escasos antes de los años 80 del siglo XX. Algunos ejemplos anteriores a esa fecha siguen la tónica de biografías excepcionales, con argumentos poco apropiados centrados más en sus hazañas vitales que en sus trayectorias artísticas, y, en ocasiones, estando incluidas sus vidas de manera forzada, como si de un inventario de piezas se tratara. Es el caso de la obra el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes* (1800) de Juan A. Ceán Bermúdez calificada como «el primer intento serio de crear una historia del arte español con bases científicas y rigurosas», se contemplan las escuetas biografías de veintidós mujeres que practicaron la pintura y el grabado en España, entre las más de mil quinientas vidas de artistas varones que ejercieron su actividad entre los siglos X y XVIII en el territorio español. Además, las artistas son presentadas con juicios paternalistas: «débil y delicado no ha dexado el otro sexo de darnos pruebas en todos tiempos de que no le son ajenas las bellas artes», y calificativos que no merecían el trabajo de un artista. Así reseña a la Duquesa de Aveiro: «pintora por afición [...]. Residía en Madrid á mediados del siglo XVII, pintando con gusto é inteligencia» (Ceán Bermúdez, 1800: 1, 83); a María Eugenia Beer que se hallaba en Madrid en el siglo XVII «grabando con dulzura algunas obras» (Ceán Bermúdez 1800:1, 123); y en este mismo sentido el discurso del viceprotector de la Junta de la Academia de San Fernando para reconocer a Bárbara M^a de Hueva primera académica de honor en 1752: «los dibuxos que se acaban de ver, descubren tanto adelantamiento de su autora, que aún sin valerse de los privilegios del sexo, le concede la academia por su mérito el honroso título de académica [...]» (Ceán Bermúdez, 1800: 2, 305-306).

En la misma línea, podemos mencionar también las siguientes obras: *Las pintoras españolas* (1903) y *Pintoras granadinas* (1904), ambas de José Parada y Santín (1857-1923); y *La mujer en el arte* (1915) de Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), donde presenta un elenco de mujeres que colaboraron con los hombres más destacados del Renacimiento. Estos estudios, a primera vista, parecen innovadores, pero, todo lo contrario, son enormemente conservadores (Cabanillas Casafranca, 2005: 398), ya que reflejaban multitud de prejuicios acerca de la artista y de la mujer en general. Después de hacer un recorrido por conocidas pintoras y escultoras a lo largo de la historia, concluían que debía dedicarse al hogar, a sus tareas de madre y fiel esposa. Así vemos como el pintor José Parada y Santín afirmaba en 1903, por una parte, que la práctica de la pintura era favorable para las damas ya que suponía «una distracción útil y hasta higiénica, (que) podría contribuir a llenar los huecos [...] del coquetismo y la frivolidad» (Parada y Santín, 1903: 80) mientras esperaban a que les llegase el momento del matrimonio, es decir, como una distracción más. También afirmaba que la dedicación profesional a la pintura de una mujer casada era mala

«[...] porque la aparta de su verdadero centro, que es el hogar» (Parada y Santín, 1903: 80). En *Pintoras granadinas* (1904) ofrecía una panorámica sobre las mujeres pintoras de esta región a lo largo de la historia, reiterándose en la tónica de las banalidades de sus vidas privadas. Como es el caso de detallar el escabroso romance de la pintora Sor Ana Verdugo (Parada y Santín, 1904: 7, 65-67).

Un testimonio de reconocimiento de la mujer como artista independiente, con capacidad de creación autónoma, se presenta en la obra *Galería universal de pintoras* (1964), de la editora nacional Carmen G. Pérez-Neu. Un texto doblemente insólito en esa época, ya que era una mujer quien lo escribía. Con estas palabras comenzaba su introducción:

siempre ha llamado mi atención la poca popularidad alcanzada por las mujeres que han sido famosas en el campo de la pintura [...]. Muchas, muchísimas, ha habido que han conseguido brillar con luz propia en el mundo del arte, a pesar de haber desarrollado su actividad en un medio social adverso [...]. En resumen, en todas las épocas y en todas las tendencias artísticas siempre ha habido una destacada representación femenina (Pérez-Neu, 1964: 13)

La autora no cuestiona la causa, ni las circunstancias acaecidas para que el XX silenciara y olvidara a todas aquellas artistas que “brillaron con luz propia” en la época que les tocó vivir; sino que limita a hacer un seguimiento de los nombres y vidas de mujeres artistas, desde el siglo I a. C. al siglo XIX, con especial hincapié en las relacionadas con las Academias españolas. Plasma sus logros, así como obras más significativas, aunque con ciertas reticencias. Aclara lo siguiente:

[...] no es un tratado, ni una teoría, ni una crítica. Es simplemente, un instrumento de trabajo. He querido solamente facilitar el trabajo a todos aquellos que sientan curiosidad por la aportación de la mujer a la pintura. En él me refiero a la pura presencia, no al valor ni a la calidad [...] (Pérez-Neu, 1964: 13).

A pesar de ciertos conservadurismos, la obra de Carmen G. Pérez-Neu constituye un toque de atención hacia la reivindicación de un arte realizado por las mujeres como una aportación de la mujer a la pintura, independientemente del tema, la época, el estilo y la calidad de las obras (Antequera Lucas, 2007: 343).

Tras la muerte del general Franco, en noviembre de 1975, y en los años de transición hacia la Democracia, se dejan sentir con más fuerza las acciones del movimiento feminista en España. Sin embargo, el proceso en nuestro país no es comparable con otros países. Las mujeres españolas tuvieron que reflexionar solas. Analizaron su condición a la luz de las nuevas ideas críticas de la izquierda ideológica, encontrando poca colaboración de los grupos políticos y sociales de acción que no se hallaban especialmente interesados por la situación que tenían las mujeres.

Si nos centramos en el panorama de la investigación sobre las mujeres, cabe señalar la iniciativa de la Universidad Autónoma de Madrid a través del Seminario de Estudios de la Mujer, que en 1981 llevó a cabo las primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer, siendo el año 1983 las dedicadas al arte: *La imagen de la mujer en el arte español* (Peña, 1984). El texto *Las mujeres "pintoras" en España*, de Alfonso E. Pérez Sánchez, Catedrático de la Universidad Autónoma y Director del Museo del Prado, fue una de las contribuciones más destacadas, con la recuperación de algunos nombres de mujeres artistas españolas. Sin embargo, ninguno de los catorce trabajos era estrictamente "feminista", pues en ellos no se cuestionaba los estereotipos y roles asignados tradicionalmente a las mujeres, y los nombres de las artistas, rescatadas de fuentes del siglo XIX, establecían una historia aditiva, paralela y no construida en base al género. Se podía seguir hablando de la insuficiente bibliografía sobre esta materia en los estudios de historia del arte, pero era un punto de partida en la discusión académica entre género y arte (Pérez Sánchez, 1984: 73-102).

En el ámbito de las iniciativas feministas, podemos reseñar también la presencia en nuestro país de la historiadora del arte estadounidense Linda Nochlin en 1986, para participar en el I Col·loqui d'Historia de la Dona en Barcelona; y la dedicación de un artículo a la artista plástica Esther Ferrer, donde se debatía sobre el papel de las mujeres en el arte, en la revista internacional de arte *Lápiz*, dirigida en aquellos años por Rosa Olivares (Ferrer, 1986: 48-52).

Estrella de Diego estaba convencida de que tras la publicación de su tesis doctoral *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* (1987), las y los investigadores seguirían rescatando nombres olvidados en la historia del arte en este país. Su obra, un referente en la investigación de las mujeres pintoras en el Estado español, deja patente el papel secundario, incluso marginal, asignado por la historia del arte a las mujeres artistas, sometidas a las tradiciones que les obstaculizaban el acceso a la educación y a la vida en la esfera pública.

No fue inmediata la continuación del trabajo de Estrella de Diego, pues hubo que esperar hasta mediados de la década de los noventa, para que se publicaran algunos textos en los que se planteara una revisión historiográfica desde el feminismo. Sin embargo, como apunta De Diego (2012b):

hubo que esperar más de cinco años para que volvieran a aparecer algunas publicaciones próximas a los estudios de género y ninguna de ellas optaba por reconstruir la historia local, como había ocurrido en otros países europeos [...].

Se dejaba de lado el contexto español, limitándose a reproducir cuestiones planteadas en Francia, Inglaterra o Estados Unidos, como continúa diciendo De Diego al argumentar lo siguiente:

[las investigadoras] nos servimos de casos extranjeros para hacer teoría de género, dando así a entender, de forma velada, que no hubo mujeres artistas en España. Era la opción más fácil; la otra, investigar, es mucho más ardua, pero pienso que hubiera merecido la pena (De Diego, 2012b).

Algunos ejemplos son la primera compilación de textos de teoría del arte, editada por el historiador Valeriano Bozal, y titulada *Historia de las ideas estéticas y teorías del arte contemporáneo* (1996) en dos volúmenes. En esta publicación destacamos un capítulo dedicado a los estudios de género. Se trata de un texto elaborado por Estrella de Diego, que lleva por título *Figuras de la diferencia* (De Diego, 1996: 346-363), en el que introduce la teoría feminista como tal, claramente influida por la teoría angloamericana, incidiendo en la idea de recuperar los nombres de mujeres artistas y sus contextos, no solo rescatarlos y hacer listas para crear una historia del arte paralela. Las publicaciones de Bea Porqueres, pionera en la investigación y divulgación de la historia de las mujeres en el arte, como *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental* (1994) ampliada posteriormente con *Diez siglos de creatividad femenina. Otra historia del arte* (1995), donde analiza y critica los fundamentos de la historia del arte desde una perspectiva feminista, proponiendo criterios que permitan sacar a la luz una tradición artística de mujeres olvidadas, nuevamente centrándose en ejemplos de fuera de España; o la tesis doctoral de María Ruido, titulada *Históricas, visionarias, seductoras. Género y representación entre dos finales de siglo* (2000), donde solo se cita a un pequeño número de artistas y pensadoras españolas.

En el año 2000 Noemí Martínez Díaz y Marián López Fernández Cao publican *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*. En esta obra nos muestra una relación de más de ochocientas artistas latinoamericanas y españolas, en las que se incluye su biografía, estudios, exposiciones, estilo artístico, y en muchas de ellas textos de las propias artistas, siguiendo planteamientos de Sandra Harding sobre investigación feminista, de tratar de acceder allí donde las mujeres hablaran o donde otras mujeres hablaran de obras de mujeres (Harding, 1996). Con todo, como señalan sus autoras, esta obra no tiene la intención de ser

[...] la construcción final de una genealogía en femenino, tan necesaria para las jóvenes artistas, donde vean reflejados sus anhelos, sus intereses y en parte sus preocupaciones, pero es un inicio de árbol genealógico que esperamos se haga fuerte, duro y sano, a medida que desvelemos, desocultemos y hagamos vivir a las creadoras pasadas en nuestras páginas (Martínez Díaz y López Fernández Cao, 2000: 11)

Por esas fechas Marián López Fernández Cao coordina la obra *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (2000), con un doble propósito: analizar la presencia de las mujeres en las imágenes, como las ha presentado el arte occidental, y construir una genealogía en femenino que proporcione una historia en conjunto. De esta manera se repone a la historia a aquellas mujeres que aportaron al arte sus

vivencias y creaciones. Fruto de las intervenciones del feminismo en la práctica y teoría artística es el libro de Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), con todo un recorrido por el arte desde sus inicios, donde las protagonistas son las mujeres artistas y su presencia en el panorama artístico. No sólo devuelve nombres de mujeres a la historia, sino que, a través de una mirada crítica hacia la historia del arte tradicional, se cuestiona las categorías sobre las que ésta estructura: “genio artístico”, “calidad” e “influencia” y así «al tiempo que se reescribe la vieja historia, se crean otras nuevas: nuevas historias de mujeres y, por supuesto, nuevas historias del arte» (Mayayo, 2003). Pero, en estos dos casos, no se trata nuevamente el ámbito del arte español.

A partir de este momento surgen más publicaciones, unas más divulgativas y otras más académicas, en la línea feminista. Tal es el caso de: *Mujeres en el arte. Espejo y realidad* (2000) de Amparo Serrano de Haro, en el que desarrollan temas sobre la diferencia en la mirada, el conflicto con la cultura oficial, los posicionamientos estéticos y la tarea, todavía no resuelta, de recuperar la propia imagen de mujer artista. Completamente centrada en el contexto español es la obra *Mujeres españolas en la artes plásticas* (2003) de Pilar Muñoz López, fruto de su tesis doctoral, que aunque «carente de un bagaje feminista sólido» (Navarrete, Ruido y Vila, 2005) lleva a cabo un acercamiento a la presencia de las mujeres en el campo de las artes en España, y supone un gran esfuerzo por visibilizar a las mujeres artistas de nuestro país desde la Antigüedad hasta finales del siglo XX, enmarcándolas en contextos cronológicos y estilísticos y aportando biografías. Señalamos también *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI* (2006), una obra donde su autora, Victoria Combalía, nos presenta las biografías, en muchos casos noveladas, de mujeres pioneras en las artes y la evolución del papel de la mujer en la sociedad a lo largo de los siglos; y *Las chicas del óleo. Pintoras y escultoras anteriores a 1789* (2010) un ensayo divulgativo de Isabel del Río, que nos ilustra sobre la existencia, vida y trabajo de más de doscientas mujeres artistas anteriores a la Edad Contemporánea de Europa Occidental, cuestionándose el porqué de la escasa información de su presencia en el siglo XXI. Estas dos últimas obras mencionadas, la de Victoria Combalía e Isabel del Río, a diferencia de las otras no se refieren exclusivamente al ámbito español. Otras publicaciones que visibilizan a mujeres artistas e investigan sobre la situación de las mismas en los distintos contextos son: *Las hijas de la postguerra (1939-1975): Escultoras de la Transición* (2012) de Raquel Barrionuevo, en el que presenta al primer colectivo de escultoras profesionales como parte de la historia oficial de la escultura en España en el periodo de la transición; y la última obra de la ya citada Pilar Muñoz López titulada *Artistas españolas en la Dictadura de Franco (1939-1975)* (2015) en la que analiza la situación de las mujeres en los distintos periodos cronológicos de la dictadura, e indaga sobre la situación y expectativas de las artistas.

En el ámbito académico cabe mencionar, la tesis doctoral de la historiadora Matilde Torres López que lleva por título *La mujer en la docencia y la práctica*

artística en Andalucía durante el siglo XIX (2007), que supone una contribución importante al panorama artístico andaluz decimonónico. Esta investigación es un antecedente directo de la que en este trabajo se pretende, pues se centra en el territorio de Andalucía, alejada de los principales centros artísticos y culturales del mismo modo que sucede en Castilla y León. La tesis de Matilde Torres López nos sirve, pues, de referencia, aunque se centre en un periodo previo al de mi investigación, pero su objetivo es elaborar un discurso de inclusión en la historia de aquellas mujeres nacidas en Andalucía, que desarrollaron sus habilidades docentes y pictóricas en ese contexto, y a las que fue sepultando el tiempo.

Unos años antes, Vicent Ibiza i Osca presenta su tesis doctoral *Dona i art a Espanya: artistes d'abans de 1936. Obra exposada-obra desapareguda* (2004), con la que devuelve a la historiografía oficial a un elevado número de mujeres dedicadas a las artes plásticas en España, apoyándose en argumentos teóricos de importantes feministas como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Hélène Cixous, Grisela Ecker, Estrella de Diego, entre otras; un importante referente para cualquier investigador del tema, no sólo por la cantidad de nombres y datos que recoge, sino también por la perspectiva de género que envuelve al discurso: «mientras la mitad de la humanidad esté enterrada bajo la losa del olvido, nunca se podrá hablar de una verdadera Historia del Arte» (Ibiza, 2004: 9).

Dos tesis más deben mencionarse en este apartado, las tituladas: *Archivo y memoria femenina. Textos de la mujer artista durante las vanguardias (1900-1945)* de Nuria Rodríguez Calatayud (2007) y *Las pioneras de la crítica de arte feminista en España (1875-1939)* de África Cabanillas Casafranca (2013). La primera de ellas da voz a los testimonios escritos de veintiuna mujeres artistas en las vanguardias del siglo XX: María Blanchard, Sonia Delaunay, Georggia O'Keefe, Frida Kalho, Remedios Varo y Maruja Mallo entre otras; certificando su presencia y reconocimiento significativo en las artes plásticas. Y en la segunda, enmarcada a finales del siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX, coincidiendo con la difusión del feminismo en España, Ángela Cabanillas otorga la palabra a mujeres escritoras como Carmen de Burgos, Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno de Flaquer o Margarita Nelken, por la constante atención que dedicaron a las artes, a través de sus numerosos textos y conferencias, cuestionando por primera vez en nuestro país las relaciones tradicionales entre arte y mujer. Con sus escritos contribuyeron a la recuperación de mujeres artistas olvidadas de todos los tiempos, fraguando el germen de la crítica feminista, al rechazar los estereotipos que existían sobre ellas y la reivindicación de sus obras. Por último, es pertinente mencionar el trabajo fin de máster de María de la O Campelo titulado *Manuela Ballester y Gerda Taro: mujeres, arte y política en la guerra civil española* (2013), que nos permite reconstruir una parte de una genealogía feminista en el campo de las artes en la España anterior a 1960.

Dentro de los grupos de investigación citaremos a *Pintoras españolas mujeres del siglo XX* (PEMS20)⁹, adscrito al Centro de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que vio su creación hacia el año 2013, con la finalidad recabar los testimonios de vida de las pintoras vivas que desarrollaron su carrera artística en España alrededor de 1950, en pleno Régimen de Franco, y su Memoria Oral mediante la entrevista directa con ellas. En este proyecto, a día de hoy en curso, intervienen las investigadoras: Amparo Serrano de Haro Soriano, Carmen Pena López, África Cabanillas Casafranca, Eva Asensio Castañeda, María José Peña García y Constanza Nieto Yusta.

No debemos olvidar el trabajo de la artista plástica y comisaria de arte Concha Mayordomo (1955-), a su vez presidenta fundacional de la Asociación *Blanco, Negro y Magenta* que trabaja desde las artes visuales el concepto de género, incidiendo en la visibilidad de las mujeres artistas, la injusticia y la lucha contra el machismo. Concha Mayordomo desde el año 2011 elabora biografías de artistas mujeres o relacionadas con el arte, que periódicamente publica en un apartado de su web *Mujeres en el arte*¹⁰. A fecha actual el grueso de su cometido lo componen más de trescientas mujeres españolas y de fuera, tanto contemporáneas como de épocas pasadas. En paralelo, Concha lleva a cabo un retrato de todas estas mujeres, un dibujo de trazo ágil y rápido, lleno de espontaneidad, con el que pone rostro y rescata del olvido a todas ellas¹¹. Por su parte la artista multidisciplinar María Gimeno (1970-) desde 2014 desarrolla su proyecto *Queridas viejas*, una conferencia performativa cuyo propósito es hacer constar la ausencia de mujeres artistas en los manuales de historia del arte, y más concretamente en el citado de E. H. Gombrich. La acción implica “hacer sitio” a las creadoras introduciendo a “golpe de cuchillo” las páginas que faltan, las cuales «están minuciosamente confeccionadas tras investigar a cada una de ellas, maquetando los textos y las obras, copiando el diseño del libro original» (Gimeno s.f.). Alrededor de 90 mujeres artistas son las que ha ido incluyendo en el citado libro¹². También la artista visual Diana Larrea (1972-) desde 2017 lleva a cabo un proyecto titulado *Tal día como hoy*¹³, en el que a través de su perfil de facebook y su web publica diariamente un post sobre una creadora del pasado históricamente olvidada, aprovechando la efeméride de su nacimiento o defunción indistintamente. Sirva de ejemplo: «Tal día como hoy, el 10 de septiembre de 1860, nació en Tula pintora expresionista rusa Marianne von Werefkin. Algunos de sus cuadros se

⁹ Para más información consultar su web.

¹⁰ Para más información consultar su web.

¹¹ Muchos de esos retratos se exhibieron en *Mujeres en el Arte* en Sala Miguel Delibes, de Alcobendas (Madrid). Del 4 al 21 de febrero de 2020.

¹² Dicha performance ha sido puesta en escena en contadas ocasiones, como en la Facultad de Bellas Artes de Madrid (2017) o en Teatro de la Latina (2018), pero cabe señalar su muestra el 9 de noviembre de 2019 en el auditorio del Museo del Prado.

¹³ Para más información consultar su perfil de Facebook y en su web.

encuentran en el Museo Comunal de Arte Moderna de Ascon» (Larrea, 2019a). El propósito de esta acción, como la propia Larrea expone, es «ofrecer una oportunidad para conocer el valioso y relevante trabajo de cientos de mujeres que ha sido ignorado o relegado a una posición marginal dentro de la historia del arte [...]» (Larrea, 2019b). Este intenso proceso de investigación y divulgación ha sacado a la luz más de 480 artistas plásticas de diferentes disciplinas desde la Edad Media hasta el siglo XX¹⁴.

Por último, para terminar este repaso bibliográfico, he considerado oportuno mencionar algunos de los proyectos expositivos realizados en torno al tema. Siguiendo a Teresa Alario (Alario Triguero, 2008), en los últimos años del siglo XX, la revisión de la historia del arte desde ópticas feministas o de género ha generado un elevado número de exposiciones colectivas sobre el arte producido por mujeres que se ha hecho en España. Igual que se cuestiona Estrella de Diego, nos preguntamos: «¿cuántas han sido un trabajo de reconstrucción histórica seria de nuestras mujeres artistas? Menos que pocas» (De Diego, 2012b). Sin embargo, gracias a estas iniciativas, muchas creadoras gozaron de una visibilidad negadas a sus predecesoras. Algunas de estas muestras colectivas han sido: la mítica y pionera de 1993 titulada *100%*¹⁵, pasando, entre otras, por *Arte/Mujer 94*¹⁶, *Femenino plural: doce artistas valencianas* (1996)¹⁷, *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (1998)¹⁸,

¹⁴ Diana Larrea ha seleccionado 100 autorretratos de artistas, los cuales ha modificado digitalmente y reproduce en forma de negativo y en azul en la exposición titulada *De entre las muertas* en la Galería Espacio Mínimo de Madrid, del 3 de septiembre al 7 de noviembre de 2020.

¹⁵ Exposición *100%*, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993. Comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López Moreno. Considerada habitualmente como la primera muestra feminista en España, reunió un conjunto significativo de artistas andaluzas y se publicó un catálogo con textos fundamentales e inéditos en castellano sobre arte y feminismo.

¹⁶ Organizada por la Dirección General de la Mujer y la Comunidad de Madrid y que pudo verse en el Museo Antropológico, Comisariada por Montfragüe Fernández-Lavandera. El objetivo de *Arte/Mujer 94* era llamar la atención sobre las dificultades que encontraban las mujeres artistas a la hora de llevar a cabo una carrera profesional.

¹⁷ Comisariada por David Pérez en Valencia. La exposición reunía obras de artistas afincadas en la comunidad Valenciana, pero el catálogo iba más lejos pues contaba con cuatro de los nombres destacados de la crítica de arte española (Isabel Tejada, Mar Villaespesa, Rosa Olivares y Victoria Combalía). Esta última arremetía sorprendentemente contra lo que denominó “feminismo estrecho”, encarnado a su juicio en los trabajos de Griselda Pollock (Aliaga, 2012b: 204).

¹⁸ En la Fundación Mapfre, Madrid, 1999. Tuvo el mérito de reunir una buena muestra del arte realizado por seis artistas (María Blanchard, Norah Borges, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos y Remedios Varo) que desempeñaron, siendo mujeres y pese a las restricciones que eso conllevaba, un papel destacado en el panorama artístico de la España de los años 20 y 30, antes de la Guerra Civil. El catálogo de la exposición incluía apéndice con breves apuntes biográficos y bibliográficos.

Zona F (2000)¹⁹, *Mujeres impresionistas. La otra mirada* (2002)²⁰, *Miradas de mujer. Veinte fotografías españolas* (2005)²¹, *La mirada iracunda* (2008)²², *Creadoras olvidadas* (2010)²³, hasta la revolucionaria *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* en el MUSAC de León (junio 2012-enero 2013), comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, primera cita expositiva en España sobre arte y feminismo. Como apuntan sus comisarios este proyecto pretendía restaurar la memoria borrada acerca de los saberes y demás prácticas feministas en España²⁴ desde los años sesenta del siglo XX y proponer una relectura de la historia del arte reciente desde un punto de vista distinto, con otra mirada, a través de las ciento cincuenta obras de ochenta artistas (hombres y sobre todo mujeres), que entablan un diálogo de complicidad entre generaciones. Mayayo nos recuerda la importancia de crear genealogías para construir una tradición feminista, olvidada conscientemente desde los discursos oficiales de la historia del arte español. El catálogo de la exposición también es una obra importante en la historiografía artística española, donde autoras y autores reflexionan sobre el arte feminista en España, con textos sobre el papel del feminismo en los discursos expositivos y museográficos, las artistas españolas en el franquismo o feminismo y arte en Cataluña. Tanto la exposición como el catálogo de *Genealogías feministas* no son un punto y final, sino un punto de inicio para seguir hacia delante, pues todavía quedan asperezas por limar. Cabe destacar que no se pudo conseguir la itinerancia de esta exposición a ninguna otra institución, quedándose el MUSAC como único referente de la misma. El principal motivo por el que no salió de León como apunta Patricia Mayayo fue la

¹⁹ Comisariada por Ana Carceller y Helena Cabello, EACC de Castelló. Pretendía dar testimonio del elevado nivel de infiltración que los discursos feministas han alcanzado en el arte contemporáneo en los últimos años.

²⁰ En el Museo de Bellas Artes de Bilbao, comisariada por Xavier Bray. Como dice el catálogo: «presenta la personalidad artística de las pintoras Mary Cassatt, Marie Braquemond, Berthe Morisot y Eva González, cuya actividad estuvo vinculada al Grupo Impresionista. Su visión del mundo femenino y su entorno nos ofrece la oportunidad de valorar su protagonismo y la influencia de su mirada entre los principales artistas de ese movimiento» (Bray, Scott y Wilson Bareau, 2002:5).

²¹ En el Museo Esteban Vicente de Segovia, comisariada por José María Parreño. Reunió la obra de veinte fotografías internacionales, que muestran el panorama de la fotografía española actual a través de su obra.

²² En el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea de Vitoria, comisariada por Xabier Arakistain y Maura Reilly, una la exposición exposición colectiva internacional que reúne obras en las que veinte artistas que proceden de diversos contextos culturales dialogan sobre la falacia de la igualdad entre los sexos y sobre la ira que no tiene posibilidad de manifestarse. Propone pensar el feminismo como una fuente de conocimiento crucial para comprender el mundo en el que vivimos, y como un marco imprescindible para profundizar en las obras visuales que abordan las situaciones de desigualdad que viven las mujeres.

²³ En la Sala de Exposiciones de las Francesas de Valladolid, comisariada por María Oropesa. Un homenaje a veinticuatro artistas silenciadas de los dos últimos siglos.

²⁴ Para más información consultar el *Proyecto Genealogías Feministas en el Arte Español* (1960-2010), en la web del MUSAC.

hostilidad de ciertos museos hacia las perspectivas feministas, especialmente aquellos «que siguen teniendo la misión de representar el “espíritu español” ya sea el Museo del Prado, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o el Museo Nacional de Arte de Cataluña» (Mayayo, 2013b: 27-28).

1.3. Las teorías de género y su impacto en la historiografía artística

Sin la aportación del pensamiento feminista, con sus investigaciones y reflexiones teóricas, los Estudios de las Mujeres y Género no hubieran sido posibles²⁵. El feminismo ha contribuido a esclarecer la participación y vivencias de la mitad de la humanidad, las mujeres, hasta hace poco relegadas a la esfera de lo privado, sin presencia real en el terreno público. Por ello, ofrece una nueva visión del mundo, en la que todos los grupos que componen las sociedades formen parte visible y activa de su construcción. Por otro lado, la incorporación del concepto de género como categoría de estudio permite, a través del análisis y la relación entre ambos sexos en todos los ámbitos, conocer el modo en que se desarrolla y construye la sociedad. Cuando hablamos de arte, mujeres, artistas, expresión, poder, transcendencia, la perspectiva de género es reveladora y concluyente a la hora de entender la realidad y expresarse sobre ella.

La aparición de los Estudios de Ciencia y Género ha permitido poner en evidencia la ausencia de las mujeres en la ciencia y la cultura, señalando las limitaciones que supone partir del sujeto masculino como universal. Ante la demostración de la posición sesgada de las investigaciones, las teorías feministas han creado un nuevo marco de análisis de la realidad, cuestionando la metodología científica dominante aún, la producción de conocimiento parcial por los valores y parámetros masculinos y también al sujeto cognoscente y su condición generizada; poniendo al descubierto elementos ideológicos que reproducen la discriminación o exclusión de las mujeres de los diferentes ámbitos de la sociedad. En palabras de Celia Amorós (1998: 22): «la teoría feminista constituye un paradigma, un marco interpretativo que determina la visibilidad y la constitución como hechos relevantes de fenómenos que no son pertinentes ni significativos desde otras orientaciones de la atención».

A pesar del tiempo transcurrido, la lectura de *¿Is there a feminism method?* de Sandra Harding (1987: 1-14)²⁶ supone un interesante ejercicio reflexivo al poner de manifiesto, no tanto la existencia de un método particularmente feminista, sino las peculiares relaciones entre epistemologías (teoría del conocimiento), metodologías (análisis de los procedimientos) y métodos (estrategias) de investigación, puesto que el modelo epistemológico de partida va a condicionar la metodología y el método

²⁵ Las investigaciones y reflexiones feministas han introducido fundamentales cambios metodológicos y conceptuales en todas las áreas de conocimiento.

²⁶ Traducción en español de Gloria Elena Bernal: *¿Existe un método feminista?* (Barta, 1998: 9-34).

empleado. Siguiendo a Sandra Harding, existirían diferentes y a veces contradictorios planteamientos epistemológicos que legitiman a las mujeres como sujetos de conocimiento, como el empirismo feminista, las epistemologías del punto de vista y las perspectivas postmodernas (Harding, 1987: 3). Desde el empirismo feminista se considera que no hay que renunciar a la objetividad científica propia de los paradigmas positivistas, siendo suficiente eliminar el androcentrismo como una práctica de mala ciencia. Son sesgos que tienen que ver con los planteamientos personales que las y los científicos incorporan en sus teorías (carácter deformador), con los relacionados con la aceptación implícita de la discriminación por haber estado socializados en una cultura no igualitaria (efecto distorsionador) y el tercer nivel tendría que ver con la dificultad de percibir esa discriminación (efecto homogeneizador) (Moore, 1991: 14). La aplicación rigurosa de la ciencia, sin embargo, corregiría estos sesgos, pues el problema estaría en la metodología empleada. Partidarias de este enfoque serán las filósofas Helen Longino y Lynn H. Nelson; sin embargo, esta perspectiva ha sido cuestionada por otras autoras, entre ellas la propia Harding, que critica la neutralidad de la ciencia, y la separación de sujeto y objeto de conocimiento.

El punto de vista feminista (*feminist standpoint*) tratado por investigadoras como Nancy Hartsock, Dorothy Smith, Sandra Harding o Evelyn Fox Keller, entre otras, aporta datos importantes, según señala Marián López Fernández Cao (2012b: 37). Las epistemologías del punto de vista otorgan el privilegio epistémico a las mujeres al considerar que éstas, al haber estado excluidas del conocimiento, están menos contaminadas para plantear la búsqueda de nuevos métodos de investigación. Las mujeres, al poder situarse tanto dentro como fuera del grupo de pertenencia, tendrían más posibilidades para llevar a cabo un cambio en el marco conceptual epistemológico, como apunta Carmen Molet (2014: 241): «detentan una posición menos distorsionada, tienen estilos cognitivos propios y, por lo tanto, necesitan métodos de investigación específicos». Se pretende, por tanto, como argumenta López Fernández Cao (2012a: 38) «“desplazar” el punto central del conocimiento [...] allá donde las prácticas de las mujeres se hagan visibles y no marginales».

Las críticas al privilegio epistémico de las mujeres han sido cuestionadas desde planteamientos posmodernos y posestructuralistas, destacando la perspectiva de Donna Haraway que, si bien rechaza una teoría universal de la ciencia de carácter totalizante, también lo hace contra el relativismo del todo vale, manifestándose a favor de los «[...] conocimientos parciales, ubicables y críticos que sostengan la posibilidad de redes de conexiones llamadas solidaridad en la política y conversaciones compartidas en la epistemología» (Haraway, 1995: 329). Para ella es necesario partir de los elementos físicos, epistémicos y simbólicos desde los que situarnos (*situated knowledge*): «Yo quisiera una doctrina de la objetividad encarnada que acomode proyectos de ciencia feminista paradójicos y críticos: la objetividad feminista significa, sencillamente, conocimientos situados» (Haraway, 1995: 324), es decir, ser conscientes del lugar desde donde se habla, y ese lugar es «materialidad

corporal de un sujeto modelada en un proceso histórico-cultural, en última instancia semiótico» (Adán Villamarín, 2006: 170).

Diferentes autoras argumentan que la objetividad debe reinterpretarse, ya que tiene que incorporar las múltiples perspectivas que quedan fuera del discurso oficial. Barbara Biglia reconoce «la parcialidad de las miradas de cada sujeto y reivindica la propia mirada situada como una de las posibles y con valor equipolente a las otras» (Biglia, 2005: 67), es decir, que la investigadora debe asumir las limitaciones explicativas, sin superponerlas a otras. Además, como los enfoques son parciales «deben ser sometidos a consenso y crítica», según apunta Carme Adán Villamartín (2006: 308).

Aunque las tres perspectivas epistemológicas puedan parecer claramente diferenciales, en los últimos años las fronteras entre ellas se han ido diluyendo dando lugar a lo que Harding ha denominado *epistemologías transicionales*, al incorporarse nuevos elementos de análisis a las propuestas de partida.

Estos debates no han pasado inadvertidos en el mundo del arte, ya que a partir de los años setenta, a la vez que se desarrollaba un arte influenciado por el feminismo, encontramos a autoras como Linda Nochlin, Germaine Greer, Griselda Pollock, Laura Mulvey y Luccy Luppard entre otras, que con su visión crítica hacia la mirada masculina y las estructuras patriarcales del arte, cuestionan la historia transmitida como un relato único y unidireccional, abriendo nuevas posibilidades para las mujeres artistas y para reescribir la historia.

La pregunta que se hacía Linda Nochlin en 1971 “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” (Nochlin, 2007: 17-43) y las respuestas planteadas a la misma formularon una serie de interrogantes, los cuales sirvieron como punto de partida para cuestionar las bases sobre las que se había sustentado la disciplina de la historia del arte. Siguiendo a Teresa Alario (2008: 60-61), la primera consecuencia de la pregunta de Nochlin fue propiciar una revisión de la historia del arte en busca de la presencia de mujeres artistas y su obra. Las investigaciones posteriores sacaron a la luz muchos más nombres de mujeres de los que se sospechaba. Como se ha señalado, la propia Nochlin junto a Ann Sutherland Harris llevaron a cabo una exposición en Los Ángeles en 1976, en la que recuperaron las obras de ochenta y seis artistas que habían desarrollado su trabajo entre 1550 a 1950, y donde se esbozaron ya planteamientos como la necesidad de hablar de los condicionantes socioculturales que envuelven la trayectoria y producción artística de las mujeres: la educación, limitaciones, acceso a la vida pública...

Era importante recuperar del olvido los nombres de mujeres artistas, pero no era suficiente para hacer una historia del arte no sexista. Limitarse a incluir de manera sistemática algunos nombres de mujeres entre los artistas de cada periodo llevaría a caer en el engaño de «reinscribir a las mujeres en un modelo de historia escrito con el solo fin de afirmar la dominación masculina» (Pollock, 1994: 68). Las viejas categorías que aportaba la Estética: arte, artista, genio, canon, belleza, inspiración,

originalidad, singularidad, que fueron instauradas desde una mirada androcéntrica, exigían una revisión inmediata, ya que la ausencia de las mujeres en la historia del arte no era un mero olvido, sino una cuestión de condicionantes heredados a lo largo de los siglos. Algunos de estos condicionantes sociales fueron analizados por la australiana Germaine Greer en 1979 en su obra titulada *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work* (Greer, 2005). Un estudio en el que pone de manifiesto las trabas que dificultaron a las mujeres artistas ser protagonistas de la cultura y ser agentes de cambio, centrándose tanto en los problemas exteriores, como en los interiores, el llamado *ego maltratado* o interiorización de los prejuicios sexistas.

Nochlin pone en cuestión el mito del *genio creador*. Define el genio como esa cualidad innata de los varones artistas desde su nacimiento: «una pepita de oro, como en la sopa de pollo de la señora Grass, es el llamado genio o talento, el cual, como el homicidio, emerge sin importar qué tan improbable o poco prometedoras sean las circunstancias [...]» (Nochlin, 2007: 24). Las circunstancias sociales, las instituciones, el patronazgo, etc., condicionaron el arte y a los creadores y creadoras, dotando a unos de genio, y a otras privándolas de ello. Así los casos de mujeres artistas se convirtieron en una paradoja, pues atribuyeron sus creaciones al gen masculino que llevaban dentro, ya que «no hay mujeres geniales, las mujeres geniales son hombres» según rezan las palabras del escritor Edmond Goncourt (Mayayo, 2003: 67).

Hasta el momento se había narrado la historia como aquella de los logros del hombre-genio, totalmente ajena a la presencia de las mujeres como género (Alario Trigueros, 2011: 130). A través de los trabajos de la crítica de arte neoyorquina Lucy Lippard, a mediados de los años setenta, no solo reflexionamos acerca de un arte hecho por mujeres, sino también sobre otro punto de vista, poniendo a debate las estructuras jerárquicas de la historia del arte y de la estética (Navarrete, 1998: 13).

Un paso más llega de la mano de la historiadora del arte británica Griselda Pollock, que desde la década de los ochenta, en su copiosa obra²⁷ incide en «la necesidad de una revisión metodológica y de concepto más profunda» (Alario Trigueros, 2008: 62). De ahí que pusiera en cuestión la estructura del canon, dejando en entredicho el relato aceptado y abriendo la posibilidad a plantear nuevas narrativas. El canon artístico occidental fue definido por Pollock (2002, 36) como «una formación discursiva que constituye los objetos/textos que selecciona como productos de la maestría artística y, por ende, contribuye a la legitimación de la identificación exclusiva de la masculinidad blanca con creatividad y cultura». Es decir, el canon occidental se ha asentado sobre la diferencia sexual en las artes

²⁷ Autora entre otras obras de *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (1981), *Framing Feminism, Art and the women's movement, 1970-1985* (1987), ambas junto a Rozsika Parker; o *Vision and difference femininity, feminism, and the histories of art* (1988).

visuales, ensombreciendo y ocultando la obra y la presencia de mujeres en el arte, impidiendo «cuestionarse cosas como la historia de quién se está contando y desde qué punto de vista» (Pollock, 2007d: 96); puesto que,

todo lo que las mujeres producen como artistas se mide en función de su pertenencia al sexo femenino, se evalúa a la luz de ese difuso pero persistente concepto que es la “feminidad” [...] invariable para demostrar el estatus secundario de su autora (Mayayo, 2003: 51).

De tal manera, observamos que el canon se apoyaba

sobre la categoría de una feminidad negada con objeto de asegurar la supremacía de lo masculino en la esfera de la creatividad [...] que se relaciona con la tradición, con lo establecido culturalmente y el “afuera” es lo marginal que se autodefine a partir del mismo canon o modelo aceptado (Pollock, 2002: 32).

La epistemología feminista no supone simplemente agregar nombres de mujeres artistas y listados de obras al canon, pues como matiza Teresa Alario (2009a: 24), se trata de cuestionar el canon más que incorporar el “afuera” del canon al mismo, ya que es un espacio prestado. Esto obliga, como explica Rocío de la Villa, a modificar la estructura del canon (clasificaciones formalistas, géneros artísticos, genealogías de maestros, escuelas, etc.) y a elaborar nuevas propuestas sobre la definición, análisis e interpretación de lo artístico (De la Villa Ardura, 2013a: 14).

Las teorías feministas debatieron también el problema de la identidad de las mujeres y de su construcción, al introducir la voz y la mirada de sujetos antes no reconocidos, excluidos de la historia del arte: las mujeres como creadoras. Las mujeres eran tan solo protagonistas de las pinturas, fotografías, esculturas, etc. que exhibían los artistas varones, ofreciéndonos una imagen de mujer que respondía al influjo de la sociedad androcéntrica y al deseo del varón (objeto sexual, *femme fatale*, madre, musa...).

Autoras como Linda Nochlin y Carol Duncan analizaron críticamente la mirada masculina de la imagen de la mujer en las prácticas estéticas, y la británica Laura Mulvey, en su influyente artículo *Visual Pleasures and Narrative Cineman* (1975), utilizó teorías del psicoanálisis para analizar las representaciones cinematográficas, y demostrar cómo el inconsciente patriarcal ha estructurado las formas de visión. Ejemplo que podemos aplicar también al campo del arte figurativo. Mulvey afirma que el placer de la mirada distingue dos enfoques contrapuestos: uno activo/masculino y otro pasivo/femenino, «siendo el sujeto masculino el que ostenta el poder de la mirada y de la creación de significados, y el objeto femenino el que la recibe y funciona como signifiante» (Viñuela Suárez, 2003: 15). Por lo que las mujeres-espectadoras presentaban dos alternativas: identificarse con los significados que ha dado la sociedad patriarcal (objeto de deseo, musa, *femme fatale*...) o bien

“masculinizarse” para ser sujetos activos y crear significados nuevos. Siguiendo esta línea otras autoras como Janet Ann Kaplan, Mary Ann Doane o Teresa de Lauretis desarrollarán teorías sobre la mujer espectadora y su mirada, capaz de “deconstruir” su identificación en la cultura (Alario Trigueros, 2008: 65).

El grupo de mujeres activistas de la *Guerrilla Girl*, en 1989, en una de sus primeras actuaciones colocaron un cartel frente al Metropolitan Museum de Nueva York, con una reproducción de la imagen de la *Gran Odalisca* de Ingres, uno de los desnudos más conocidos de la tradición artística patriarcal, con una máscara de gorila²⁸ ocultando su rostro como crítica al estereotipo de mujer como deseo sexual, y todo ello acompañado de una pregunta: «¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Museo Metropolitano de Nueva York? Menos del 5% de los artistas expuestos en las secciones de arte moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos».

En la década de los noventa surgirá el debate centrado en la construcción de la subjetividad y «los nuevos sujetos sociales que han desplazado [...] a “la mujer” (así, en singular, en homogéneo) como protagonista-concepto invariable del feminismo, como relato emancipador» (Sierra González, 2009: 29). La obra de Judith Butler, *El género de la disputa. El feminismo y la subversión* (1990), que tanto impacto ha tenido en la creación artística, junto a otros ensayos como el de Monique Wittig, *The straight mind and Other Essays* (1992), se convirtieron en la base de la *teoría queer*, a raíz de un proceso de cuestionamiento de la sexualidad dominante que se definía en categorías binarias, mutuamente excluyente, como hombre/mujer, heterosexual/homosexual, blanca/negra, entre otros, proponiendo la “deconstrucción” de las identidades estigmatizadas.

En España la entrada de los discursos feministas en la historia del arte ha sido más tardía con respecto al mundo anglosajón²⁹, debido a la represión del régimen franquista y del espíritu nacionalcatólico vigente durante más de cuarenta años, que privó de las libertades individuales, especialmente las de las mujeres, condenado a la clandestinidad a todo aquello que tuviera que ver con la identidad de la mujer durante los años sesenta y setenta. Esas circunstancias y el desfase de tiempo han hecho que los debates historiográficos y la aceptación de las perspectivas feministas en el arte en el Estado español lleguen de manera desordenada e incompleta; como explica Mayayo (2013b: 35-36), que «la teoría queer se haya dado antes, en ocasiones que la

²⁸ En otras acciones usarán también la máscara de gorila para colectivizar su trabajo tras el anonimato.

²⁹ En primer lugar, rescatar del olvido la obra de las mujeres artistas del pasado. En un segundo momento, hacer historia con nombres de mujeres no era suficiente, si no se las incluía en la propia historia, y para ello se debían renovar las herramientas historiográficas. En tercer lugar, el panorama va cambiando, se cuestiona el “canon oficial” del arte feminista, y desde posiciones próximas a la teoría *queer* «se debate la primacía del sujeto “mujer” como sujeto político central de la lucha feminista, abogando por una desestabilización de las categorías identitarias (“mujer artista” o “artista feminista”)» (Mayayo, 2013b:36).

de modelos supuestamente más “antiguos” como la historia de las mujeres artistas». Por lo que en España hay un vacío, no se han formulado las preguntas a su debido tiempo, y por ello Mayayo propone:

Es necesario seguir trabajando en todos estos frentes a la vez: en el descentramiento del sujeto “mujer”, pero también en el estudio del legado de las mujeres artistas; en el terreno de una práctica feminista expandida y en el campo de la historia de las mujeres; en el estudio de las fuentes primarias y en la reflexión teórica (Mayayo, 2013b: 36).

Mi trabajo de investigación podrá resultar “desfasado” si escuchamos a aquellas y aquellos que opinan que hacer historia de las mujeres artistas es un tema ya consumado, superado, pues es tarde para llevar a cabo en España algo que se hizo en otros países hace más de treinta años. Sin embargo, Mayayo (2013b: 36) a esas recriminaciones responde «que difícilmente puede estar superado aquello que apenas se ha iniciado».

No debemos omitir ningún paso porque éste no se haya dado, ya que si no siempre quedará una laguna. Es importante hacer historia de las mujeres artistas y reconocer genealogías para ver su presencia o no en las artes plásticas. Rescatar y recuperar nombres de mujeres que tuvieron un protagonismo en el desarrollo de las artes plásticas en Castilla es más que una simple historia compensatoria, pues como explica Carmen García Colmenares (2011: 14) «no es cuestión de recolectar y añadir nombres femeninos sino de resituar la historia de las mujeres en sus propios términos». La epistemología feminista nos da la oportunidad de situarnos y dar objetividad a nuestro discurso especificando los valores que subyacen al mismo, haciendo un discurso crítico y reflexivo. Se abren nuevas vías de conocimiento y se fomenta la pluralidad metodológica.

1.4. Metodología de la investigación. Miradas situadas, puntos de vista múltiples

Con la intención de poder dar respuestas a las preguntas planteadas, se ha optado por emplear una metodología de investigación cualitativa desde una perspectiva feminista, planteándonos preguntas distintas a las aplicadas en las ciencias sociales y las humanidades. ¿Qué pasaría si se investigase desde la experiencia e intereses de las mujeres “en plural”? Como señala Norma Blázquez (2008, 101-102),

Dentro de las ciencias sociales [...], en muchos casos, los trabajos se enfocan a responder preguntas importantes para los hombres, pues están basados solo en experiencias masculinas [...] se hacen generalizaciones de la experiencia masculina a toda la población y se trata a las mujeres como “no hombres”, tomando lo masculino como modelo y unidad de medida.

A través de la narración se escribe sobre la experiencia, por lo que la estrategia narrativa interpretativa se convierte en una interesante herramienta metodológica al

permitir tener una visión holística en la construcción de las diferentes subjetividades. Con la construcción narrativa interpretativa dotamos de sentido a los acontecimientos vitales y a aquellos que configuran el contexto cultural en el que estamos inmersos. El enfoque interpretativo puede ser considerado adecuado para la investigación feminista al adscribirse a un modelo alejado del positivismo, partiendo de conocimientos situados, no universales, donde el conocimiento se definirá a partir de las variables que vayan surgiendo. Las aportaciones de la teoría feminista a la historia del arte evidencian esos vacíos respecto a las mujeres artistas, y hace que se planteen nuevas preguntas, alejadas de la generalidad.

Desde la narración se busca conocer cómo se imbrican la experiencia vivida-narrada y la teoría que permite dar sentido al texto narrado, a la vez que se reconoce «su parcialidad (debida al posicionamiento situado de quienes las producen) y su temporalidad (abierta a ser modificada con el pasar del tiempo)» (Biglia y Bonet-Martí, 2009: 14). Las biografías, las autobiografías, las historias de vida son importantes, porque como ha señalado Carolyn G. Heilbrun (1994, 44) «las vidas no sirven de modelos; sólo las historias lo hacen». Pero hasta hace algunos años, las vidas y experiencias de las mujeres no estaban contempladas en la historia, y si lo hacían, no partían de la valoración de su obra o su experiencia como artistas, sino que estaban marcadas de gran dependencia y victimismo, como ya se ha planteado en el subapartado de *Estado de la cuestión: revisión bibliográfica* de este estudio. ¿Subordinación, victimismo, invisibilidad? Esos eran los modelos a seguir, con los que se identificaban las artistas.

Las historias de vida, reconstrucciones biográficas a través de relatos y otras fuentes complementarias (Pujadas Muñoz, 1992: 14), presentan una serie de ventajas como: permitir el análisis de la persona en su contexto social y así conocer

[...] cómo los miembros individuales de un grupo, movimiento, generación o cohorte, ven ciertos acontecimientos o movimiento, y cuál es la forma que experimentan, o interpretan aquellos acotamientos sociales vinculados a sus desarrollos individuales (Atkinson, 1998: 13).

Asimismo, posibilitan el conocimiento de la trayectoria de las personas a lo largo de su ciclo vital al organizar los datos de manera diacrónica; y analizar a grupos invisibilizados como el de las mujeres (Oakley, 1981: 39).

Si aplicamos a las mujeres artistas el protocolo tradicional de actuación de la historia del arte, basado en el positivismo, caeríamos en el error de hacer una historia del arte “de las excepciones”, una historia falseada que no nos aportaría nada sustancial: «solo conducía a un callejón sin salida o con unas salidas no excesivamente clarificadoras y bastante deprimentes» (De Diego, 1996: 2, 347-348). Continuando las palabras de Estrella de Diego, la historia de los artistas, desde una mirada patriarcal, el colectivo que ostenta el poder, centra el interés en los “grandes maestros” y las “grandes obras”, aplicando el concepto de “genio” en la elaboración

de narrativas (De Diego, 1996: 2, 347-348). Como ya hemos explicado anteriormente, el “genio” estaba vetado a las mujeres, por lo que excluía de la historia a los artistas menos diestros de cada época, y por lo tanto a muchas mujeres, que, por las circunstancias socioculturales que les tocó vivir, no pudieron acceder a los mismos ámbitos que los varones, constituyendo un lastre para una gran mayoría a la hora de llevar a cabo su actividad artística. La historia de los estilos como análisis tampoco es recomendable, ya que muchas artistas se vieron obligadas a desempeñar su labor plástica fuera de las corrientes artísticas imperantes, debido a su condición de mujer.

La historia en general, y la historia del arte en particular, están impregnados de tintes sexistas y androcéntricos, como se ha dicho en líneas anteriores. Aplicar a los estudios de historia del arte los avances del feminismo otorga al historiado/a solventar aquellas limitaciones de la historia del arte tradicional, que excluía a todo aquello que no se ajustara a los parámetros de “normalidad” (calidad, clasicismo, adecuación a las modas imperantes, etc.) (De Diego, 1996:2, 347). La investigación feminista parte de las experiencias de las mujeres, de la observación y análisis participativo, buscando desentrañar las categorías exclusivas y excluyentes para terminar con la escisión de la humanidad, desde distintos campos del conocimiento, por lo que esta perspectiva es fundamente cualitativa. Además, propone nuevos acercamientos teóricos y metodológicos para acabar con los sesgos de género de la investigación convencional.

Como apunta Patricia Castañeda (1998: 15) a la investigación feminista «se la puede caracterizar, más no necesariamente definir». Así Mary Goldsmith Conelly (1998, 35-62) la caracterizará por su carácter contextual, experiencial, multimetodológico, no replicable y comprometida al no responder a la ciencia de manera abstracta, al indagar sobre la situación específica de las mujeres en contextos concretos, vacíos o insuficientes de conocimiento. La contextualidad se manifestaría en la necesidad de conocer aspectos específicos de las mujeres, presentándose en situaciones compartidas a quien investiga y quien es investigada. El carácter experiencial vendría marcado por las diferentes vivencias de las mujeres, incluyendo los aspectos emocionales. Para ello es necesario diseñar metodologías múltiples (*multimetodológico*) que tengan presente tanto los aspectos teóricos y analíticos como la consideración de las prácticas como generativas de conocimiento. La no replicabilidad acercaría la investigación feminista a modelos interpretativos a partir de su carácter situado y el compromiso se manifestaría en el carácter emancipatorio de la misma.

Otras autoras como Collings y Sandell (1997, 193-222) señalan las siguientes características: el rechazo entre objetivo y subjetivo, la autorreflexión, es colaborativa y facilita el cambio social, incorpora críticas al androcentrismo y a otras discriminaciones, facilita la interdisciplinariedad, y utiliza estrategias cualitativas. Patricia Castañeda incide en el carácter interdisciplinar, ya que ante la pluralidad de

las prácticas de las mujeres y la falta de «consenso normativo que prescriba “un” método feminista», se requieren una «combinación crítica de métodos de investigación y de perspectivas de análisis», además de una afluencia «de distintos puntos de vista para arribar a una explicación que abarque las múltiples dimensiones que lo conforman» (Castañeda Saldado, 1998: 10, 14-15).

En la historia del arte, entendida como una historia en constante cambio y revisión, y no como «la historia de la genialidad individual, masculina y medio burguesa» (López Fernández Cao, s.f.), la investigación feminista ejerce una profunda reflexión a partir de la hermenéutica de la sospecha (Puleo, 2000: 19), desenmascarando y reconociendo los falsos valores de una sociedad patriarcal. Sigrid Weigel advierte que debemos desconfiar de aquellos métodos que no sean de origen feminista, ya que, aunque aparentemente veamos a las mujeres participando de la cultura existente, verdaderamente éstas «están excluidas de ella y oprimidas en ella» (Weigel, 1986: 75). Por ello como explica López F. Cao (s.f.)

pretendemos [...] revisar el modo en que se ha representado a la mujer en singular [...], reconocer estereotipos [...], encontrar y hacer patentes las creaciones femeninas. Construir una genealogía abierta [...], ofrecer a las generaciones una historia del arte menos individualista, etnocéntrica y androcéntrica [...], ofrecer un modo de construir una nueva biografía de artista [...].

Las historias de vida deben de tener en cuenta dos dimensiones: los aspectos propios y comunes de un contexto social en un determinado momento histórico y la manera de cómo desde la subjetividad se vive esa historia. Esta subjetividad «permite el uso descriptivo, interpretativo, reflexivo, sistemático y crítico de los diferentes documentos personales (autobiografías, memorias, material fotográfico, cartas) [...]»; por lo que reivindica el interés de las historias de vida en las ciencias sociales, que «permiten que emane la singularidad del ser y el contexto de apoyo u opresión en la que la persona se ha visto y permite, por otro lado, poner en relación los productos culturales con el contexto y su creadora o creador» (López Fernández Cao, 2012a: 48).

La línea de propuesta de Marián López Fernández Cao entronca con la teoría fundamentada de los conocimientos situados y la perspectiva feminista postmoderna de Donna Haraway. En ella, partiendo de nuestra mirada situada y responsable, se intenta romper la dicotomía sujeta de investigación-objeto investigado (Haraway, 1995: 334).

El hibridismo metodológico o pluralidad de métodos, necesario en una investigación feminista, permitirá una visión más amplia del objeto de estudio, teniendo en cuenta la diversidad cultural y de género. Los interrogantes que se hagan determinarán los métodos a utilizar, teniendo en cuenta que cada uno de ellos presenta ventajas e inconvenientes, por lo que el conocimiento de los mismos por quien investiga facilitará una mayor versatilidad y flexibilidad metodológica

(Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1996: 30). La utilización de varios métodos permitirá la comparación de los mismos, lo que dará lugar a una mayor credibilidad de la investigación.

Este pluralismo, llamado por Patty Lather (1992: 31) «diáspora paradigmática», incluye junto a las categorías de comprensión y emancipación, una más en el análisis: la deconstrucción. El término “deconstrucción” fue introducido a finales de los años sesenta por el pensador francés Jacques Derridá (1930-2004), que cuestiona los discursos tradicionales, los cuales responden al etnocentrismo y a esquemas binarios opuestos, tales como bueno/malo, masculino/femenino, de modo que el primer miembro de la oposición prevalece sobre el segundo, que se haya subordinado. Presenta una estrategia de análisis denominada deconstrucción, consistente en «des-hacer, des-montar lo que estaba edificado [...] no se pretende destruirlo todo sino comprender el modo en que ese “algo” ha sido construido, articulado y cuál ha sido el sentido que entraña [...]» (Zambrini y Ladevito, 2007: 4). Las corrientes de pensamiento feminista más recientes³⁰ han utilizado la acción de deconstrucción en las relaciones de sexo/género, poder/identidad, etc. De acuerdo con López Fernández Cao «uno de los logros de la metodología feminista ha sido la deconstrucción del conocimiento, del proceso cognitivo, la solución de la separación conocimiento/política, del sujeto cognoscente» (López Fernández Cao, 2012a: 43), es decir, miradas situadas, puntos de vista múltiples que buscan el diálogo, el cuestionamiento y pensar en conjunto.

Toda investigación interpretativa suele orientarse hacia el desarrollo o la verificación de teorías que van más allá de los escenarios y las personas observadas. El método de la teoría fundamentada de Glaser y Strauss (1967) parece la más adecuada:

[...] para desarrollar teoría que está fundamentada en una recogida y análisis sistemáticos de datos. La teoría se desarrolla durante la investigación y esto se realiza a través de una continua interpelación entre el análisis y la recogida de datos (Strauss y Corbin, 1994: 273)

Desde la teoría fundamentada quien investiga intenta descubrir el significado simbólico de la actividad de determinados grupos a la hora de reconstruir su visión de la realidad. A través de la teoría fundamentada, propuesta que se desprende del interaccionismo simbólico, se pretende descubrir teorías y planteamientos partiendo directamente de los datos que van surgiendo a lo largo del proceso de indagación³¹, con el fin de explicar de manera comprensiva los interrogantes en los que nos hallamos inmersos. Quien investiga debe desarrollar una denominada “sensibilidad

³⁰ *Teorías Queer*, dentro del posfeminismo, con autoras como Teresa de Lauretis, Judith Butler, Donna Haraway, Eve Sedgwick Kosofsky, entre otras.

³¹ De ahí que también se denomine teoría emergente de los datos.

teórica” que permita ir más allá de un mero análisis descriptivo de la teoría existente: «requiere que el investigador interactúe constantemente con las operaciones de recopilación y análisis, en vez de elaborar hipótesis respecto de posibles resultados y suspender sus juicios hasta que todos los datos estén analizados» (Parker y Roffey, 1997: 212-247). Para ello, los teóricos citados anteriormente proponen la utilización del muestreo teórico (proceso de recogida de datos) y el método comparativo constante, con el que procurará que los conceptos y teorías se hagan cada vez claras y precisas.

Aplicando esta teoría de los conocimientos situados a las biografías de las artistas, López Fernández Cao ha acuñado el término de “biografías situadas”, en las cuales podremos «encontrar reconocimiento, empatía y empoderamiento» (López Fernández Cao, 2012b: 12). Este concepto de “biografías situadas” servirá como uno de los elementos metodológicos para abordar el estudio de las distintas trayectorias de las mujeres artistas castellano leonesas, con el fin de comprender la pluralidad de itinerarios vitales y situar los hechos en un orden espacio-temporal que permitiera visualizar los diferentes factores de su invisibilidad, y encontrar caminos que las devuelvan a la historia³².

Dos son los objetivos fundamentales de esta publicación: por un lado, recuperar y dar visibilidad a una generación de artistas nacidas a partir del segundo cuarto del siglo XX en Castilla y León, cuyo trabajo, en la mayoría de los casos, no ha sido reflejado en la historiografía oficial; y por otro, íntimamente relacionado con el primero, aportar información para la creación de una genealogía de artistas mujeres en España, como ya propusieron Estrella de Diego y/o Patricia Mayayo. Una genealogía de artistas castellanas, que sirva de precedente, modelo o precursor, de todas aquellas artistas que se inician o desarrollan su trabajo en las artes plásticas en este territorio y fuera de él. Desde una nueva perspectiva, la de los feminismos, se pretende releer el pasado y contribuir a la visibilización de mujeres artistas en la historia del arte castellano y español.

Las palabras de Teresa Alario y Ana de Miguel subrayan la importancia de la construcción de genealogías, como un referente en la tradición feminista:

reconocer la genealogía, insertarse en ella, es desafiar uno de los códigos culturales básicos, la tendencia patriarcal a percibir cada obra, cada reivindicación de las mujeres como si saliera de la nada, de la pura excepcionabilidad. Así nos las han enseñado, como obras deshilachadas y dispersas, huérfanas de una tradición propia (Alario Trigueros y de Miguel Álvarez, 2007: 202).

³² Sirva como ejemplo el reciente trabajo de Amparo Serrano titulado *Vida de Remedios Varo*, editado por la Asociación Matritense de Mujeres Universitarias, con el que visibiliza los aspectos más relevantes de su arte y su personalidad, afianzando su reconocimiento como una artista de pleno derecho en la vanguardia surrealista (Serrano de Haro, 2019).

En ese sentido, Juan Vicente Aliaga (2012a: 51) añade que «nombrar, honrar, reconocer es ya de por sí una tarea emancipadora».

Ya en el siglo XV Christine de Pizan insistió en la necesidad de tener presente la tradición y actividad de las mujeres en los diferentes ámbitos, con el fin de que sirvieran de modelo y guía a las generaciones posteriores, pues eso implicaría que su trabajo «sería fuerte y potente» (Porqueres, 2001: 25).

A principios del siglo pasado Virginia Woolf (1929) argumentaba lo relevante que era para las mujeres escritoras o artistas el poder pertenecer a una genealogía de escritoras o artistas. Invitaba a rastrear en las grandes figuras del pasado, entendiendo que cada una de ellas era una heredera a la vez que una iniciadora: «si nos enfrentamos con el hecho, porque es un hecho, de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, [...] nacerá extrayendo su vida de la vida de las desconocidas que fueron sus antepasadas» (Woolf, 2008: 156). Las vidas de las antepasadas constituyen los cimientos sobre los que las generaciones posteriores desarrollarán su trabajo, en definitiva, su trayectoria artística y vital.

Las primeras feministas norteamericanas e inglesas, desde finales de los años setenta, apostaron, como dice Patricia Mayayo (2013a: 33), «por construir una identidad artística que mirase hacia el legado de las mujeres del pasado», no dejando de echar la vista atrás, construyendo así una genealogía a partir de la conciencia de ese legado. Me refiero a Linda Nochlin, Griselda Pollock, a las artistas plásticas Judy Chicago y Mary Beth Edelson, entre otras.

El reclamo de una genealogía femenina o un linaje artístico materno como, apunta Mira Schor en las artistas activas a partir de 1970 hasta nuestros días, es crucial para validar y legitimar su arte:

las artistas mujeres rara vez son referencias legitimadoras para los artistas hombres ¿o debiera uno decir que las artistas mujeres rara vez se legitiman por la mención de su trabajo dentro de la contextualización de un artista hombre [...]? (Schor, 2007: 113).

Continúa diciendo «los hombres son, por supuesto, referenciados al trabajo de otros hombres» (Schor, 2007: 115), Miguel Ángel, Rembrandt, Picasso, etc. Y termina añadiendo que «el linaje materno tiene lugar sólo si una mujer artista arriesga la validación precedente [...] a favor de sus propias maestras femeninas del pasado y contemporáneas [...]» (Schor, 2007: 125), es decir, que las mujeres artistas tomen como partida o referente la obra de aquellas otras mujeres artistas con la que se sienten identificadas, o con las que muestren cierta rivalidad o competencia, incluso con aquellas que no les gusten. Si negamos a las artistas el acceso a su propio pasado, las seguiremos viendo en la historia del arte como excepciones.

En España, donde la guerra civil, el exilio y el franquismo han contribuido a ensombrecer y dispersar aún más el legado artístico cultural de las mujeres, el trazado de genealogías es una tarea aún pendiente en gran medida, especialmente necesaria,

por los y las historiadoras del arte, como explica Mayayo (2013a: 21). Los datos que revela la revista *EXIT Express* en mayo de 2005 evidencian esa falta de genealogías de mujeres feministas españolas en las artes, pues ante la pregunta «¿cuál ha sido la repercusión en [su obra] de las artistas feministas de los setenta?», la mayor parte de las artistas entrevistadas citaban a las extrajeras Barbara Kruger, Annette Messager, Marina Abramovic, Martha Rosler, o Ana Mendieta (*Dossier Mujeres, arte y feminismo*, 2005)³³.

De las tres generaciones de artistas planteadas en la tesis doctoral, en esta publicación, como ya se ha comentado en líneas previas, se presenta a aquellas mujeres artistas nacidas entre 1925 y 1935 en Castilla y León, o relacionadas con este territorio³⁴; las calificadas como “las hijas de la postguerra”, que iniciarán sus trayectorias artísticas en el primer franquismo y continuarán con su profesión a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, algunas haciéndolo hasta hoy en día.

En la recogida de datos de esta investigación se utilizan como más adecuados, la observación participante, la entrevista y el análisis de documentos. Se comenzó poniendo en práctica la técnica documental, para ayudar a entender los acontecimientos históricos, espaciales y temporales que rodean al estudio y facilitan el acercamiento al estado de la cuestión de las mujeres artistas en el periodo analizado: «detectar, obtener y consultar la bibliografía y otros materiales escritos útiles para los propósitos del estudio, de donde se debe extraer y recopilar la información relevante y necesaria que atañe al problema de investigación» (Hernández, Fernández y Baptista, 1995: 33). Entre las fuentes documentales se contempló: la revisión de libros, artículos de revistas, prensa, catálogos de exposiciones, informes, tesis doctorales y páginas webs especializadas, enfocadas exclusivamente al tema de estudio³⁵. Cabe destacar la escasez e incluso la falta de información para este tema en fuentes archivísticas tradicionales, debido a su escasa actividad expositiva en el periodo analizado. Las obras de estas artistas, la principal fuente para el estudio de la historia del arte, en su mayoría carecen de una catalogación, otras se hallan olvidadas en los almacenes de los museos y otras en paradero desconocido, pues se regalaron y/o depositaron en sus casas, estando hoy día en manos de sus familiares. Solo la obra de unas pocas se depositó en museos e instituciones públicas.

Obtenidos unos resultados previos, determinados por el tema y los objetivos de estudio, se requiere aumentar la información recurriendo a las fuentes orales,

³³ Citado por Patricia Mayayo (2013b: 35).

³⁴ Seguramente no son todas las que fueron ni mucho menos, pero sí un gran número de ellas.

³⁵ Fue esencial, para una primera toma de contacto, la consulta de la web de Mujeres en las Artes visuales (MAV): *Listado de mil artistas españolas del siglo X a 1950*, la de Biblioteca de Mujeres Artistas y el blog de la artista plástica Concha Mayordomo con más de 300 biografías de artistas mujeres; junto a una serie de publicaciones (López Fernández Cao y Martínez Díez, 2000), (Muñoz López, 2003), (De Diego, 1987), (Ibiza i Osa, 2006).

fundamental para esta tercera generación de artistas. La historia oral es una metodología que recoge testimonios de vida con la finalidad científica de reconstruir el pasado basándose en testimonios personales. La entrevista será la herramienta para recabar dicha información, y la encargada de producir discursos que nos permitan conocer y comprender los acontecimientos, porque a través de esos discursos se construirán, organizarán e interpretarán las opiniones, las valoraciones, y las ideologías. La historia de las mujeres y el feminismo defienden el uso de fuentes de estudio complementarias a las tradicionales, pues como señala África Cabanillas, la entrevista «aporta una nueva categoría de análisis, ya que puede mostrar zonas opacas de la sociedad, aquella que quedan subsumidas en los relatos oficiales en los que son los varones los que atraen una mayor atención» (Cabanillas Casafranca: 2017: 461).

La entrevista dentro de la investigación cualitativa es más íntima y flexible. Las entrevistas cualitativas deben ser abiertas, sin categorías preestablecidas, de tal forma que los participantes puedan expresar de la mejor manera sus experiencias, según argumenta John W. Creswell (2009). Por lo tanto, la entrevista en la investigación cualitativa es

[...] una conversación entre dos personas, un entrevistador y un informante, dirigida y registrada por el entrevistador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional, continuo y con una cierta línea argumental [...] sobre un tema definido en el marco de la investigación (Alonso Benito, 2007: 228):

Dentro de los diferentes tipos de entrevistas³⁶, se han utilizado entrevistas semiestructuradas. En las entrevistas semiestructuradas se determina de antemano cual es la información relevante que se quiere conseguir. Se hacen preguntas abiertas dando oportunidad a recibir más matices de la respuesta, permite ir entrelazando temas, pero requiere de una gran atención por parte del investigador para poder encauzar y seguir los temas (actitud de escucha). Las entrevistas han sido todas individuales, y realizadas en sus lugares de trabajo o domicilios particulares, por lo que no se las ha alejado de su entorno, lo cual ha hecho que las participantes se sintiesen cómodas. El rol de la investigadora como entrevistadora supone ir construyendo una relación de confianza y saber manejar adecuadamente la relación asimétrica que se mantiene durante la entrevista por lo que es conveniente ofrecer explicaciones y sugerencias, apoyando lo que dicen los y las entrevistadas.

La cercanía con las entrevistadas, así como una postura de escucha han favorecido la posibilidad de que las mujeres hablaran libremente de sus propias experiencias en el campo de las artes plásticas, además de vivencias personales y emotivas. El límite más fuerte que he encontrado ha sido la imposibilidad de realizar más entrevistas, ya que el marco cronológico elegido hace inevitable aplicar

³⁶ No estructurada (abierto); Semiestructurada; Foco Grupal; Diferentes Modalidades (cara a cara; email, grupal) (Creswell, 2009).

entrevistas a todas ellas, ya que muchas de nuestras protagonistas no se encuentran a día de hoy entre nosotros, o bien, no han podido confirmarse al sufrir una delicada situación. En este caso se ha recurrido a entrevistar a alguno de sus familiares o conocidos, además de la documentación existente sobre ellas: publicaciones, fondeo de la prensa de la época, Archivo Edad de Plata, catálogos de exposiciones, así como al rastreo de la web, entre otras.

Casi todas las entrevistas han sido grabadas y transcritas³⁷, pudiéndose detectar los incidentes o eventos críticos (Woods, 1987), para encontrar dentro de las trayectorias diferentes datos significativos y destacar diferencias y semejanzas que permitan abrir futuras vías de investigación.

La recogida de datos no termina con la entrevista. Es difícil imaginar una investigación cualitativa sin un elemento de observación. La observación es la más antigua y básica fuente de conocimiento humano. La entrevista se practica mano a mano con el método de la observación participante, pues es clave en muchas ocasiones el lenguaje corporal, las expresiones del rostro y otros indicios no verbales. Se debe ser consciente del contexto y observar al entrevistado.

En la fase de codificación, se intenta desarrollar categorías, separar unas de otras y, analizar con mayor precisión los datos. La categorización y la codificación son actividades que giran en torno a la decisión de asociar una determinada información a una categoría. Una categoría se puede considerar como un constructo mental al que el contenido de cada unidad puede ser comparado, de modo que pueda determinarse su pertenencia o no a esa categoría. El proceso de categorización lleva consigo revisar, agrupar y diferenciar los datos obtenidos. Las propiedades de una determinada categoría se van perfilando en el trabajo de agrupar, añadir elementos.

Es necesaria la selección de grupos de comparación, lo cual permite descubrir la relevancia teórica de esos datos para el desarrollo posterior de más categorías emergentes. Minimizar las diferencias entre los grupos permite recoger más evidencias para crear categorías analíticas y maximizar las diferencias permitirá recoger más datos sobre una misma categoría. Con las comparaciones constantes se procura que los conceptos y teorías se hagan cada vez claras y precisas.

El sistema de categorías a analizar construido a partir de los datos y la comparación constante de la tercera generación de artistas castellanas, desde una perspectiva de género, es el siguiente: doblemente huérfanas, las hijas de la postguerra; el acceso a la formación, su compromiso con el arte del momento y/o renovación, la autoridad versus poder, los modelos de genealogía, etc.

La comparación constante se acaba cuando se alcanza la saturación teórica, es decir, cuando el incremento de nuevos datos no aporta ninguna novedad. En este

³⁷ De las entrevistas que no se han podido grabar, por diferentes motivos, se tomaron notas de la información aportada.

tercer grupo, el más complejo, presentaría una serie de subgrupos, muy dispares, donde las agrupaciones se realizarán a través de un sistema de categorías que incluirán análisis más extensivos al incluir a mujeres artistas con perspectivas más vanguardistas frente a otras más tradicionales y continuistas. Ello dará lugar, en los distintos grupos, a la elaboración de historias de vidas y biografías situadas, interconectadas unas con otras, como si de un *patchwork*³⁸ se tratara. Al igual que un patchwok, traducido como colcha, edredón, cobertor, que se confecciona con pedazos o fragmentos de tela unidos, organizados y sin desentonar, así se mostrará a las artistas, y aunque a veces los hilos para unir las costuras metafóricamente hablando, se rompan, sean delgados o enmarañados, como argumenta María Lejárraga: «hay que desenredarlos, yendo despacito ovillando, tirando de la hebra blandamente, deshaciendo nudos, apartando cabos con santa paciencia hasta llegar al fin» (García Colmenares, 2015: 325).

El proceso de investigación cualitativa llega a su fin con la presentación de los resultados, a través de la elaboración del informe, en este caso en una publicación, donde se presenta «como si el lector estuviera resolviendo el puzle con el investigador» (Rodríguez Gómez, Gil Flores y García Jiménez, 1996: 76), es decir, haciéndole participe desde el primer momento del punto de partida y el proceso seguido para llegar a las conclusiones.

³⁸ Término tomado prestado de (Rodrigo Alsina, 2009).