

EXPONER PARA HISTORiar. NUEVOS RELATOS FEMINISTAS

Haizea Barcenilla

fig. 24 Fotografías del montaje de la exposición *Women Artists: 1550-1950* en el Brooklyn Museum, Nueva York



El 21 de diciembre de 1976 una exposición histórica abrió sus puertas en Los Angeles County Museum of Art: se trataba de *Women Artists: 1550-1950*, la primera gran exposición histórica dedicada exclusivamente a obra de mujeres y que abarcaba un extenso periodo de cuatro siglos. Emociona imaginar a historiadoras y artistas feministas, tal vez aquellas que unos años antes habían participado en el Feminist Art Program del Fresno State College y el California Institute of the Arts, paseándose ante los cuadros de muchas creadoras de las que jamás habían oído hablar, admiradas ante cada nuevo descubrimiento. El editorial de la revista *Women's Studies Newsletter* resume el choque de sentimientos de este público concreto, un choque con el que aún hoy nos sentimos identificadas: por un lado, relata la admiración y el disfrute ante el tamaño y los colores de las extraordinarias piezas y, por otro, el profundo enfado por la injusticia que ha supuesto la invisibilización de estas grandes artistas. “¿Dónde han estado?”, se pregunta la editora Florence Howe, y ella misma se responde: “escondidas, ocultadas, en algunos casos durante siglos”¹.

Pero no fueron sólo aquellas primeras feministas concienciadas quienes visitaron la muestra. El público fue amplio y variado, puesto que, tras exponerse tres meses en su sede inaugural, viajó al University Art Museum de Austin, Texas, al Carnegie Museum of Art de Pittsburgh y acabó su recorrido cruzando los Estados Unidos para recabar en el Brooklyn Museum de Nueva York [fig. 24], donde cerró sus puertas casi un año más tarde, el 27 de noviembre de 1977. Miles de personas escucharon por primera vez los nombres de Artemisia Gentileschi, Sofonisba Anguissola, Judith Leyster o Elisabetta Sirani, por mencionar algunas de las 83 protagonistas del evento. No cabe duda de que la exposición contribuyó a ampliar el imaginario artístico de un gran número de visitantes.

Por supuesto, también repercutió directamente sobre la disciplina, puesto que marcó un hito en la historia feminista del arte. Comisariada por las historiadoras del arte Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, sorprendió a muchos críticos e historiadores: por ejemplo, el veterano Mahonri Sharp Young mostraba en la revista *Apollo* su sorpresa ante la calidad de las obras y las injusticias que sus autoras habían sufrido a cargo del relato histórico². Parecía que se había abierto una compuerta desde la que brotaba un río desbordante de energía.

La historia feminista del arte era una recién nacida por aquel entonces; sólo hacía cinco años que Linda Nochlin, una de las comisarias, escribiera “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”³, un texto fundacional que aún sigue vigente. En él, Nochlin ponía en cuestión la historiografía tradicional basada en la idea

del genio, de una genialidad innata que, curiosamente, sólo los hombres parecían recibir de manos del destino. En su ensayo, Nochlin defendió que la creación artística, al inscribirse en un sistema social y cultural complejo, no puede escapar a los condicionantes de género. Ese sistema claramente patriarcal ha lastrado y limitado el acceso de las mujeres y, cuando han conseguido acceder, las ha invisibilizado. En este último punto la historia del arte ha cumplido la función esencial de naturalizar y perpetuar la exclusión de las artistas, ocultando de manera sistemática los determinantes factores de género que moldean el relato. No vale con integrar a mujeres artistas en el canon, dice Nochlin, ya que este es lo suficientemente flexible para incluir algunas como excepción reseñable y seguir discriminando a todas las demás. Dentro de este esquema, aquellas que entran sirven de ejemplo para demostrar que ser parte de la historia siendo mujer no es totalmente imposible, justificando así que quienes no lo consiguen deben achacarlo a sus propias carencias. El llamamiento de Nochlin es radical, puesto que plantea un cambio desde la raíz: hay que dismantlar el canon, replantear el concepto mismo de arte y sus implicaciones históricas, y proponer lecturas basadas en fundamentos totalmente nuevos.

En cierta manera, Nochlin nos dice que no se puede destruir la casa del padre con las herramientas del padre. Sin embargo, tras aquella propuesta explosiva en la que parecía gritar “¡abajo con todo!”, comisaría junto con Ann Sutherland Harris esta exposición, en la que parece llevar a cabo exactamente aquello que creía infructuoso: incluir mujeres artistas dentro de una estructura canónica (la sala de exposiciones institucional), en un orden cronológico habitual y con una instalación que perpetúa la autoridad de los espacios museísticos a la hora de escribir la historia.

Women Artists: 1550-1950 nos ofrece un ejemplo perfecto para plantear las dudas, disyuntivas, críticas y aportaciones que se han sucedido en estos cincuenta años en torno a las exposiciones de artistas mujeres. Gracias a ella, muchas artistas fueron reconocidas por primera vez fuera de sus entornos cercanos y han sido investigadas en mayor profundidad. Gracias a ella, vimos que no estaban todas las que eran; la invisibilización resultó por fin visible. Pero al mismo tiempo, la exposición insertó a estas mujeres en los mismos cánones que Nochlin quería, cuanto menos, criticar y, a ser posible, destruir. Aunque algunas instituciones abrazaron el planteamiento y continuaron una línea crítica (dos años después, el Brooklyn Museum inauguraba *The Dinner Party* de Judy Chicago), también abrió las puertas a un fenómeno que hoy llamamos *purple washing* y que consiste en aceptar la inclusión de un par de mujeres en la colección para, a cambio, mantener exactamente el mismo discurso de siempre.

Por lo tanto, a las muchas aportaciones también debemos sumar algunas limitaciones. Por ejemplo, todas las artistas eran pintoras. Desde la perspectiva actual, sabemos que las disciplinas artísticas han influido mucho en nuestras percepciones en torno al género. Así, dentro de las bellas artes son muchas menos las mujeres escultoras, porque históricamente se obstaculizaba su aprendizaje con la excusa de que esa práctica no era adecuada para su endeble físico; los materiales también eran más caros y necesitaban de un espacio de trabajo más grande y costoso. Todos ellos eran poderosos condicionantes para mujeres que generalmente no contaban con ingresos propios. Aun así, estas artistas existieron, y su presencia en la exposición podría haber puesto en cuestión algunos dogmas. Por otra parte, una de las bases del problema radica en la propia definición de las bellas artes, que dejó fuera de sus filas a las mal llamadas artes menores, como el textil o la cerámica, excluyendo así el campo creativo de muchísimas mujeres a lo largo de la historia del arte. En resumen: si se hubieran incluido esculturas monumentales, como *La muerte de Cleopatra* de Edmonia Lewis (Smithsonian American Art Museum, Washington), junto con obras textiles, como los *patchwork* de comunidades amish o afroamericanas, la ruptura del canon patriarcal habría sido mucho más radical. No cabe duda de que el artículo de Nochlin llegaba mucho más lejos en la teoría que la exposición en la práctica.

De todas formas, debemos ser justas: sabemos por experiencia, tras cincuenta años de historia del arte y comisariado feminista, lo difícil que es localizar, documentar, investigar y contextualizar a muchas artistas sobre cuya obra sabemos tan poco. A menudo partimos de un nombre mencionado en un catálogo o en una reseña, sin la mínima idea de dónde pueden estar sus obras, si es que aún existen. La historia del arte feminista nos obliga a rastrear a familias y amigas, a pasar horas y horas en archivos antes siquiera de haber visto una sola pieza de la artista que nos ocupa. Dar esos primeros pasos fue un logro ejemplar de Harris y Nochlin que no debemos menospreciar.

Reconozcamos también que es mucho más fácil reivindicar la abolición del canon que proponer estructuras coherentes bien articuladas e innovadoras que puedan sustituirlo; compiten siglos de definición con unos cuantos años de mucho esfuerzo por parte de unas pocas. Esperar una articulación tan compleja en tan poco tiempo habría sido pedir demasiado a las comisarias. Porque, además, no debemos olvidar que parte de ese canon pervive en nosotras, incluso tras embarcarnos en la trabajosa labor de la deconstrucción: en el caso de Nochlin y Harris, era improbable la inclusión de obras como las de Lewis o los *patchwork* de comunidades afroamericanas, puesto que estas



fig. 25 Suzanne Valadon
Autorretrato con senos desnudos, 1931
 Óleo sobre lienzo, 46 × 38 cm
 Colección particular, Suiza

habrían roto con la hegemonía blanca de la muestra, un sesgo de raza que en su momento no evaluaron las historiadoras pero que resulta evidente desde nuestras actuales lecturas transversales.

El objetivo no consiste aquí y ahora en criticar *Women Artists: 1550-1950* y a sus comisarias desde una perspectiva contemporánea, sino en tomar este evento histórico como punto de partida para mostrar, por un lado, que las exposiciones son una parte fundamental de la construcción de la historia del arte y que por ello debemos prestarles especial atención; y por otro, que la distancia entre la teoría de la historia del arte y su exposición es a veces mayor de lo que deseáramos. Que cuando comisariamos exposiciones feministas con la intención de cambiar el canon y de repensar el sistema (“¡abajo con todo!”), solemos encontrarnos con limitaciones, tanto por parte del sistema (problemas para encontrar obras, utilización por parte de las instituciones para lavar su imagen, dificultades para construir un discurso expositivo que realmente comunique nuestras intenciones críticas...), como por lo que llevamos de él dentro de nosotras y que sale a la luz tomándonos siempre por sorpresa y haciéndonos dudar de nuestras capacidades.

Por ello, de la misma manera que volvemos la vista atrás en la historia y plantemos nuevas lecturas de los viejos manuales, debemos también analizar las exposiciones. Estas pueden funcionar como vías de divulgación y familiarización con el canon para el gran público, pero también pueden ser lo contrario, es decir, propuestas para ampliar ese canon, para distorsionarlo o romperlo, como pretende serlo *Maestras*. Porque las exposiciones también son un campo de batalla.

LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO

El 27 de octubre de 2023 abre sus puertas en el Musée d’Art de Nantes la exposición retrospectiva dedicada a la pintora Suzanne Valadon, cuya obra *Marie Coca y su hija Gilberte* puede verse paralelamente en la exposición *Maestras* [cat. 75]. Antes de desembarcar en Nantes, la exposición pudo visitarse en el Centre Pompidou-Metz, una sucursal del centro del mismo nombre en París, desde donde se ha comisariado la muestra. Allí, el público se encontró cara a cara con las modelos de Valadon, todas definidas por una fuerte silueta negra que demarca sus confines, repletas de color y de contraste, la mayor parte dirigiéndose al público con una intensa y afirmativa mirada. Con la misma fuerza nos mira la propia artista desde sus múltiples autorretratos, entre ellos, el cuadro en el que se representó con los senos desnudos a los 66 años de edad [fig. 25].

Han pasado 56 años desde su anterior retrospectiva, que se celebró en el Musée National d’Art Moderne (MNAM) de París en 1967. Fue aquella exposición, que reunió 213 dibujos, fotografías y pinturas, la que dio a conocer al público la obra de esta particular pintora cuyo estilo es difícil de encajar en los movimientos artísticos que se sucedieron a lo largo de su vida: llegó tarde para ser una impresionista como Mary Cassatt y no se interesó en absoluto por el cubismo y la abstracción, manteniendo durante toda su carrera una preferencia por los colores vivos y la figuración sin ambages. Fue en parte el reconocimiento que le brindó aquella exposición lo que equilibró esa falta de encaje y permitió que, aunque residualmente y de manera a veces anecdótica, su nombre aparezca en algunos manuales de arte. De hecho, fue a partir de su visibilización en la exposición como se impulsó su catálogo razonado de 1971, que ha sido durante décadas el más completo recurso de investigación sobre la artista.

Por su parte, el catálogo de la exposición del MNAM, también una referencia ineludible, reunía mucha información sobre su vida, que se dio a conocer en la muestra y acaparó gran parte de la atracción. Y es que no se puede negar que su recorrido vital parece sacado

de una novela sobre la *bohème* de la época: hija de madre soltera, fue acróbata en el circo, modelo y confidente de los pintores impresionistas, amante de Erik Satie, madre también soltera de Maurice Utrillo y una fuerza conocida y reconocida en la colina de Montmartre. Esta excentricidad, así como su amistad con numerosos hombres en el mundo artístico, ayudó sin duda a que su obra permaneciera, aunque también contribuyó a oscurecerla: la pintura parece siempre quedar en segundo plano respecto a sus amores y aventuras. Así, Valadon aparece a menudo en las narrativas históricas como furia indomable antes que como artista. Incluso entre las seis pinturas que el Pompidou-Metz utilizó para promocionar la exposición una no era de mano de Valadon, sino de Renoir, y la mostraba como modelo: el personaje que oculta a la artista.

Nos encontramos, por lo tanto, ante una paradoja. Por un lado, estamos acostumbradas a una cantidad tan paupérrima de exposiciones individuales dedicadas a artistas mujeres que tendemos a considerar a Valadon como una privilegiada por haber gozado de una retrospectiva de relevancia, con catálogo razonado incluido, en el siglo XX. Por el otro, aquella muestra que la dio a conocer también estipuló unas coordenadas que, al no haberse revisado desde entonces, han marcado el discurso sobre su obra durante décadas.

Sus líneas principales se identifican claramente en el extenso reportaje sobre la exposición del MNAM que Georges Charensol escribió para *Revue des Deux Mondes*: el crítico dedica los dos primeros párrafos a comparar las obras de Valadon y Utrillo; en el tercero habla de su vida pintoresca y de su belleza, que impresionó a hombres ilustres; toda la página siguiente se dedica a la vida y, sobre todo, a las aventuras amorosas de la artista, con mención especial a las especulaciones sobre la paternidad de Utrillo; y cuando por fin en la tercera página se lanza a hablar de su aportación artística, resalta la “autoridad totalmente masculina” que desbordan sus dibujos. Rápidamente vuelve a las anécdotas biográficas, sazonadas con comentarios elogiosos hacia la artista por parte de pintores ilustres como Degas, que parecen más necesarias para ratificar la importancia de la artista que un buen análisis por parte del crítico. Cuando finalmente se fija de nuevo y con brevedad en las obras, lo hace para insistir en su “virilidad”, para manifestar dudas sobre sus desnudos femeninos (“más discutibles”, puesto que representan cuerpos de mujeres pintados por una mujer, sin dar prioridad a una mirada erótica masculina) y para declarar que la artista “es igual a los grandes maestros masculinos de su tiempo”⁴.

La exposición del 67 generó por lo tanto un buen repositorio de información que pedía a gritos una urgente puesta al día y que nos muestra la apremiante necesidad de realizar exposiciones individuales de

mujeres artistas; no sólo de las recientemente reconocidas, sino también de aquellas que, con la excusa de haber sido ya expuestas en los albores de los tiempos, no se han vuelto a analizar en profundidad y se han visto atrapadas en discursos patriarcales inamovibles. Porque una exposición es, ante todo, una oportunidad de investigación dotada de recursos económicos y humanos. Este es un factor que pasa a menudo desapercibido para el público general, pero no para los y las especialistas.

Las exposiciones, además de ofrecer un momento de encuentro entre el público y la obra, suponen la ocasión para dedicar una mirada atenta y especializada a la producción artística y, digámoslo claramente, de fomentar e invertir en ciertas investigaciones. El comisariado implica la búsqueda de obras, su documentación, su lectura e interpretación; es a menudo a raíz de exposiciones monográficas cuando salen a la luz obras ocultas en colecciones privadas o repintes que sólo se aprecian con pruebas especializadas como los rayos X. Estos descubrimientos, que para el público pueden parecer sencillos y naturales, casi orgánicos, precisan en realidad de mucho tiempo y dedicación.

Este tiempo y dedicación se multiplica si la artista a estudiar es una mujer. Decimos que las exposiciones son ocasiones de investigación, y esto nos lleva a una situación de pescadilla que se muerde la cola: puesto que los museos llevan un par de siglos exponiendo e investigando casi exclusivamente a hombres, la documentación y la información sobre su obra es mucho más extensa. Esto facilita el acercamiento a su trabajo o la realización de exposiciones divulgativas, lo que lleva a que se expongan más, se conozcan más y, de nuevo, se investiguen más. En contraposición, el hecho de que las instituciones no hayan apostado por las artistas mujeres hace que sus trabajos estén mal documentados, en muchos casos perdidos o sin localizar en alguna colección privada, y que precisen de una mayor labor de identificación e investigación. De manera que, cuando las instituciones favorecen exponer las obras de hombres artistas frente a la de mujeres por ser estas menos conocidas, están en realidad potenciando exponencialmente a los autores frente a las autoras. Para que el arte de las mujeres empiece a conocerse en igualdad de condiciones, los museos deberían dedicar al menos los próximos diez años al estudio y la exposición exclusiva de artistas mujeres y sus círculos y, aún si lo hicieran, quedaría recorrido hasta la paridad histórica real.

Las carencias en la investigación resultantes de la falta de proyectos curatoriales sobre artistas mujeres se perciben principalmente en la escasez de buenos catálogos. Porque las grandes exposiciones ofrecen también grandes catálogos; grandes en tamaño y en contenido. Aunque parte del público los adquiera como

repositorio de imágenes y de recuerdos (como un souvenir ilustrado), los catálogos de aquellas exposiciones que marcan la historia del arte representan la vanguardia de la investigación sobre el tema que tratan y se convierten en referencias ineludibles. Son, además, la memoria perdurable de la muestra, que cuenta con un carácter efímero. Una vez que las obras mostradas se segregan y vuelven a sus colecciones e instituciones de origen, las lecturas que surgieron al juntarlas perviven en ese objeto de conocimiento que es el catálogo.

El ejemplo de Valadon, de la que sólo disponemos hasta ahora de un catálogo individual extenso y completo, nos demuestra que existen muchísimas menos publicaciones dedicadas a artistas mujeres que a hombres. Casi sin temor a equivocarnos podríamos decir que algunos artistas hombres (Picasso, Goya, Rembrandt...) cuentan ellos solos con más catálogos y monografías que todas las mujeres artistas juntas (exceptuando tal vez a Frida Kahlo). Esto conlleva un doble hándicap: en primer y evidente lugar, el desconocimiento y la falta de profundización en la obra de muchas autoras brillantes; y en segundo, la mayor dificultad para tejer nuevas historias y proponer interpretaciones globales, puesto que la visión es siempre más escasa y sesgada.

Hablamos, como en ciencia, de investigación básica, también llamada pura o fundamental, puesto que supone el fundamento sobre el que se construye la investigación aplicada. La historia del arte feminista nos anima a aplicar nuestro conocimiento para construir nuevas lecturas, pero ¿cómo hacerlo cuando carecemos de mortero y ladrillos? ¿Cómo configurar una ciudad —que equivaldría a una lectura coherente y articulada de la historia del arte desde una perspectiva innovadora— si las visiones tradicionales parten de varios conjuntos de casas, calles y palacios, y nosotras de un ingente material de construcción desordenado y parcialmente dañado?

Las historias del arte feminista necesitan de lo individual para poder construir lo colectivo; necesitan de investigación básica en forma de exposiciones individuales serias. Sin grandes apuestas, también económicas, por el estudio de artistas mujeres, la recuperación y la actualización de su memoria, es imposible desenterrar y dar a conocer el material que familiares y amigas guardan en sus casas con infinita paciencia y empeño, o dar nuevas visiones, más acordes a los tiempos, de aquello que se recogió hace décadas. Es sólo a partir de estas casetas, casitas y casuchas que podremos conformar nuestras futuras ciudades. Lo individual es un primer paso ineludible para emprender lo colectivo.

Nosotras también necesitamos erguirnos sobre hombros de gigantes; sólo sobre ellos podemos mirar más allá de una historia del arte empantanada.

Los museos están imbuidos de una imponente autoridad. Son espacios del saber incontestable, de verdad ilustrada, o al menos así se han presentado desde hace dos siglos. La propia estructura de sus exposiciones, con entradas claras, recorridos prefijados y finales contundentes, refuerza la idea de un único e ineludible relato histórico.

Pensemos en las cartelas, esos pequeños elementos informativos existentes en todos y cada uno de los museos del mundo. La estructura de su información es tan homogénea que parece contener, de manera palmaria, todo aquello que merece saberse sobre una obra: título, técnica, año en que se realizó, tal vez medidas y la colección a la que pertenece. Aunque toda esa información da la impresión de ser objetiva por tratarse de datos, en realidad sufre graves carencias de exactitud en dos sentidos: primero, porque a menudo existen dudas o diferentes versiones tanto en torno a los títulos como a las fechas, e incluso sobre las técnicas; y segundo, porque se trata de una selección de información, y las selecciones nunca son objetivas. La importancia de la información varía en función de la lectura que queramos hacer, y decidir que una es más importante que otra a priori, sin tener esto en cuenta, dirige nuestra lectura. Por ejemplo, un dato que podría incluirse en las cartelas, tan objetivo como los anteriores, sería el número de vástagos que el o la artista tenía en el momento de realizar la obra. Imaginemos, junto a la poética y silenciosa obra de Vermeer *Una dama que escribe una carta con su sirvienta*, de hacia 1670 (National Gallery of Ireland, Dublín), un escueto “10 hijos” en la cartela. El contraste entre el tranquilo interior representado y la probable realidad de la casa del pintor nos provocaría más de una reflexión, especialmente en lo que se refiere a las mujeres que aparecen en la obra. También influiría en nuestra perspectiva el texto “0 hijos” que aparecería en las cartelas de todas las maternidades de Mary Cassatt [fig. 26], cuestión sobre la que volveremos.

Valga este pequeño ejemplo, que tiene poco de anecdótico, para darnos a entender que la especialidad de los museos y de sus exposiciones ha consistido durante años en erigirse como templos del saber, lo que en consecuencia les otorgaba la potestad de seleccionar qué sección de ese saber debía transmitir a sus visitantes. Y a pesar de que tanto la crítica museográfica contemporánea (con grandes aportaciones del discurso decolonial, por ejemplo) como la historia del arte feminista hayan bombardeado desde la academia y el activismo las bases del autoritario discurso único, para la mayor parte del público actual esta premisa sigue viva. Nos guste o no, los museos siguen siendo percibidos por el grueso de la población



fig. 26 **Mary Cassatt**
Mujer con girasol, hacia 1905
 Óleo sobre lienzo, 92,1 × 73,7 cm
 National Gallery of Art, Washington,
 Chester Dale Collection

fig. 27 **Anna Ancher**
Comida en el jardín, 1915
 Óleo sobre lienzo, 62 × 78 cm
 Colección privada

como repositorios del saber y la certeza. Es por ello que la celebración en estas instituciones de exposiciones que contradigan los discursos hegemónicos aceptados es terriblemente necesaria: situarlas en dichos espacios de conocimiento las legitima, al mismo tiempo que transmiten al público que más de una historia es posible. Incluso el contraste de relatos es enriquecedor: encontrarse en las salas dedicadas a los maestros antiguos del Museo Thyssen con un recorrido cronológico y estilístico más tradicional y acto seguido exponerse a un discurso temático feminista en *Maestras*, traslada el mensaje de que el esquema histórico habitual no es, por el simple hecho de repetirse *ad nauseam*, el único aceptable.

De hecho, entre todas las aportaciones de esta exposición, tal vez la más reseñable sea la de mostrar de manera ejemplar cómo se puede tejer a partir de esa investigación básica que tratábamos en el anterior apartado para, partiendo de ella, ofrecer algo más: una lectura completa y compleja de conjunto. El “tejido de conocimiento” se comienza a partir de las hebras, es decir, de las obras de cada artista, y va creando un nuevo entramado con forma de discurso histórico, una sólida base común y compartida que nos permita mirar desde y hacia otros lugares.

Porque, a pesar de los más de cincuenta años transcurridos desde el mencionado ensayo de Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, y de las grandes aportaciones que le sucedieron, seguimos necesitando urgentemente nuevos y diversos discursos curatoriales, que nazcan de una práctica feminista y que nos abran las puertas a otras uniones, otras lecturas, otras historias.

Pensemos, por ejemplo, en la maternidad, un tema presente en esta exposición. La imagen de una mujer con su hijo constituye una estampa muy habitual en el arte occidental por representar a la Virgen y el Niño; más allá de la escena religiosa, sin embargo, los y las artistas han introducido también este tema en escenas de género o en retratos. Hay pocas iconografías que, a pesar de contar con tantas variaciones, hayan recibido una lectura tan plana desde la crítica. Por una parte, se recurre a la dicotomía de la buena y la mala madre. Pero, sobre todo, la interpretación de estas composiciones tiende a divergir si su autor es un hombre o una mujer: en el caso de un autor masculino, se lee en clave universal, tendiendo hacia la alegoría de la maternidad. En cambio, si la autora es una mujer, la clave siempre es reductivista, centrándose en la relación emocional y específica de la autora con lo retratado. Se opone la representación del ideal absoluto frente a la singular intimidad de lo personal.

Nos ofrece un buen ejemplo de ello el impresionismo, un estilo cuya idealización patriarcal deconstruyó

con maestría Griselda Pollock, pero cuyo discurso apenas ha cambiado en las salas de muchos museos. A pesar de que muchos hombres representaran a sus hijos, como por ejemplo Claude Monet, estos cuadros suelen tratarse como retratos, incluso como experimentos formales, casi desprovistos de carga emocional; mientras que los retratos de Mary Cassatt de mujeres con niños se leen generalmente desde el prisma emotivo de la maternidad, si bien Cassatt no tenía hijos y, por lo tanto, no estaba representando una experiencia maternal personal.

El problema de esta interpretación divergente de la maternidad no consiste en que subraye la diferente relación de los y las autoras con los temas de representación; no podemos negar que la división patriarcal de funciones sociales ha propiciado que la experiencia de la crianza se haya vivido de manera dispar en función del género del o de la artista, por lo que no se debe descartar que esto influya en sus elecciones de representación. El problema o, más aún, los problemas, surgen por las lecturas condicionadas, llenas de prejuicios y estereotipos que, en vez de hacer esta interpretación de manera consciente y responsable, la camuflan bajo un manto de naturalidad objetiva.

En primer lugar, es problemático asumir que la experiencia personal de una artista no pueda ser importante para la historia del arte (recordemos: lo personal es político) o, al menos, no tanto como la experiencia masculina. En segundo lugar, es problemático asumir que una representación que parte de una experiencia personal, por el hecho de serlo, no pueda trascenderla para interpelar a un público mucho más amplio, sobre todo cuando se trata de una tan extendida como lo es la maternidad. Y finalmente, es problemático proponer una visión de la maternidad totalizadora, absolutista y no basada en las diversas experiencias vividas de la misma, que limite su lectura y la reduzca a un cliché.

Por lo tanto, una exposición que dinamite el cliché de la maternidad, expandiendo sus lecturas y complejizando la relación experiencial que implica esta representación, ofrece una nueva manera de tejer historias del arte. Nos conduce a mirar de otras maneras, múltiples maneras que analizan los porqués y los cómo de estas representaciones, sin encorsetarlas ni homogeneizarlas.

Lo mismo ocurre con los cuidados, un amplio terreno al que los feminismos han puesto nombre en los últimos años pero que acompaña al ser humano, y principalmente a las mujeres, desde tiempo inmemorial. Como no podía ser de otra manera, son muchas las artistas que han representado imágenes de mujeres llevando a cabo tareas de cuidados [fig. 27], pero casi inexistentes las exposiciones que hayan teorizado sobre ello desde una óptica feminista. Así, una exposición que replantee

imágenes de lavanderas, amas de casa, enfermeras y criadas desde una perspectiva de los cuidados abre de par en par la puerta a nuevas y muy necesarias narrativas. Y tras una compuerta se abre otra: imposible tratar los cuidados sin interseccionar el género con la clase. Porque, una vez más, la creación de narrativas históricas feministas nos obliga a escapar de las generalizaciones: mientras Käthe Kollwitz, como socialista y pacifista, se identifica con las mujeres que representa [cats. 60, 76 y 77], quienes se quedan en casa durante la guerra cuidando y alimentando como pueden a sus familiares, Victoria Malinowska, desde su comodidad de pequeña aristócrata, retrata a las jóvenes pescadoras de Ondarroa [cat. 56] como un exótico y lejano objeto de curiosidad.

El 4 de febrero de 2024 cierra sus puertas *Maestras*, pero no se extingue su estela para la historia del arte feminista. Esta exposición, con sus relatos y lecturas que escapan al canon, nos muestra que la historia del arte se compone en realidad de muchísimas historias por hacer; y que pueden y deben hacerse. Acostumbradas a mirar sólo desde y hacia un lugar, a asumir las selecciones de otros como las únicas posibles, hemos visto una parte muy pequeña de esa vasta, rica y diversa historia del arte. Nuestra mirada es aún pobre. Ha llegado el momento de abrazar la riqueza y de ir desvelando y construyendo juntas nuevas y fascinantes miradas.

1 Florence Howe, "Editorial", en *Women's Studies Newsletter*, vol. 5, n.º 4, 1977, p. 2.

2 Mahonri Sharp Young, "The Women", en *Apollo*, n.º 179, enero de 1977, pp. 57-60.

3 Linda Nochlin, "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", en *Amazonas del arte nuevo* [cat. exp.], Josep Casamartina i Parassols y Pablo Jiménez Burillo (dirs.), Madrid, Fundación Mapfre, 2008, pp. 283-289.

4 Georges Charensol, "Suzanne Valadon au Musée National d'Art Moderne", en *Revue des Deux Mondes*, 15 de abril de 1967, pp. 593-599.