



# Heroínas

Heroines

# Heroínas

Comisario  
Guillermo Solana

Museo Thyssen-Bornemisza  
Fundación Caja Madrid

Del 8 de marzo al 5 de junio de 2011

MUSEO  
THYSSEN-  
BORNEMISZA



## Índice

---

- 17 Heroínas  
Guillermo Solana
- 53 Artistas heroínas  
Rocío de la Villa
- 83 De la mirada a la palabra.  
Cuatro heroínas míticas  
Carmen Gallardo
- 105 Mujeres de poder  
Amelia Valcárcel
- 
- 117 Heroínas
- 120 Solas
- 130 Cariátides
- 144 Ménades
- 164 Atletas
- 178 Acorazadas
- 194 Amazonas
- 218 Magas
- 230 Mártires
- 238 Místicas
- 248 Lectoras
- 266 Pintoras
- 
- 289 English Texts
- 325 List of Works
- 331 Bibliografía seleccionada

# Artistas heroínas

Rocío de la Villa

A comienzos del siglo XXI, los museos de arte, clásicos y contemporáneos, se ven impelidos a abordar la denominada “revolución de las mujeres” iniciada durante la segunda mitad del siglo XX: la única revolución *pacífica* que ha prosperado de entre tantas utopías. La incorporación de las mujeres a la entera vida social ha supuesto la feminización de ámbitos laborales considerados tradicionalmente afines como la educación y la sanidad, labores administrativas, comerciales y de gestión. Otros, como la cultura, han mostrado mayor resistencia debido a su papel privilegiado en la configuración simbólica y en el mantenimiento de los valores hegemónicos.

Medio siglo después de que irrumpiera el movimiento de *liberación de las mujeres*, cuando *ellas* son más de la mitad de quienes se forman, trabajan y hacen posible con su asistencia las programaciones culturales, los grandes y singulares museos destacados de Europa y América se plantean la necesidad de presentar ofertas específicas, desde sus colecciones a sus exposiciones y en el resto de sus actividades, que reconfiguren los valores de esta nueva sociedad, respaldando la exigencia legítima de “empoderamiento” (*empowerment*) de las mujeres que, sin las imágenes del legado histórico y del presente, queda carente del imaginario imprescindible para que cualquier transformación profunda permanezca.

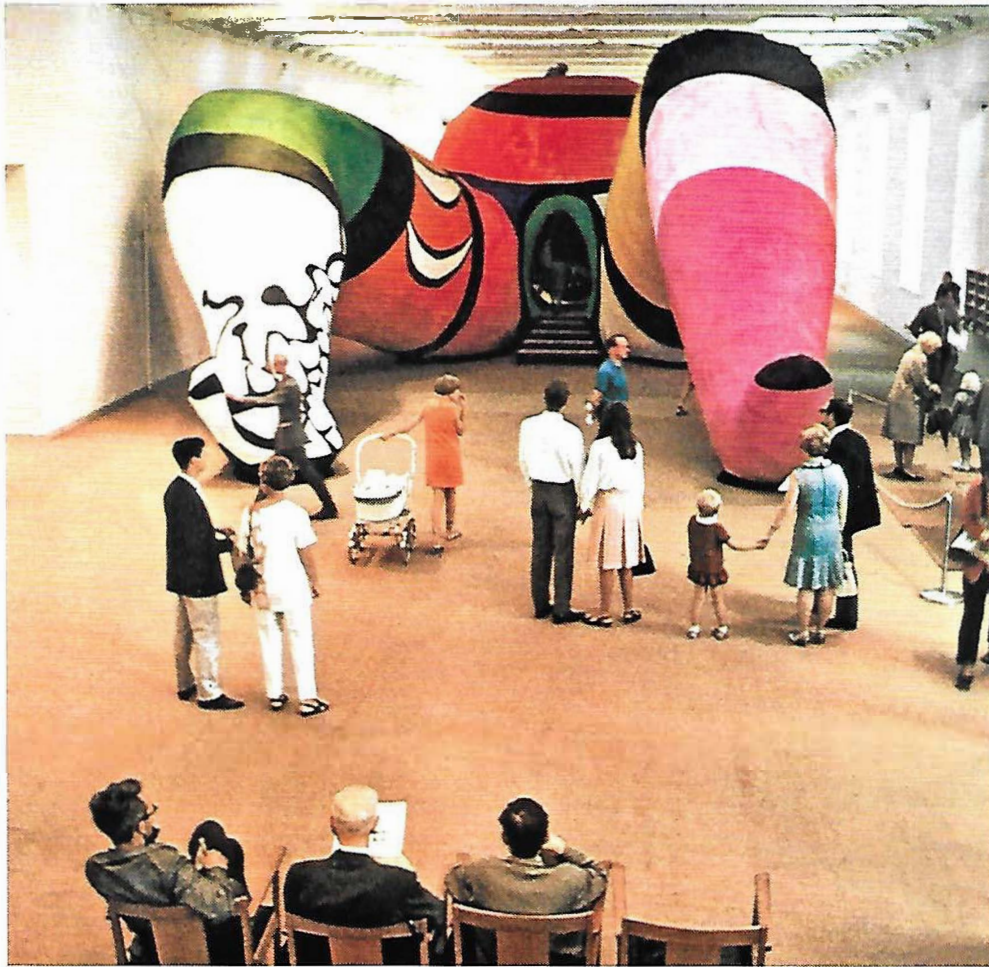
La exposición *Heroínas* se inscribe en esta tendencia de afirmación de la perspectiva de género en el arte, gracias a la que se están reconsiderando las colecciones y las exposiciones históricas y contemporáneas. Por poner algunos ejemplos: en 2005, Lars Nittve, director del Moderna Museet de Estocolmo, abre una suscripción popular para completar la “otra mitad” de la colección de arte moderno. En 2007, en la Tate comienzan a estudiarse las colecciones y se detectan las carencias. En 2009, el Centro Georges Pompidou inaugura *elles a pompidou*, una puesta en femenino de su colección para la que hizo falta llevar a cabo un importante paquete de adquisiciones de obra de artistas mujeres. En estos museos, no sólo ha habido un giro consciente en la política de adquisiciones, sino que también se ha producido un cambio fundamental en su programa de exposiciones: en el Moderna Museet, con dos sedes en Estocolmo y Malmö, la programación es paritaria; en el conjunto del organigrama Tate Britain y Modern en Londres, más Liverpool y St. Ives, la equidad tiende a respetarse en proporción histórica a la existencia de artistas mujeres. Y mientras tanto, el sistema del arte contemporáneo también acusa esta transformación. En 2007, cuando en la *Documenta XII* de Kassel por primera vez la mitad de artistas fueron mujeres, en Estados Unidos cruzaban de este a oeste dos megaexposiciones: *WACK! Art and Feminist Revolution* y *Global Feminisms*, coincidencias que venían a corroborar la alianza trasatlántica de lo que se podría denominar la “tercera ola” del arte, la historiografía y la teoría feministas tras su irrupción a finales de los sesenta y el retorno a finales de

la década de los ochenta del siglo xx . Después, las exposiciones individuales y colectivas de artistas y comisarias no han dejado de sucederse hasta hoy, a ambos lados del Atlántico: sin menospreciar las interesantes iniciativas que van despuntando procedentes de culturas no occidentales que engrosan esta tendencia en el actual escenario globalizado.

Cuando los grandes museos, históricos y contemporáneos, se han visto ante la necesidad de incorporar obras y miradas, se han encontrado ante un fornido *corpus* historiográfico y teórico, proporcionado por décadas de contribuciones de los *gender studies* en el área geográfica anglosajona, donde llegaron a prosperar en el seno de la universidad, y una suma de investigaciones, quizás menos compactada, pero no menor en aquellos países en donde trabajar en este ámbito ha supuesto durante décadas un coste adicional a las complejas trayectorias de artistas e investigadoras, críticas y comisarias, galeristas y gestoras. En el plano histórico, hoy conocemos las obras de cientos de artistas mujeres desde antes del siglo xv hasta la primera mitad del siglo xx. Y lo que es, al menos, tan importante: sabemos cuáles fueron las condiciones en las que trabajaron, por qué fueron relegadas en la historiografía artística hasta que sus nombres prácticamente se perdieron a causa de atribuciones erróneas y prejuicios acerca de su calidad artística, que a estas alturas no podemos calificar sino fruto de la misoginia en la tradición patriarcal. Las historiadoras feministas Frances Borzello, Norma Broude, Whitney Chadwick, Mary D. Garrard, Lynda Nead y Linda Nochlin, Roszika Parker y Griselda Pollock —por destacar un puñado de maestras entre legiones— no sólo han descubierto artistas y líneas de interpretación que ponen en valor sus obras, sino que han evidenciado significaciones y sentidos de la mirada masculina de artistas, críticos e historiadores, comitentes y espectadores que contribuyeron a la naturalización de la concepción de la mujer como objeto y no sujeto de representación; pero también han abierto lecturas de imágenes divergentes que, como las que presenta esta exposición, no representan los roles tradicionales de la feminidad, reflejando un patrimonio testimonial de los vaivenes del sistema patriarcal a través de un transcurrir histórico más rico y complejo de lo esperado. Construyendo, en conjunto, la más importante ampliación de la historia del arte como disciplina desde su fundación, tanto en su objeto como en sus metodologías: generando nuevas narrativas.

Semejante esfuerzo colectivo, además, ha precisado una reconceptualización básica de categorías centrales en la teoría del arte. Hace tiempo que sabemos por qué —hasta hace poco se creía que— no había habido grandes mujeres artistas. La teoría feminista nos ha hecho comprender cómo la concepción mistificada de artista como genio (masculino) ha condicionado nuestra manera de percibir el arte. Y también la respuesta a uno de los “enigmas” en donde aún resbalan aquellos que todavía no se han familiarizado con esta metodología hoy imprescindible: sí existe una “imaginaria femenina”. Incluso en el momento en que la crítica Lucy Lippard planteó esta cuestión, en plena irrupción del feminismo militante y a pesar de las numerosas obras en las que era fácil reconocer una composición oval o circular que las jóvenes en grupos de trabajo denominaron *cunt art* (arte del coño) —con evidente afán reafirmativo, invirtiendo los estereotipos negativos colgados a la Mujer—, hubo de

Niki de Saint-Phalle  
*Hon (Ella)*, 1966  
Moderna Museet,  
Estocolmo



responderse con una negativa. Es absurdo afirmar un determinismo en último término psicobiológico para la creatividad de las artistas. A lo sumo podrían considerarse condicionantes culturales y opciones estéticas, sean cuales fueren su procedencia y su repercusión.

Pero si el arte no tiene sexo, sin embargo, el sistema del arte sí ha estado y sigue estando marcado estructuralmente por un sexismo que ha discriminado en general, sigue discriminando el talento de las mujeres que trabajan en arte, entorpeciendo su contribución a la excelencia artística y excluyendo del criterio de “calidad” parámetros considerados tradicionalmente “femeninos”.

Un icono: *Hon (Ella)*, realizado por Niki de Saint-Phalle [fig. 15] —la única mujer perteneciente al grupo *Nouveaux Réalistes*— con la colaboración de Jean Tinguely y Per Olof Ulfved, como monumento temporal para el Moderna Museet de Estocolmo en 1966, poco más de quince años después de que Simone de Beauvoir publicara *El segundo sexo*, nos habla

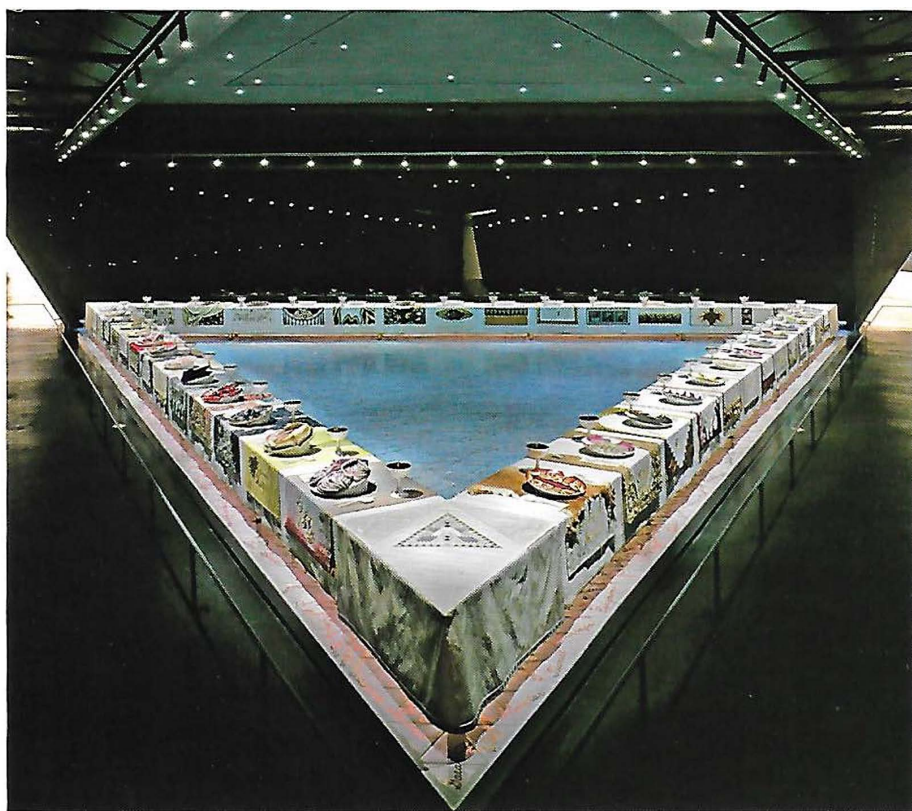


fig. 16  
**Judy Chicago**  
*The Dinner Party*, 1974-1979  
 Cerámica, porcelana y tela,  
 14,63 x 14,63 m  
 Brooklyn Museum, Nueva York,  
 donación de la Elizabeth  
 A. Sackler Foundation,  
 inv. 2002 10



fig. 17  
**Barbara Kruger**  
*We have received orders  
 not to move*, 1982

de la oposición social que obtenían quienes entonces expresaban su punto de vista. Inscrita en la serie de las monstruosas y divertidas *Nanas*, que posteriormente irían poblando los parques de las principales ciudades occidentales, a lo largo de sus veintisiete metros de superficie de poliéster, *Hon* hacía un guiño al colorido pop. La imagen de la mujer tumbada, con las piernas abiertas y las rodillas en alto — en una postura de absoluta disponibilidad, semejante a la actitud corporal inerte en reconocimientos ginecológicos, a la postura para los partos recomendados por los médicos que sustituyeron a las parteras en el XIX y explícitamente obscena para los temerosos de la *vagina dentata* — disponía en su sexo de una entrada para el público a la cueva de las maravillas: lo que era ya una burla a la misógina concepción de la mujer como la eterna desconocida. Tras penetrar, se encontraba un lugar de recreo, incluido un *milk-bar* en su pecho. En suma, un exceso pues, a pesar de que hoy en día incluso pudiera considerarse una instalación precursora del modelo del museo-parque de entretenimiento, la sala fue clausurada días después de su inauguración. El poder subversivo y lúdico de su risa no engañó a nadie, y menos aún cuando la prensa se hizo eco de las series precedentes a las *Nanas*, por las que Saint-Phalle había comenzado a hacerse conocida en el medio artístico: sus *Shooting Paintings* sobre las que se disparaba con un rifle del

calibre 22, inspiradas en sus *Target Portraits*, en donde la artista hacía blanco contra la efigie de su amante como san Sebastián, o del encuentro Kennedy-Kruschev, ridiculizando hasta el paroxismo la virilidad de la *action painting*, sintomática con sus chorreos-eyaculaciones del machismo imperante tras la Segunda Guerra Mundial.

La provocación fue el manual de uso de esta irrupción feminista a cargo de individualidades en la Europa de los sesenta. Mientras la jovencísima Orlan protagonizaba una serie fotográfica de *tableaux vivants* saliendo desnuda del marco, Valie Export, en una acción de la serie *Expanded Cinema*, se paseaba por Viena con un teatrillo colgado en el pecho y animaba a los transeúntes a tocar, si eran valientes como para atravesar las cortinillas (*Tapp- und Tastkino*, 1968), o bien, amenazaba con un arma mientras exhibía su pubis desnudo, tras recortar un triángulo en sus pantalones (*Action Pants: Genital Panic*, 1969). Las chicas malas estaban realmente enfadadas.

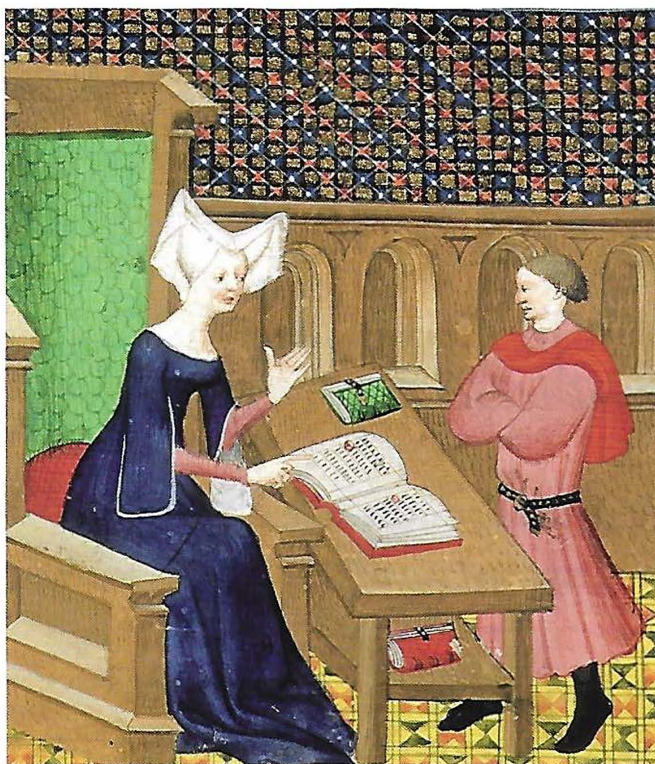
Pero también en California, donde se estableció a finales de los sesenta el primer programa universitario de arte feminista, se ridiculizaba en *performances* y ensayos socarrones la historia canónica del arte moderno: esa que había excluido a las mujeres vanguardistas de la producción artística hasta hacer que se avergonzaran de su propio nombre e intentaran doblegar su creación a los criterios de sus compañeros, sin que las instituciones ni el mercado llegaran a apreciar sus esfuerzos. Todavía en 1975, Carolee Schneemann, tras dejar la lectura de su libro *Cézanne, She Was a Great Painter*, recitaba desnuda la letanía escrita en un rollo que iba extrayendo del interior de su vagina en la performance *Interior Scroll*.

Algunas artistas pasarían al activismo social, de variada índole: Sanja Ivekovic llama la atención de los cuerpos de seguridad que peinan en helicóptero la zona cuando en una terraza se muestra relajada, leyendo, fumando, bebiendo whisky y masturbándose mientras en la calle pasa el desfile del presidente yugoslavo Tito (*Triangle*, 1979). Mientras, en Nueva York, la antes publicista Barbara Kruger está cuajando el estilo directo y contundente para los carteles que luego irán poblando las calles, en muros, vallas y medios de transporte, llamando a la desobediencia: “We have received orders *not to move*” [fig. 17].

### Una historia propia

Otra estrategia importante para entender el proyecto *Heroínas* fue recuperar una historia propia, revisando y honrando a las mujeres que las precedieron. En este caso aunque muchas artistas feministas han revisado en su obra figuras femeninas recurrentes en la historia del arte occidental, la referencia inevitable es *The Dinner Party* (1974-1979) [fig. 16], un complejo trabajo colaborativo dirigido por Judy Chicago en donde se conmemora a treinta y nueve mujeres destacadas en la mitología y en la historia de la humanidad, cada una representada por un servicio de mesa (mantel bordado, platos adornados con vulvas, copas, etc.) pero que homenajea a un total de 999 contando los nombres que se inscriben en los baldosines en el interior del triángulo de este ornamentado banquete, el “Suelo de la Herencia”.





figs. 18 y 19

Christine de Pizan enseñando y ofreciendo su libro a Isabel de Baviera, en Christine de Pizan, *La ciudad de las damas*, 1405  
Manuscrito iluminado  
The British Library, Londres, inv. Harley MS 4431

Desde 2007 protagoniza como instalación permanente el Elizabeth A. Sakler Center for Feminist Art, en el Brooklyn Museum en Nueva York. Por lo que esta obra, a pesar de las críticas que recibiera a principios de los ochenta por parte de las historiadoras británicas Griselda Pollock y Roszika Parker<sup>1</sup> al “resultar fácilmente rescatada y absorbida por una cultura masculina, ya que no rompe de manera radical con los significados y connotaciones de la mujer en el arte como cuerpo, como elemento sexual, como naturaleza, como objeto de posesión masculina”<sup>2</sup>, se ha convertido en el icono del tributo ofrecido a la historia de las mujeres por el autodenominado por primera vez en la historia “arte feminista” del último tercio del siglo xx.

Sin embargo, esta obra, entre hagiografía y alegato, no es novedosa sino epítome de una larga singladura, modulada por momentos de mayor integración o segregación de las mujeres a lo largo de la historia occidental. Tal como muestran las historiadoras Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser en su monumental *Historia de las mujeres. Una historia propia*, la historia de la modernidad describiría un movimiento de sístole y diástole, correspondientes a los períodos de inicio de paradigmas, cuando las mujeres consiguen parcelas de autonomía, recortadas sin embargo en los momentos de consolidación del nuevo orden. A través de los nuevos códigos legislativos nacionales, el Renacimiento terminó concretándose para

1  
Louise Otto-Peters en  
*Die Frauen-Zeitung*, 1849.

2  
Catherine Morland en *Northanger  
Abbey*, de Jane Austen, 1817.

la mayoría de las mujeres como el período histórico en que perdieron el control sobre sus propiedades y ganancias, se instauró la prohibición de decidir sobre su fertilidad y se clausura el acceso a una educación superior y a una instrucción profesional. Después de la Ilustración, que se gestó en los círculos de las *salonières*, tras la Revolución Francesa, hubo tal privación de derechos para las mujeres que forzó el surgimiento de los grupos de feministas activistas del XIX, que enarbolaban la lucha sufragista: el derecho a ser ciudadanas que no se obtendría sino paulatinamente, país por país, hasta después de la Primera Guerra Mundial. En la irrupción de aquel movimiento social, la activista alemana Louise Otto-Peters afirmó: “La historia de todos los tiempos, y la de hoy especialmente, nos enseña que [...] las mujeres serán olvidadas si ellas se olvidan de pensar sobre sí mismas”<sup>1</sup>.

## Heroínas

“Pero la historia, la historia real y solemne, no puede interesarme... La leo un poco como obligación, pero no me dice nada que no me fastidie. Las luchas de papas y reyes, con guerras o pestilencias, en cada página; los hombres, la mayoría buenos para nada, y casi ninguna mujer visible, es muy aburrido”<sup>2</sup>.

La historia de la reivindicación de heroínas y figuras de mujeres célebres tiene su origen en los inicios de la modernidad, que en su transcurso queda respunteada por escritos e imágenes de mujeres, conscientes de la necesidad de mantener un legado y continuar apuntalando una tradición propia.

Desde el siglo XV encontramos mujeres que escriben desde posiciones que hoy denominamos “feministas” estableciendo el género de enaltecimiento de la historia de las mujeres. En 1405, Christine de Pizan —considerada la primera escritora profesional europea— publica *La ciudad de las damas*: una apología de la mujer apoyándose en las figuras heroicas femeninas de la mitología y de la Biblia y en mujeres de la historia y del presente. Su principal fuente fue el *De claris mulieribus* (1362) con que Giovanni Boccaccio inauguró el género literario de “mujeres ilustres” que alcanzaría una gran popularidad, a la vista de las numerosas ediciones en Europa. Pero mientras Boccaccio presentaba a estas mujeres ejemplares como casos aislados y excepcionales que corroboraban los prejuicios misóginos de la mentalidad patriarcal, en la ciudad de Pizan conforman una versión afirmativa de la identidad de la mujer. La importancia que para la escritora tenía este tratado se prueba en que no escatimó en gastos para su edición ilustrada, trabajando con varios talleres parisinos para elaborar un programa iconográfico en el que se autorrepresenta como intelectual: escribiendo, ofreciendo sus libros o enseñando [figs. 18 y 19]. Con lo que también en Pizan encontramos la primera referencia al género del autorretrato “demostrativo” característico de las pintoras, como veremos después, y supone una inflexión respecto a las obras de las ilustradoras medievales anónimas.

fig 20

Patricia Cronin  
*La reina Isabel de Castilla*,  
de la serie *Harriet Hosmer*  
*Catalogue Raisonné*, 2007  
Acuarela sobre papel,  
38 x 30 cm  
Cortesía de la artista



Además, Christine de Pizan, que publicó tres decenas de obras, con sus *Cartas de la Querrela del Roman de la Rose* (1398-1402), en contra de la segunda parte de esta obra escrita por Jean de Meun donde el autor ataca a las mujeres, será la iniciadora de la *Querelle des Femmes*, movimiento de defensa de la valía de las mujeres llevado a cabo por diversas intelectuales desde el siglo xv. A principios del xvii, cuando Marie de Gournay escribe *La igualdad de hombres y mujeres* (1622) y *Agravio de las damas* (1626), sigue acudiendo a la lista de personajes femeninos que siempre aparecían en las obras escritas en defensa de las mujeres. Era frecuente que estos escritos estuvieran dedicados a las monarcas del momento, fuera María de Médicis, Ana de Austria, Ana de Inglaterra y después, en el siglo xviii, Catalina la Grande de Rusia, María Teresa de Austria y su hija María Antonieta de Francia, quienes gozarían de ser incluidas en las sucesivas versiones de *La Galerie de femmes fortes*.

Se trata de una importante tradición literaria *entrelazada* de enaltecimiento y de vindicación de las mujeres que con el tiempo fue ensanchando su influencia desde las clases privilegiadas hasta las mujeres burguesas de las ciudades modernas: en 1710, la escritora inglesa Mary de la Rivière Manley publicó un “cuadro de heroínas” en su revista *The Female Tatler*, afirmando que “la agradable visión de heroínas tan brillantes me produce extremado placer y me hace consciente de la ventaja que posco siendo mujer”. Y todavía, en 1924, la fotógrafa Claude Cahun, conocida por su larga serie de autorretratos travestidos que hoy son referencia imprescindible para abordar la cuestión de la identidad contemporánea, y

perteneciente a ese grupo de artistas y literatas, intelectuales y coleccionistas “amazonas” bien documentado por Greta Schiller en el filme *Paris was a Woman*, comienza su serie de artículos “Heroínas” en el *Mercure de France*.

La alianza entre las mujeres soberanas, primero, y después independientes, junto a literatas y artistas, discurre como un río subterráneo a lo largo de la modernidad. María de Hungría y su pintora de cámara Catherina van Hemessen, Isabel la Católica y Beatriz Galindo, a quien encarga educar a sus hijas, María Antonieta y Vigée-Lebrun, que retratará a otras nobles como ménades o minervas. Dedicatorias y encargos que más tarde se convertirán en apoyos explícitos y creación de instituciones femeninas dedicadas a ampliar la formación y los derechos de las mujeres irán tejiendo la red del rechazo a la dominación masculina también en el ámbito de la cultura.

A mediados del siglo XIX, un período intenso en la reforma de la enseñanza femenina, en el Reino Unido surgió la primera asociación de artistas mujeres, *Society of Female Artists* (1856). Entonces, también las artistas norteamericanas trabajaban formando un frente común: en Roma, tras Harriet Hosmer, desembarcaba un numeroso grupo de escultoras entre quienes destacaron Anne Whitney y Edmonia Lewis, especialmente interesadas en realizar monumentos de mujeres célebres y desconocidas. En 1876, la Exposición del Centenario en Filadelfia dispuso un Pabellón de la Mujer, con casi cuatro mil metros para exponer obra de mujeres de trece países, y que fue tan polémico —por *segregacionista*— como el Pabellón de la Mujer en la Exposición Colombina Mundial de Chicago, en 1893. Diez años antes Harriet Hosmer había afirmado: “Honor a cada mujer que tiene el coraje de apartarse del trajinado camino cuando siente que su andar recorre otra senda. Honor al coraje para levantarse aunque se rían de ella. [...] Dentro de pocos años no será raro que las mujeres sean escultoras o pintoras o predicadoras y cada una de las que vengan después de nosotras, recibirá menos y menos golpes”. Consciente de que el cordón para tejer esa red era la creación del imaginario femenino, la construcción cultural de las “heroínas” era un espejo propio en el que las mujeres se reconocieran.

Hoy jóvenes artistas feministas rinden homenaje a sus precursoras, a las artistas de las vanguardias que todavía fueron arrinconadas por sus compañeros y menospreciadas por críticos e historiadores, y también a aquellas que, como Harriet Hosmer, dieron cuerpo al panteón imaginario de heroínas [fig. 20].