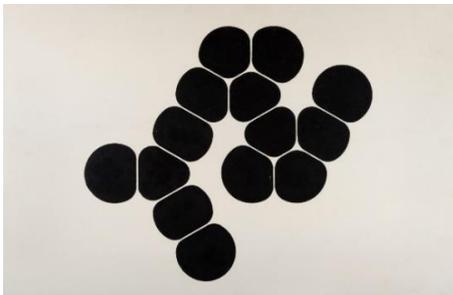


GEOMÉTRICAS en España [años 50, 60 y 70]



20 febrero – 26 abril 2025

En 1971, en el clímax del feminismo de la segunda ola, la artista británica Bridget Riley afirmaba en su ensayo *The Hermaprodite*: “La liberación de la mujer, cuando se aplica a las artistas, me parece un concepto ingenuo [...] En este momento, las artistas necesitan esa forma particular de histeria tanto como un agujero en la cabeza [...] nunca he sido consciente de ser mujer cuando estoy en el estudio. Tampoco creo que los artistas varones sean conscientes de su masculinidad cuando trabajan»¹. Podemos encontrar antecedentes de esta manera de pensar si nos retrotraemos hasta las primeras abstractas. Hilma af Klimt vedó su feminidad no considerándola fundamental para su trabajo: como hoy es de sobras conocido, sobrevivía vendiendo pequeños paisajes mientras ocultó su magnífica y monumental obra abstracta, ligada al pensamiento visionario, por el miedo a que fuera rechazada.² Por su parte, Sonia Delaunay afirmaba que no consideraba que el trabajo de las mujeres tuviera especificidades propias, ya que ella misma trabajaba como un hombre. Para Juana Francés el arte abstracto era un terreno autónomo, un espacio ajeno a lo contingente, siguiendo esta lógica, defendía que el sistema del arte español no había discriminado a las mujeres en su periodo de actividad profesional (esto englobaría desde la década de los años cincuenta hasta principios de los noventa); no olvidemos que fue expulsada del grupo El Paso muy probablemente por ser mujer.³ Algo cambió en los años 70, ya que artistas cuyo culmen se produjo en esta década, como Eva Hesse o Maria Bartusová, conectaron el hecho de haber nacido mujeres con su producción plástica. La polémica, que continúa hoy en día, estaba servida.

Creo que los comentarios de estas artistas que iniciaron su producción antes de los años 70 les sirvieron de escudo para protegerse de una escena profesional que generalmente las excluía. La misoginia impregnaba todos los aspectos de la vida cotidiana y cultural tanto en los países democráticos como en dictaduras nacional católicas como era la española. La escena artística no fue en este sentido una burbuja, como indicara Juana Francés, como lo han demostrado numerosas investigaciones en las últimas décadas.

Lo femenino era generalmente concebido como algo trivial (“ñoño” y figurativo); lo masculino, sin embargo, era trascendente. La abstracción, de hecho, se consideraba un fastigio cultural -dentro de la idea de progreso que atravesaba las Vanguardias y que Alfred Barr había dibujado en forma de torpedo- y, por tanto, ligada, como ha señalado la profesora Faxedas, al universal masculino.⁴ Como defendiera Simone de Beauvoir en *Le*

¹ El trabajo de Riley se conectaba por esos años con la repetición del bordado, del cosido, de la paciencia, con lo mecánico, pese a que la materialización de sus obras solía estar en mano de sus asistentes. Véase Hesse, Thomas B. y Baker, Elisabeth C.: *Art and Sexual Politics*. Collier McMillan, Londres, 1971, p. 83.

² Véase Barcenilla, Haizea: «Incluir o replantear: cómo exponer e historizar a las mujeres artistas». *Boletín de Arte*, n.º 35, Universidad de Málaga, 2014, pp. 117-129.

³ Isabel Tejada, “Juana Francés. Silencio”, en *Juana Francés*, IVAM, Valencia, 2023.

⁴ La profesora Maria Lluïsa Faxedas ha analizado el discurso menos visible de la relación entre abstracción y género a partir de las teorías de los pintores Wassily Kandinsky y Piet Mondrian: «[...] el ideal utópico y universal de una abstracción pura podía facilitar el acceso de las mujeres a la práctica artística, evitando la confrontación con la representación figurativa que puede ser más fácilmente connotada como género; pero en realidad la misma teoría caracterizaba este supuesto universalismo como masculino:

deuxième sexe (1949), las mujeres eran contempladas como lo «Otro» sin una mirada propia; se las podía calificar de imitadoras, o en el mejor de los casos su trabajo se leía como secundario (por ejemplo, las artistas del Expresionismo Abstracto estadounidense se catalogaron dentro de la segunda hornada del movimiento, aunque hubieran iniciado su trabajo junto a los “pioneros”). Por ello, cuando se trataba de la obra de una artista, los teóricos y críticos se solían quedar varados en intentar analizar qué era lo femenino sin entrar a estudiar su obra. Estas críticas imantaron la historiografía que acabó eliminando a la mayoría de a las mujeres del relato.

Todas las artistas de esta muestra fueron abstractas y abrazaron a lo largo de toda o parte de su trayectoria la geometría. Reúne a aquellas que sí han mantenido una visibilidad más o menos continuada, como Elena Asins o Soledad Sevilla, junto a las reivindicadas en los últimos años, como es el caso de Aurèlia Muñoz, una pionera del textil creativo en España. A las citadas se suman otras biografías y obras en proceso de restitución como las de Jacinta Gil (con piezas de finales de los años 50 que participaron en la Bienal de Alejandría de 1959); de Pepa Caballero, granadina en proceso de estudio que merece en estos momentos una antológica en el CAAC de Sevilla comisariada por Carmen Cortés e Isabel Garnelo; o Ana Buenaventura, Lola Bosshard e Inés Medina -estas tres últimas ya han disfrutado de la atención de la galería José de la Mano en los últimos años, y en el caso particular de Medina es el Artium de Vitoria el que le dedica una muestra individual esta primavera-. Otros son, sin embargo, casos muy poco estudiados, me refiero a la obra de los años 60 y 70 de Elvira Alfageme, María Droc, Amparo Cores, o Angiola Bonanni -de estas la única en activo- de las que la exposición ofrece algunos ejemplos.

No es aventurado pensar que la militancia en la abstracción de muchos artistas españoles tuvo implicaciones ideológicas, se trataba de gramáticas nuevas y liberadoras plásticamente hablando que se situaban frente a la anquilosada academia -entendida como síntoma de una tradición y conservadurismo que atravesaba todos los aspectos de la vida durante la dictadura; no obstante, creo que en las artistas se sumaba el hecho de que ser abstractas las alejaba de los prejuicios que imperaban sobre la obra hecha por mujeres. La abstracción carecía de narrativa, de iconografía, y posibilitaba que el lugar de la enunciación no fuera tan fácilmente desvelado; de hecho, muchas creadoras limitaban su nombre de pila en las firmas a la letra capital y trabajaban en disciplinas incuestionables y poco sospechosas como la escultura y la pintura. Resulta ilustrativo que cuando se analizaban estos trabajos, la crítica, e incluso los compañeros de profesión, subrayarían tan a menudo con extrañeza que no parecían obras que salieran del estudio de una mujer.

Las excepciones en esta muestra son, por un lado, Aurèlia Muñoz, que profundizó en los lenguajes tradicionalmente desarrollados por mujeres como el textil, si bien volcando maneras inéditas de entenderlo que provenían de la Nouvelle Tapisserie. Y, por otro, la asturiana Amparo Cores, de la que presentamos sus diseños para alfombras datados a finales de los años 50 junto a los que pegaba las lanas que la artista eligió en cada caso. Y es que durante la modernidad las llamadas “artes decorativas” estaban en buena parte en manos de las mujeres, un poco por tradición, pero también por la imposibilidad de acceder a otro tipo de formación. Resulta ilustrativo lo que ocurrió en la Bauhaus, ya que Walter Gropius consideraba que existían labores «femeninas» y «masculinas», derivando a las alumnas a los talleres de tejido.⁵

Esta exposición se ha construido como un espacio que permite revisar parte de nuestra historia del arte reciente poniendo en evidencia que sus relatos pueden ser contados desde otras perspectivas; unos lugares que, lamentablemente y de forma mayoritaria, se situaron por parte de la historiografía en la marginalidad y el olvido. Aunque faltan muchas creadoras que no pueden estar representadas en una exposición de gabinete como es esta, lo relevante es que se ofrece como un primer apunte para proyectos venideros.

Isabel Tejada, comisaria
Universidad de Murcia

aspirar a la universalidad implicaba reducir lo *femenino*, en todas sus dimensiones, a la mínima expresión”. Faxedas, María Lluïsa: «¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes desde la abstracción». *Barcelona Research Art Creation*, vol. I, junio 2013, p. 36.

⁵ Véase Hervás y Heras, Josenia: *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*. Diseño Editorial, Buenos Aires, 2015.