

DESDE ÁFRICA A LATINOAMÉRICA: ENCUENTRO DIACRÓNICO DE MUJERES PINTORAS

FROM AFRICA TO LATIN AMERICA: DIACHRONIC MEETING OF WOMEN PAINTERS

María Candelaria Hernández Rodríguez*

Abstract

In this article, we propose to explain a situation that presents some complexity because it refers to different levels, all of which are given off to relate the work of women painters which, despite being produced in different times and contexts such geographically distant between them, they share certain biographical circumstances. All in all, we aim to link here all the limitations that they found in their respective artistic paths, it means, exposing their lives, something crucial in the path taken by each of them, from Peru in Latin America, via Canary Islands until South Africa.

To this purpose we find appropriate the feminist theory. Which theory is now plural, heterogeneous, once the scheme has exceeded monolithic Eurocentric, of the initial feminism new codes and change the hegemonic discourse. Opens the way for minorities in particular, we are interested in highlighting the importance of autobiography to legitimize marginalized spaces, mostly in the domestic field. What we want, taking into account diversity, is to meet the specific testimony to trace the traits that unifies the experience of a Latin American painter, one of the Canary Islands and Africa.

Key words: feminism / women painters / art & minorities

* Profesora Titular de Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, Tenerife, Canarias.

Así, pues, a finales del siglo dieciocho, se produjo un cambio que yo, si volviera a escribir la Historia trataría más extensamente y consideraría más importante que las Cruzadas o las Guerras de las Rosas. La mujer de la clase media empezó a escribir.

Virginia Woolf, *Una habitación propia*

Las pintoras **Julia Codesido** (Lima, Perú 1892-1979), **Lola Massieu** (Las Palmas de Gran Canaria, España, 1921-2007) y **Gladys Mgudlandlu** (Eastern Cape, Sudáfrica, 1925-1979) nacieron en lugares distantes entre sí y en tiempos no exactamente coincidentes, la obra que realizaron se inscribe en entornos de una gran complejidad cultural y, como centro de sus vidas, como línea vertebral, dieron prioridad a la creación plástica. Y en todas ellas hay emoción, indagación, desvelando en su trabajo, como todo artista auténtico, una profunda reflexión filosófica.

Es preciso señalar la complejidad que reviste abordar un tema que toca niveles tan diversos, justamente los que se desprenden de orientar hacia un diálogo la actividad profesional de autoras muy distintas. Pero lo sorprendente, lo que nos lleva a sugerir algunas conclusiones es que, pese a ello, pese a haberse producido tanto en momentos diferentes como en contextos geográficamente distantes entre sí, nuestras protagonistas comparten determinadas circunstancias biográficas, modelando estas biografías el laboratorio donde se fragua, donde se perfila cada una de estas mujeres pintoras, comprometidas con sus circunstancias y con su tiempo, desde el Perú latinoamericano hasta la Sudáfrica de nuestro cercano continente. En definitiva pretendemos enlazar aquí las limitaciones que todas encontraron en sus respectivos recorridos artísticos, es decir, sacar a la luz sus *vidas*, aspecto decisivo en la trayectoria desplegada por cada una de ellas.

Con este fin nos resulta oportuno aquí recurrir a la teoría feminista, desde los años setenta del siglo pasado uno de los campos teóricos de mayor transformación, y en el que el sujeto mujer se ha convertido en eje de transversales teorías, despejando el feminismo normativo de aquellos años para corregir su contorno, para restaurar exclusiones, caso del feminismo negro o el feminismo poscolonial.

Con todo ello la teoría feminista es hoy plural, heterogénea, una vez se ha superado la idea unidireccional, eurocéntrica, del feminismo inicial, y nuevos códigos han modificado el discurso dominante.

Se abre así el camino a las minorías, a lo particular, en el que nos interesa destacar la importancia de las vidas de las artistas. En la distinción que hace Sandra Harding¹ se privilegia esta noción de las *vidas* frente a la de *experiencia de las mujeres*, ambas pertenecientes a la teoría del *punto de vista feminista*. De esta forma, y para nuestro objetivo presente, nos interesa esta línea de la teoría feminista por lo que conlleva de valoración de la propia biografía, de legitimación de espacios tradicionalmente marginados, casi siempre del ámbito doméstico. Lo destacaba Linda Nochlin en su texto titulado “Por qué no ha habido grandes mujeres artistas”, considerado fundacional de la crítica de arte feminista y que perseguía demostrar el sistemático silencio al que se había avocado a las mujeres artistas desde la historiografía dominante: “No es casual que la cuestión crucial de las condiciones generales que producen las obras de arte más excepcionales se haya investigado tan poco, o que los intentos de investigar estos problemas generales se hayan despreciado por considerarse, hasta hace muy poco, escasamente rigurosos, demasiado amplios o incompetencia de alguna otra disciplina como la sociología”.²

Obviamente la experiencia de una pintora latinoamericana difiere de las de otras –en este caso– en el continente africano o en las Islas Canarias, por lo que lo que pretendemos es, teniendo en cuenta tal diversidad, atender a su especificidad testimonial a fin de trazar los rasgos que las unifican.

La misma teoría del punto de vista se reformuló a finales de los años noventa, para admitir, entre otras novedades, las propias diferencias entre las mujeres, como respuesta a las críticas recibidas en cuanto a la generalización de la experiencia de las mujeres. Sandra Harding evita homogeneizar las diferentes experiencias y vidas de las mujeres, admitiendo la línea postmoderna que cuestiona la universalidad de la identidad de las mismas, que huye de una visión monolítica. Para llegar a este punto le fueron fundamentales los estudios africanistas sobre la ciencia y el feminismo de color. En su *Ciencia y feminismo*³ introduce reflexiones sobre Otros ‘otros’ y las identidades fragmentadas, para criticar epistemologías ilustradas que negaron tanto

¹ ADÁN, Carme (2006), *Feminismo y conocimiento. De la experiencia de las mujeres al ciborg*, Edicions Espiral Mayor, S. L., A Coruña, p. 138.

² NOCHLIN, Linda (2008), «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», Catálogo de exposición, Fundación Mapfre, Madrid, p. 286.

³ HARDING, Sandra (1996), *Ciencia y feminismo*, Ediciones Morata, S.L., Madrid.

la visión del mundo femenina como la de otras culturas, en especial africanas. Es más, en ese mismo texto plantea al lector qué pensar de la visión del mundo de las mujeres de ascendencia africana ¿Es más intensa que la de sus hermanos africanos o que la de sus hermanas occidentales a causa de la intersección de los esquemas conceptuales femeninos?

Entre las consecuencias que esta interpretación del concepto de *vidas de las mujeres* entraña, destaca, por su relevancia para el debate feminista, el tema de la identidad. Aceptando las críticas de las feministas negras y de las lesbianas, admite que el feminismo ha sido excesivamente europeísta y clasista. Así que Harding defiende con mucha firmeza que el punto de vista feminista no es etnocéntrico. Más bien es todo lo contrario, debido a su capacidad para integrar otros grupos marginados. Esta autora está fuertemente comprometida con los feminismos alternativos al feminismo de clase media, blanco y norteamericano. Intenta integrar en su obra el feminismo negro y del tercer mundo al análisis del conocimiento científico, de ahí que afirme que “sólo una teoría que permita estructurar un marco conceptual lo suficientemente amplio y democrático será capaz de postular una ciencia menos dominadora. Desde esta presuposición no hay otra teoría posible que la teoría del punto de vista”⁴.

Ligado al estudio de las artistas africanas y sus obras, que hemos venido investigando en los últimos años, nos ha interesado igualmente la teoría del punto de vista feminista que surge a principios de los años ochenta del pasado siglo, y una de cuyas interpretaciones, la de Seyla Benhabib, resulta conveniente traer aquí:

Quiero emplear el término ‘standpoint feminism’ para designar un tipo de teoría y un paradigma de investigación que presenta las siguientes características: en primer lugar, se pone de manifiesto que tanto las teorías filosóficas como las científico-sociales del pasado fueron cognitivamente inadecuadas porque fueron ‘ciegas al género’, es decir, porque fracasaron al dar cuenta del punto de vista, las actividades y las experiencias de las mujeres. La ceguera al género no es una omisión accidental o por descuido, sino que afecta a la plausibilidad cognitiva de las teorías. Segundo, para corregir la ceguera al género es necesario identificar un conjunto de experiencias,

⁴ ADÁN, Carme (2006), *Feminismo y conocimiento...*, op. cit., p. 141.

actividades y patrones de pensamiento y sentimiento que pueden ser caracterizados como 'femeninos'. Tercero, tales experiencias y actividades son una consecuencia de la posición social de las mujeres o de su papel en la división sexual del trabajo. Mientras un varón de la especie ha sido activo en las esferas públicas de la producción, la política, la guerra y la ciencia, las actividades de las mujeres a lo largo y ancho de la historia han sido confinadas a las esferas 'doméstica/reproductiva' y 'privada'. Cuarto, la tarea de la teoría feminista es hacer de esta esfera de actividad y de sus consecuencias para la vida humana un asunto visible, audible y presente en el nivel de la teoría feminista. La teoría feminista articula lo implícito, lo tácito, las experiencias y actividades cotidianas y no teorizadas de las mujeres y permite que estas accedan al nivel de la conciencia. Quinto, al ayudar a la articulación de la experiencia de las mujeres, la teoría feminista no sólo se compromete en una crítica de la ciencia y la teoría, sino también contribuye al proceso de transformación de la conciencia de las mujeres al prestar a las actividades y experiencias de estas presencia y legitimidad en la vida pública.⁵

Inicialmente, la teoría del punto de vista feminista fue formulada en el contexto de la política marxista y se fundamenta en que en todo periodo histórico, la visión del mundo que domina refleja los intereses y valores del grupo dominante⁶.

Y en este punto no es posible eludir la aportación de algunas mujeres desde el propio lado de la creación, como es el caso de Virginia Woolf, quién en su ensayo significativamente titulado *Una habitación propia* planteaba interrogantes del tipo: "¿Por qué era un sexo tan próspero y el otro tan pobre? ¿Qué efecto tiene la pobreza sobre la novela? ¿Qué condiciones son necesarias a la creación de obras de arte? Este ensayo data de 1928, cuando en el mes de octubre preparaba una conferencia sobre el tema 'La mujer y la novela'⁷. Y es en ese mismo contexto donde denuncia: "...cualquier mujer nacida en el siglo dieciséis con un gran talento se hubiera vuelto loca, se hubiera suicidado o hubiera acabado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del

⁵ BENHABIB, Seyla, «Fuentes de la identidad y el yo en la teoría feminista contemporánea», *Revista de Filosofía*, N° III, Laguna, pp. 163-164.

⁶ ADÁN, Carme (2006), *Feminismo y conocimiento...*, op. cit., p. 105.

⁷ WOOLF, Virginia (1997), *Una habitación propia*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, pp. 37-38.

pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y burlas. Porque no se necesita ser un gran psicólogo para estar seguro de que una muchacha muy dotada que hubiera tratado de usar su talento para la poesía hubiera tropezado con tanta frustración, de que la demás gente le hubiera creado tantas dificultades y la hubieran torturado y desgarrado de tal modo sus propios instintos contrarios que hubiera perdido la salud y la razón”⁸. O también: “La indiferencia del mundo, que Keats, Flaubert y otros han encontrado tan difícil de soportar, en el caso de la mujer no era indiferencia, sino hostilidad. El mundo no le decía a ella como les decía a ellos: ‘Escribe si quieres: a mi no me importa nada’. El mundo le decía con una risotada: ‘¿Escribir? ¿Para que quieres tú escribir?’⁹

Pero a veces estas cosas sucedían no sólo en ese ‘mundo’ abstracto al que se refiere Virginia Wolf, sino que, incluso en los propios círculos de la creación, supuestamente más desprejuiciados, las artistas mujeres reciben el menosprecio de sus colegas masculinos. Sorprende a este respecto la frase de Pierre Renoir: “Considero a las mujeres escritoras, juristas y políticas (como Georges Sand, Mme. Adam y otras pelmas) como monstruos, algo así como terneras de cinco patas. La mujer artista es meramente ridícula, pero estoy a favor de las cantantes y bailarinas”¹⁰. No parece que esté de más, ni tampoco que resulte demasiado tangencial a la idea principal que venimos desarrollando recordar aquí que el pintor contrajo matrimonio en 1890 con su propia modelo, Aline Charigot, para entonces madre ya del primer hijo de la pareja. Desde la propia crítica feminista se ha abordado con amplitud el tema recurrente de la presencia de la figura femenina en la pintura de todos los tiempos, de la mirada masculina sobre la mujer, como señala Marián Cao, la historia del arte, a través de la representación de la mujer, ha afirmado a la mujer y ha negado a las mujeres¹¹. En el sentir del pintor Renoir la mujer en el arte quedaba desplazada –con las insólitas excepciones mencionadas– meramente a la consideración de ‘objeto’¹².

⁸ *Ibid.* p. 70.

⁹ *Ibid.* p. 74.

¹⁰ CHADWICK, Whitney (1992), *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona, p. 215.

¹¹ CAO, Marián L. F. (2000), «La creación artística: un difícil sustantivo femenino», en CAO, Marián L. F. (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Nancea, S. A. de Ediciones, Madrid, p. 23.

¹² Y la misma Whitney Chadwick nos recuerda que, aunque en 1878 –es decir, coinci-

La cuestión aquí, como afirmó Gayle Rubin en un artículo de 1984 "Pensando el sexo (Thinking Sex)", es que el sexo "está organizado en sistemas de poder que premian y promueven algunas actividades e individuos mientras castigan y suprimen otros"¹³. Por su parte, Cristina Molina Petit, haciéndose eco de otra idea de la propia Rubin concluye que incluso tanto la obra de Freud como la de Lévi-Strauss, cometen el gran fallo de tomar a la "mujer doméstica" como un hecho en lugar de considerarla un producto social.

La domesticación de las hembras humanas se lleva a cabo, según Rubin, dentro y a partir de un sistema de intercambio de parentesco controlado por hombres. Es lo que llama el "sistema de sexo-género" y al que define como "el conjunto de disposiciones por las cuales una sociedad transforma el hecho de la sexualidad biológica en productos de la actividad humana"¹⁴.

Nos encontramos ante un variado espectro de voces que se han alzado contra un sistema insistentemente excluyente con el protagonismo femenino –en nuestro caso específico en el mundo de la creación plástica–, voces que se abastecen del manantial de la memoria, y, donde, para completar, queremos incluir la palabra de Gloria Anzaldúa y su certero concepto de lo fronterizo:

The actual physical borderland that I'm dealing with in this book is the Texas-U.S Southwest/Mexican border. The psychological borderlands, the sexual borderlands and the spiritual borderlands are not particular to the Southwest. In fact, the Borderlands are physically present wherever two or more cultures edge each other, where people of different races occupy the same territory, where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy.¹⁵

diendo con el momento auge del impresionismo- tuvo lugar el primer congreso internacional sobre los derechos de la mujer, tras el nacimiento del movimiento feminista moderno en Francia, lanzado en 1866 por Maria Deraismes y Léon Richier, la pintura impresionista no recoge nada de todo ello, como tampoco el esfuerzo de un creciente número de mujeres por buscar empleos fuera del hogar.

¹³ MOLINA PETIT, Cristina (2000), «Debates sobre el género», en AMORÓS, Celia (ed.), *Feminismo y filosofía*, Editorial Síntesis, Madrid, p. 266.

¹⁴ *Ibid.*, p. 267

¹⁵ ANZALDÚA, Gloria (1999), *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco, p. 19.

Gladys Mgudlandlu nació en el distrito de Peddie, en el Eastern Cape, en el seno de una familia de misioneros metodistas episcopales. La fecha exacta de su nacimiento no podemos fijarla con precisión ya que las fuentes consultadas nos remiten a tres posibles: 1917, 1920 (el 5 de marzo) y 1925. Completó estudios de enfermera en el *Victoria Hospital*, formación que habría de finalizar en Langa, Cape Town, donde sus padres fijan su residencia en 1944. Sin embargo, debido a una fractura en una pierna nunca llegaría a desempeñar esta profesión sino la docencia, concretamente en el *Athole Bantu Community School*. En 1953 el *Bantu Education Act* del gobierno del Apartheid declaró el uso exclusivo de la escuela para la gente de color, por lo que Gladys Mgudlandlu tuvo que trasladarse a otra escuela en Nyanga. Posteriormente enseñaría en dos escuelas en Guguletu y, finalmente, en la *Coger Primary School* del distrito de Nobantu, donde permaneció entre 1965 y 1977.

Empezó a pintar en 1952, compaginando su inquietud plástica –y también literaria– con la actividad docente. Como artista fue autodidacta, pintando por las noches a la luz de una lámpara de parafina, de ahí que la exposición celebrada en 2002 en la Johannesburg Art Gallery llevaba el título de *Nomfanekiso. Who Paints at Night*.

Tanto en la pintura como en la escritura tuvo gran influencia la figura de su abuela. Ella le enseñó a pintar en las paredes y los cuentos que escribía estaban inspirados en los que asimismo ella le había contado. Otra importante fuente de inspiración lo constituye el paisaje de su infancia rural y por el folklore Fingo y Xhosa, taller de aprendizaje cuya herencia cultural igualmente le transmitió su abuela. Y es justamente tras su fallecimiento, ocurrido en 1957, cuando Gladys Mgudlandlu decide dedicarse seriamente a la pintura.

En la existencia de Gladys Mgudlandlu se engarzan mil reverses. Las mujeres negras no tenían recursos financieros ni oportunidades en una educación segregada para estudiar arte en las escuelas de arte de Sudáfrica., así que creaban murales en sus casas y producían cerámica y cestos, aprendiendo dentro de sus comunidades, generalmente a través de mujeres de sus familias, como es el caso de Gladys. Su obra, si llegaba a las colecciones de los museos, fue invariablemente catalogada sin recordar sus nombres. Con pocas excepciones, hasta los años ochenta del siglo pasado, hay una ausencia de nombres de artistas negras en documentos escritos. Fue en 1971 cuando se creó el Departamento de Bellas Artes, que permitió estudiar Bellas Artes a

muchos negros, concretamente en *Fort Hare University* en Alice, en Eastern Cape, fundada en 1916.

En Europa el arte era mostrado en galerías, mientras que los objetos eran colocados en colecciones etnográficas, y los comisarios en Sudáfrica siguieron con esta práctica, persuadiendo a muchos blancos africanos de la superioridad de las civilizaciones europeas.

En el caso de Gladys Mgudlandlu los críticos de arte blancos valoraron su trabajo en términos formales pero no tanto el contenido de su obra en relación a los disturbios sociales que ella experimentó, llegando incluso a ser criticada de 'escapista' por la escritora negra Bessie Head, por no encauzar su trabajo en la protesta socio-política, por no mostrar las duras desigualdades sufridas bajo el Apartheid, pasando por alto la importancia simbólica y espiritual de su obra. Una obra en la que el compromiso, más que adquirir el tono de un claustrofóbico clima político o de un combate ideológico, es sobre todo un compromiso con la realidad. Un compromiso con una idea muy privada e insobornable de la libertad. Sus logros resumen la tensión entre la restricción y la libertad que operó en el mundo del arte en el que las mujeres consiguieron entrar, complejidades que eran exacerbadas para las mujeres negras. En honor a la verdad también hay que decir, sin embargo, que fue respaldada por algunas mujeres blancas que la promocionaron y compraron su obra, pero ella fue una anomalía, una mujer negra artista.

Su pintura tematiza un paisaje y la deriva a un realismo sin opacidad, bajo una apariencia sencilla se estructura una conciencia reflexiva, exenta de angustiosas preguntas sobre el hecho de vivir. Defiende un concepto de pintura como compromiso y responsabilidad con el mundo circundante.

Su pintura no procedía de la observación directa de la realidad sino de la memoria, del Apartheid, que menospreciaba a los negros y los ubicaba en pequeñas 'cajas de fósforos' en distritos específicos. A través de sus imágenes coloreadas, trascendía su inmediata realidad. Hizo de la pintura un acto de afirmación personal. Definió su propio arte como una mezcla de expresionismo e impresionismo, como '*dreamer-imaginist*'. Su imaginación procedía de las onduladas colinas de Transkei, su propia gente la llamaba '*unontaka*' o '*blue bird*', debido a que los pájaros y los paisajes constituyeron constantes motivos de sus cuadros, como también le interesaron los temas de la vida diaria.

En 1963 recibió el premio Art South Africa Today Exhibition en Durban. Sus obras están en muchas colecciones privadas en Sudáfrica

y en el exterior. Ha sido la primera mujer con una exposición individual en Ciudad del Cabo, y quizá en toda África, principal motivo que justifica que forme parte de esta conversación diacrónica de mujeres artistas, puesto que encarna y representa el largo y áspero recorrido de las mujeres artistas en el continente africano.

Un año antes, en 1962, había expuesto, con mucho éxito, en la *Rodin Gallery* en Cape Town, a cuya inauguración acudieron 500 personas, siendo de 2000 el total de personas que visitaron la exposición. En esa década expuso con mucho éxito, hasta que en 1971 fue seriamente herida en un accidente de moto car. Murió en la pobreza. En 2002-2003 una exposición retrospectiva recorrió Sudáfrica.

Julia Codesido (Lima 1892-1979), ingresó en la Escuela de Bellas Artes en 1919, aunque decidió dedicarse de manera profesional a la pintura cuando contaba 35 años de edad, a su regreso de Europa. A Europa había viajado con su familia, habiendo desempeñado su padre labores de cónsul de Perú en Liverpool y Burdeos.

Sus primeros trabajos fueron muy académicos, reflejo de su aprendizaje con su maestro Daniel Hernández, primer director de la Escuela de Bellas Artes de Lima, fundada en el citado año de 1919, y donde ella misma, años más tarde, se dedicaría también a la docencia. Más tarde, su admiración por José de Sabogal, profesor de pintura y sucesor de Hernández en la dirección del centro, la llevaron por derroteros indigenistas, aunque en verdad ella fue la menos ortodoxa del grupo cercano a los planteamientos de José Carlos Mariátegui, su pintura siempre mantuvo una posición más universal. A pesar de ello, su integridad personal la lleva a solidarizarse con su maestro y compañero Sabogal, abandonando la enseñanza en la Escuela cuando, en 1943, Sabogal es depuesto de sus funciones de director.

También tuvo un papel destacado en el Instituto de Arte Peruano, creado en 1931 por Sabogal. Es decir, transitó a lo largo de su carrera por los campos más diversos, pero no de modo superficial, sino como verdadera especialista.

Además de su cercanía a Sabogal y Mariátegui, en su propia casa se celebraban tertulias, a donde acudían personalidades de la talla del escritor José María Arguedas o las hermanas Bustamante, igualmente vinculadas al Instituto de Arte Peruano. En un plano puramente plástico, probablemente la personalidad y el papel de guía ideológico que tocó cumplir a Sabogal impidió que la sobresaliente obra de

Codesido se distinguiera como se merecía en el seno del grupo indigenista.

Por otro lado Julia Codesido fue una de las primeras mujeres artistas de Perú, a pesar de los prejuicios que ella siempre desafió, saliendo en defensa –cuando era necesario– del derecho de las mujeres de desempeñarse en el arte: “En la pintura no hay masculino ni femenino. Se pinta bien o se pinta mal”. En este pensamiento Codesido coincide con la propia Nocklin, mencionada en anteriores páginas, y su consideración de que “No parece que una cualidad común de ‘feminidad’ vincule en general los estilos de las artistas plásticas”.¹⁶

En 1929 celebra en Lima su primera exposición individual, a la que seguirían otras en los años posteriores. Una de ellas tuvo lugar en México D.F., concretamente en 1935, donde el admirado Siqueiros elogió el enorme talento de nuestra pintora en la presentación del catálogo. Además de Siqueiros la exposición fue muy valorada por Rivera y Orozco, así como por Rufino Tamayo, con todos ellos trabaría amistad.

En 1936 tuvo lugar su exposición en Nueva York.

A partir de 1963 se interesa por la abstracción, compartiendo la idea de Mondrian de que es “una puerta abierta al infinito”. Pero más allá de estériles identificaciones figuración-abstracción la obra de Julia Codesido respondía a cuestiones de mayor hondura:

Mis composiciones obedecen algunas veces a emociones íntimas, otras a visiones plásticas simplemente. Todas ellas sí, van envueltas en atmósfera de sinceridad y recogimiento interior. Jamás he cedido a concesiones de ambiente ni perseguido notoriedad. Quiero la humildad como terreno constructivo, y, aún considerando esta ambición muy alta y que no llegue a mis alcances, pongo en ello mi empeño y voluntad
Las vibraciones de mi alma van unidas a otras muy queridas, ya desaparecidas, que me trazaron el camino¹⁷.

Lola Massieu (Las Palmas de Gran Canaria, 1921 – 2007) empezó a pintar a los once años de la mano de su tío el pintor Nicolás Massieu Matos y su tío abuelo Nicolás Massieu Falcón. Fundadora del grupo Espacio. Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación.

¹⁶ NOCHLIN, Linda (2008), «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?», *op. cit.*, p. 284.

¹⁷ MOLL, Eduardo (1990), *Julia Codesido*, Editorial Navarrete, S. A., Lima, p. 123.

Lola Massieu ha sido, igualmente, una de las primeras mujeres artistas de las Islas Canarias. Y cabe señalar que su obra, su trayectoria artística, no ha merecido apenas estudios o análisis que puedan compararse a los realizados al trabajo de sus colegas masculinos.

En su madurez, su condición de mujer, madre y ama de casa, apenas le dejan tiempo libre para dedicarlos a la pintura, actividad que ejercitaría hasta su muerte, tras una etapa juvenil dedicada al *bel canto*. Su matrimonio en 1944 y posterior nacimiento de los hijos, postergó prácticamente durante dos décadas una continuada dedicación a la pintura. A pesar de todo son años de investigación, especialmente con los alquitranes, a los que llega por azar y con los que experimentaría de manera prolongada. Son años, igualmente, dedicados al retrato y los bodegones.

Y es en ese tiempo cuando traba profunda amistad con el pintor Felo Monzón, referente intelectual en la isla de Gran Canaria, y maestro de muchos pintores a través de su enseñanza en la mítica Escuela Luján Pérez.

A medida que se amplía su círculo profesional, Lola Massieu ha de hacer frente a los rancios prejuicios. Su condición de mujer apenas le permitía ejercer con libertad su vocación, cuestión que se agravaba, podemos decir, con su propia elección hacia la abstracción. Parece que a las mujeres que se empeñaban en pintar únicamente se esperaba de ellas bodegones, floreros, y poco más.

El caso era que Lola Massieu iba en serio y consigue exponer de forma individual, no sólo en su tierra, sino también en Barcelona y Munich, siempre junto a su colega y amigo Felo Monzón.

Y también ella, además de su faceta creativa con la pintura, se interesó vivamente por las artes populares, llegando a crear una academia o taller donde impartía clases de cerámica y esmaltes.

La pintura de Lola Massieu, en su conjunto, nos muestra sus propias sensaciones y vivencias cotidianas, los títulos de las obras dan fe de su personal trayectoria vital. Es importante destacar aquí su determinación por reivindicar la liberación social de la mujer. Especialmente en sus últimos años mostró en sus obras, de forma clara y precisa, y también de manera personal su negativa visión del mundo que nos rodea.

Las autoras aquí tratadas no son figuras casualmente elegidas, si fijamos en un lugar especial sus biografías –a modo de poliédrico lugar común en el que se forja una sensibilidad artística– no lo han

sido como meras portavoces de orillas remotas, sino que ante todo ha influido su condición germinal. Y, además, en estas notas cabe sugerir algunas otras conclusiones. Primera, la 'fe en la pintura'; segunda, su profunda capacidad de lucha y su innata capacidad de desarrollar unas eficaces propuestas donde no está ausente la poética. Y resulta también una coincidencia la vinculación de nuestras artistas con las artes populares, históricamente no consideradas como formas elevadas de arte, a pesar que desde el siglo XIX William Morris ya soñara con la unión de artistas, diseñadores y artesanos y se empeñara en la búsqueda del buen diseño y de un retorno a la dignidad del trabajo. Y anunciara, incluso, que llegaría un día en que las divisiones por sexos en el trabajo se borrarían; y lo que es más, que las tareas domésticas serían equitativamente compartidas por ambos sexos.

Bibliografía

- ADÁN, Carme (2006), *Feminismo y conocimiento. De la experiencia de las mujeres al cïborg*, Ediciïns Espiral Mayor, S. L., A Coruña.
- AGRA ROMERO, María Xosé (2000), "Multiculturalismo, justicia y género", en AMORÓS, Celia (ed.), *Feminismo y filosofía*, Editorial Síntesis, Madrid, pp. 135-164.
- ANZALDÚA, Gloria (1999), *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco.
- ARNOLD, Marion, "Visual Culture in Context. The Implications of Union and Liberation", en *Between Union and Liberation. Women Artists in South Africa 1910-1994*, pp. 1-32.
- BENHABIB, Seyla, "Fuentes de la identidad y el yo en la teoría feminista contemporánea", *Laguna, Revista de Filosofía*, N° III, pp. 161-175.
- BRITTO JINORIO, Orlando (1975), *Lola Massieu*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- CAO, Marián L. F. (2000), "La creación artística: un difícil sustantivo femenino", en CAO, Marián L. F. (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Nancea, S. A. de Ediciones, Madrid, pp. 13-47.
- CHADWICK, Whitney (1992), *Mujer, arte y sociedad*, Ediciones Destino, Barcelona.

- DEEPWELL, Katy (ed.), (1998), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid.
- HARDING, Sandra (1996), *Ciencia y feminismo*, Ediciones Morata, S.L., Madrid.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, María Candelaria (2001), *El indigenismo en diálogo. Canarias-América, 1920-1950*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, (catálogo de exposición).
- _____ (2008), "Las hijas de Artemisia en África. Ghada Amer: pintura y costura", Congreso de Estudios Africanos en el Mundo Ibérico. África, puentes, conexiones e intercambios, Las Palmas de Gran Canaria, 7-9 de mayo.
- MIGNOLO, Walter D. (2003), *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Ediciones Akal, S. A., Madrid.
- MILES, Elza (2002), *Nomfanekiso. Who Paints at Night. The art of Gladys Mgudlandlu*, Fernwood Press in association with Johannesburg Art Gallery.
- MOLINA PETIT, Cristina (2000), "Debates sobre el género", en AMORÓS, Celia, (ed.), *Feminismo y filosofía*, Editorial Síntesis, Madrid, pp. 255-284.
- MOLL, Eduardo (1990), *Julia Codesido*, Editorial Navarrete, S. A., Lima.
- NOCHLIN, Linda (2008), "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?", Catálogo de exposición, Fundación Mapfre, Madrid, pp. 283-289.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1994); "Can the Subaltern Speak?", en WILLIAMS, Patrick y CRISMAN, Laura, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, Cambridge University Press, pp. 66-111.
- WOOLF, Virginia (1997), *Una habitación propia*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona.