

ARTE Y PATRIMONIO EN EL AUDIOVISUAL

José Javier Aliaga Cárceles
Joaquín Cánovas Belchí
(eds.)



Proyecto de Investigación I+D Excelencia HAR2017-83666-P “El Documental de Arte en España (1939-1975)”, financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO)



UNIÓN EUROPEA

Fondo Europeo de Desarrollo Regional
"Una manera de hacer Europa"

DE LOS TEXTOS © SUS RESPECTIVOS AUTORES, 2023

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

© Imagen de cubierta: Joaquín Zamora, *Festival de Cine y Patrimonio*, 2009.

Este libro ha sido revisado por pares ciegos (*peer review*)

C/ San Gregorio, 8, 2, 2^a Madrid
España
www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-19077-90-5
Depósito Legal: M-9574-2023
Colección: Sílex Universidad Historia

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

CONTENIDO

1. ARTE Y PATRIMONIO EN EL AUDIOVISUAL: DESARROLLO HISTORIOGRÁFICO, LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN Y PERSPECTIVAS DE ANÁLISIS	II
<i>José Javier Aliaga Cárceles</i>	
<i>Joaquín Cánovas Belchí</i>	
2. LA INFLUENCIA DE LA CULTURA GRÁFICO-INFORMATIVA DECIMONÓNICA EN EL CINE HISTÓRICO ESPAÑOL DEL FRANQUISMO	21
<i>José Javier Aliaga Cárceles</i>	
3. DEL DOCUMENTAL A LA FICCIÓN. SIQUEIROS ENTRE PERSONAS Y PERSONAJES	55
<i>Gloria Camarero Gómez</i>	
4. IL DOCUMENTARIO D'ARTE NEL QUADRO DEI MEDIA INDUSTRY STUDIES: IL CASO ITALIANO	75
<i>Marco Cucco</i>	
5. LA CULTURA ITALIANA A TRAVÉS DEL DOCUMENTAL DE ARTE EN LA RAI: PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN EN LA ACTUALIDAD	89
<i>Ignacio José García Zapata</i>	
<i>Alicia Sempere Marín</i>	
6. EXILIADAS, MUJERES Y ARTISTAS. RELATOS DOCUMENTALES ...	101
<i>Yolanda Guasch Martí</i>	
7. TRADICIÓN Y FOLCLORE EN LAS REPRESENTACIONES CINEMATOGRAFICAS MURCIANAS DE LOS AÑOS 30. EL IMAGINARIO DE LA HUERTA	113
<i>José Miguel López Castillo</i>	

8. LOS DOCUMENTALES SOBRE LUIS BUÑUEL COMO RECURSO DIDÁCTICO PARA LA DOCENCIA Y LA INVESTIGACIÓN	139
<i>Juan Agustín Mancebo Roca</i>	
9. L'AUTORITAS, LA PROPAGANDA E LA CRITICA. IL DOCUMENTARIO D'ARTE ITALIANO DAL FASCISMO AL DOPOGUERRA	165
<i>Giacomo Manzoli</i>	
10. EL VÍDEO COMO HERRAMIENTA FEMINISTA EN LA FRANCIA DE LOS AÑOS 70 Y 80	181
<i>Aitor Merino Martínez</i>	
11. DESVELAR LO INVISIBLE: ARANTXA AGUIRRE Y LAS ARTES ESCÉNICAS.....	195
<i>María Luisa Ortega</i> <i>Concha Gómez</i>	
12. RICOSTRUIRE L'IDENTITÀ. IL DOCUMENTARISMO DI AGNÈS VARDA NEGLI ANNI 2000	217
<i>Luca Palermo</i>	
13. DIALOGAR CON LA CÁMARA, DIALOGAR CON LA PINTURA: UNA APROXIMACIÓN A LA MIRADA ARTÍSTICA DE VÍCTOR ERICE A TRAVÉS DE <i>EL SOL DEL MEMBRILLO</i>	239
<i>José Antonio Roch Ortega</i>	
14. FASCINACIÓN PARA UNA NUEVA MIRADA NACIONAL: ARTE Y PROPAGANDA TURÍSTICA EN LA SERIE <i>CONOZCA USTED ESPAÑA</i>	253
<i>Lucía Rodríguez García de Herreros</i>	
15. LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LA FUNDACIÓN INTEGRA DIGITAL: EL PATRIMONIO DE LA REGIÓN DE MURCIA EN LA PANTALLA	269
<i>Francisco José Sánchez Bernal</i>	

16. ARTEMISIA GENTILESCHI, ¿PINTORA GUERRERA?:
LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER ARTISTA
EN EL DOCUMENTAL287
Alicia Sempere Marín

17. EKPHRASIS IN THE CINEMA: BELGIAN AND ITALIAN
POST-WAR ART DOCUMENTARIES AS CREATIVE ART CRITICISM ...307
Joséphine Vandekerckhove

Alicia Sempere Marín¹

Universidad de Murcia

El estudio del papel de la mujer en el arte es un tema que ha gozado de un auge muy significativo a lo largo de las últimas cinco décadas. Un punto de partida esencial para el desarrollo del creciente interés por este asunto fue la publicación del célebre ensayo de la estadounidense Linda Nochlin en el año 1971, bajo el título *Why Have There Been No Great Women Artists?*². La reflexión de Nochlin se centra en el papel de la sociedad y sus mecanismos como causantes de las enormes dificultades que han tenido que afrontar las mujeres a lo largo de la Historia para formarse –ya que sostiene que la capacidad artística del “genio” no es innata, sino que se aprende– y desarrollar carreras profesionales dedicadas a la actividad artística: “¿Qué hubiera sucedido si Picasso hubiera nacido niña? ¿Hubiera el señor Ruiz prestado tanta atención a una pequeña Paolita o estimulado tanto la ambición por su realización?”³. En otras palabras, es la propia sociedad, con sus instituciones y tradicional asignación de roles predeterminados al sexo femenino, la que ha obstaculizado a las mujeres el acceso a un éxito y una genialidad –no en cuanto

¹ La realización de este trabajo comenzó durante el disfrute de una Ayuda de Iniciación a la Investigación del Plan Propio de Fomento de la Investigación de la Universidad de Murcia y con la financiación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, programa JAE. A continuación, se ha desarrollado en el marco de una Ayuda para la Formación de Profesorado Universitario (FPU20/00050) del Ministerio de Universidades.

² Para una edición reciente de este texto en lengua española junto a una recopilación de las aportaciones más significativas de la autora, véase: Linda Nochlin, *Situar en la Historia. Mujeres, Arte y Sociedad*, Akal, Madrid, 2020.

³ Linda Nochlin, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”, en K. Cordero e I. Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 2001, p. 25.

a calidad, sino en cuanto a relevancia— equiparables al estatus y la consideración de la que han gozado los artistas masculinos. Además, Nochlin apunta que, hasta entonces, los estudios encaminados hacia la revalorización de la mujer en la Historia del Arte habían sido insuficientes, puesto que no basta con dedicar esfuerzos investigadores a rescatar a aquellas artistas que han quedado “ocultas” en el olvido, sino que es necesario tratar de dar una explicación que cuestione los factores que subyacen tras esta ausencia de la mujer en la disciplina tal y como se conoce⁴.

Estas pioneras ideas conllevaron la apertura de nuevos horizontes que configurarían una corriente crítica desde la necesidad de poner en valor la figura de la mujer creadora dentro de la Historia del Arte tradicional⁵. Entre las integrantes de esta corriente teórica, se debe hacer igualmente mención de Griselda Pollock y sus aportaciones sobre la necesidad de revisión y deconstrucción del canon obsoleto que rige la disciplina ya que, en su opinión, no tiene sentido en absoluto “rescatar” a las artistas del olvido e introducirlas en la tradición, puesto que quedan “dentro de sus propios y especiales compartimentos separados, o sumadas como suplementos convencionalmente correctos [...], una adición incomprensible”⁶. Siendo el canon una estructura indiscutiblemente machista que sistemáticamente ha excluido a la mujer por el hecho de serlo, expandirlo para incluir a las pocas mujeres artistas rescatadas que han trascendido se muestra

⁴ *Ibíd.*, p. 19.

⁵ Son en efecto numerosas las aportaciones llevadas a cabo en esta línea desde la década de los 70. Véase, a modo de selección sobre el asunto: Eleanor Tufts, *Our Hidden Heritage: Five Centuries of Women Artist*, Paddington Press, Nueva York, 1974; Carol Duncan, “When Greatness is a Box of Wheaties”, *Artforum*, 14 (1975), pp. 60-64; Karen Pietersen, *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, The Women’s Press, Londres, 1976; Lucy R. Lippard, “Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s”, *Art Journal*, 40 (1980), pp. 362-365; Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson, Londres, 1990. En lengua española, son de obligada mención: Estrella de Diego, “La Historia del Arte desde una mirada alternativa”, en B. Ozieblo (coord.), *Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*, Universidad de Málaga, Málaga, 1993, pp. 71-90 y Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Cátedra, Madrid, 2003.

⁶ Griselda Pollock, “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, en K. Cordero e I. Sáenz (eds.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte...* pp. 142-143.

como una opción insuficiente. De esta forma, el arte producido por mujeres, que constituye de por sí una categoría “otra” diferenciada del “arte” a secas, seguiría teniendo una presencia residual y en forma de *marginalia* dentro del discurso tradicional de los grandes genios⁷.

El objetivo que ha motivado la creación de esta corriente teórica y todo lo que se ha derivado de ella en las últimas décadas no es otro que lograr que las mujeres artistas y su obra sean valoradas dotándoles de la consideración que merecen. En otras palabras, todas y cada una de las acciones que se llevan a cabo en el ámbito de la Historia del Arte desde una perspectiva de género tratan de poner en valor las aportaciones de las mujeres artistas a lo largo de la historia hasta la actualidad, reivindicando su papel y celebrando su talento. En este sentido, cabe destacar que el arte cinematográfico, por un lado, ha sido un campo muy prolífico de estudio en relación con las cuestiones de género y, por otro, ha jugado un reseñable papel en la revalorización de la mujer artista en el contexto de la sociedad en general, y la Historia del Arte en particular.

Respecto al primer asunto mencionado, ciertamente se han venido llevando a cabo significativas aportaciones que exploran la compleja relación entre cine y género desde la década de los setenta del pasado siglo, en plena efervescencia del feminismo, resultando en una extensa producción sobre sus problemáticas⁸. Dentro de esta teoría feminista del cine destaca la obra de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) en la que, desde una perspectiva psicoanalítica, indaga en las cuestiones del placer, la recepción fílmica y la posición de la mujer como objeto ante la mirada masculina en el cine⁹. Por su parte, Teresa De Lauretis, en *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics,*

⁷ Véase: Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Stories of Art*, Routledge, Londres, 1988; ídem, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Londres, 1999.

⁸ En esta línea de estudio de la relación entre cine y género, véase, entre otras: Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Cátedra, Madrid, 1991; Giulia Colaizzi, *Feminismo y teoría fílmica*, Episteme, Valencia, 1995 y Virginia Guarinos Galán, “Mujer y cine”, en F. Loscertales Abril y T. Núñez Domínguez (coords.), *Los medios de comunicación con mirada de género*, Junta de Andalucía, Instituto Andaluz de la Mujer, 2008, pp. 103-120.

⁹ Laura Mulvey, “Placer visual y cine narrativo”, en B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, pp. 365-377.

Cinema (1984) señala la relación entre la producción cinematográfica y el contexto social y cultural que la define, tomando la importancia del género como factor determinante en la representación¹⁰. Queda claro pues que, en esta línea teórica, el feminismo se adopta como perspectiva metodológica, con el fin de ahondar en la representación de los distintos tipos y estereotipos femeninos en la producción fílmica para dar cuenta de que “los mensajes que se emiten desde las pantallas cinematográficas tienen mucho que ver con la construcción de género, eminentemente ideológica, y con los roles patriarcales de feminidad y de masculinidad”¹¹.

Por otro lado, se debe hacer mención de aquellas producciones cinematográficas que han tenido a las artistas como protagonistas, sirviendo a su vez para poner en valor su persona y su legado. Queremos comenzar refiriéndonos en esta ocasión al *biopic*, un género fílmico ampliamente cultivado desde prácticamente los propios inicios de la cinematografía¹² y que está supuestamente basado en la realidad, teniendo el fin de exponer, narrar y celebrar la vida de un sujeto concreto, siempre con la intención de profundizar, cuestionar o demostrar su importancia en la historia y la sociedad¹³.

Dentro de la vasta producción que se ha venido realizando enmarcada en este género cinematográfico, resulta innegable que los relatos biográficos de artistas han suscitado desde el siglo xx un interés especial muy significativo, guiado en gran parte por la fascinación que despierta el artista como personaje¹⁴. Así, el *biopic* puede llegar a jugar un papel de agente legitimador, que incluso llega a contribuir a mitificar al personaje en cuestión¹⁵. Aunque lo

¹⁰ Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

¹¹ María Castejón Leorza, “Mujeres y cine. Las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres”, *Berceo*, 147 (2004), p. 308.

¹² George F. Custen, *Bio/Pics: how Hollywood constructed public history*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1992, p. 3.

¹³ Dennis Bingham, *Whose lives are they anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2010, p. 10.

¹⁴ Véase: José Manuel Estrada Lorenzo, *La imagen del artista en el cine: vitae, mito y perfiles de pintores, escultores y arquitectos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019.

¹⁵ Valentina Cucca, “Biopics as Postmodern Mythmaking”, *Akademisk Kvarter*, 2 (2011), pp. 171-173.

cierto es que la representación de la mujer en el género del *biopic* ha sido innegablemente menor en relación con el protagonismo de las biografías sobre hombres –y además las mujeres son, como se ha venido indicando, habitualmente representadas como objeto para el disfrute de la mirada masculina–, la mayoría de los filmes biográficos protagonizados por mujeres son precisamente sobre artistas¹⁶.

El *biopic* de artistas mujeres –ciertamente auspiciado por el auge de los postulados teóricos feministas mencionados anteriormente en torno a la revisión del canon y el tratamiento de las mujeres creadoras en la Historia– de alguna manera tiende a reproducir los paradigmas de “genio” atribuidos tradicionalmente a la capacidad creativa de los artistas exclusivamente masculinos, gracias en parte a los tintes melodramáticos que se imprimen en la representación del relato vital de estos personajes¹⁷. Esta es la causa de que la contribución del *biopic* a la revalorización simbólica de la mujer artista pueda considerarse problemática, pues ha tendido a la caracterización de mujeres artistas prácticamente como valientes pioneras o audaces heroínas. En consecuencia, este tratamiento y representación casi hagiográfica es causante de que se considere a estas artistas como excepciones dentro de su género, perpetuando así la idea de que las mujeres tienen, por lo general, menos capacidad de desarrollar el talento artístico¹⁸. Una idea a todas luces errónea, ya que “las mujeres han tenido siempre un enorme potencial artístico y su contribución ha ido aumentando a medida que han ido desapareciendo las barreras que obstaculizaban su formación y el desarrollo de sus carreras”¹⁹.

¹⁶ María Toscano Alonso, “Frida Kahlo en la gran pantalla. La representación cinematográfica de la artista mexicana en el *biopic*: el caso de *Frida* y *Frida, naturaleza viva*”, en M. Blanco y C. Sainz de Baranda (eds.), *Investigación joven con perspectiva de género II*, Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, 2017, p. 72.

¹⁷ Francisco Javier Moral Martín, *Representación cinematográfica del artista plástico y biopic*, Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de València, 2010, pp. 283-286.

¹⁸ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Pandora, Londres, 1981, pp. 46-49.

¹⁹ Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, *Women Artists: 1550-1950* (Catálogo), Los Angeles County Museum, Los Ángeles, 1976, p. 43.

En cualquier caso, con resultados más o menos satisfactorios, la vida de las mujeres representada en la gran pantalla se ha constituido como toda una herramienta de difusión para la figura de la mujer artista y su papel en la Historia del Arte, nutriéndose de los avances en la investigación que durante las últimas décadas ha arrojado luz sobre las carreras de esas artistas “olvidadas”. Sin embargo, cabe destacar que en el *biopic* el personaje eclipsa al creador o creadora, en palabras de Gloria Camarero, dando más importancia al relato biográfico y los avatares personales que al desarrollo y ejercicio de su actividad creativa y profesional, a la que siempre se asigna un interés y relevancia secundarias²⁰. Además, en opinión de Pollock, existe una diferencia entre los enfoques adoptados para mostrar la vida dramatizada de un artista hombre o mujer: mientras que en el hombre la forma en que se representa su arte nos permite acceder al misterio de la genialidad artística masculina, en el caso de la mujer se desdibujan constantemente las fronteras entre arte y vida y su biografía siempre gira en torno a una figura masculina sexualmente poderosa²¹. Su figura siempre se asocia a un hombre, amante, amigo o marchante del cual depende la evolución de su trama discursiva. En definitiva, se podría afirmar que las producciones cinematográficas de este tipo terminan por reescribir las biografías de las artistas, resaltando u obviando determinados aspectos según los intereses particulares y el ideario imperante en el momento en que se realiza cada filme²².

Con diferente fortuna crítica, son en efecto numerosos los *biopics* realizados en torno a figuras de mujeres artistas entre los que se pueden citar, a modo de selección: *La pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988) sobre la célebre escultora francesa eclipsada por Auguste Rodin, de quien fue colaboradora y musa; *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1983) y *Frida* (Julie Taymor, 2002) acerca de la ya legendaria pintora mexicana y, más recientemente, *Georgia*

²⁰ Gloria Camarero Gómez, “Vidas de cine: mujeres artistas”, en G. Camarero Gómez (coord.), *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, T&B Editores, Madrid, 2011, p. 60.

²¹ Griselda Pollock, “Feminist dilemmas with the art/life problem”, en M. Bal (ed.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, p. 193.

²² Gloria Camarero Gómez, “Vidas de cine: mujeres artistas”, p. 40.

O'Keeffe (Bob Balaban, 2009), *Berthe Morisot* (Caroline Champetier, 2012) y *Paula* (Christian Schwochow, 2016), centrada esta última en la vida de la pintora expresionista alemana Paula Modersohn-Becker. En todos ellos se hace notable la constante presencia masculina que señalaba Camarero, pues no se debe olvidar que al fin y al cabo se trata de películas melodramáticas que, aunque tomando como base un relato biográfico verídico, deben cautivar la atención del espectador recreándose en los aspectos quizá más sugerentes y controvertidos de sus vidas. Así, se da gran importancia a las relaciones de Claudel —quien acabó en sus últimos años de vida en el manicomio²³— con Rodin; Kahlo y el también pintor Diego Rivera; O'Keeffe y su marido, el fotógrafo Alfred Stieglitz, o Morisot y Édouard Manet, cuyo encuentro supuso un punto de inflexión de gran relevancia. Vemos pues que el personaje masculino ejerce un papel de agente definitorio que condiciona en gran medida la trayectoria vital y profesional de la artista.

El *biopic* es, al fin y al cabo, una dramatización de la biografía de un personaje, sujeta además en última instancia a la mirada subjetiva del director. Sin embargo, el rasgo definitorio del documental de arte es la voluntad de plasmar la veracidad y, al igual que los *biopic*, son también numerosos los documentales que en los últimos tiempos se han venido produciendo en torno a mujeres artistas. Desde las ya sobradamente conocidas Artemisia Gentileschi o Frida Kahlo hasta artistas contemporáneas de las más variadas disciplinas, como Louise Bourgeois (Camille Guichard, 1993; Marion Cajori y Amei Wallach, 2008), Annie Leibovitz (Barbara Leibovitz, 2006), Marina Abramovic (Matthew Akers y Jeff Dupre, 2012) o Yayoi Kusama (Heather Lenz, 2018), los documentales de arte celebran la vida y obra de estas grandes artistas.

²³ En esta etapa final de la vida de Claudel, durante la que no practicó la escultura, se centra exclusivamente un reciente *biopic* titulado *Camille Claudel 1915*, dirigido por Bruno Dumont en 2013.

REALIDAD Y FICCIÓN: ARTEMISIA GENTILESCHI EN LA CINEMATOGRAFÍA

Artemisia Gentileschi es una artista consolidada cuya notoriedad y relevancia es hoy en día absolutamente indiscutible; una de las pocas artistas que gozaron ya en vida de un importante grado de reconocimiento. Sin embargo, desde principios del siglo pasado ha sido intensa la labor investigadora que ha tenido que llevarse a cabo para “rescatarla” y, a partir de ahí, han sido múltiples las iniciativas que han granjeado a Artemisia Gentileschi el estatus, si bien merecido, del que goza en la actualidad. El primer historiador en poner el foco sobre la importancia de la pintora fue Roberto Longhi, quien en 1916 publicó un artículo titulado *Gentileschi. Padre e figlia* situando a ambos en la estela caravaggiesca y reconociendo su relevancia y talento artístico, llegando a describir a Artemisia como “l’única donna in Italia che abbia mai saputo cosa sia pittura, e colore, e impasto, e simili essenzialità da non confondere adunque con la serie sbiadita delle celebri pittrici italiane”²⁴. Comparación sin embargo poco acertada en la actualidad si se tiene en cuenta a las pintoras italianas, sobre todo de los siglos XVI y XVII, cuya calidad e interés también están sobradamente demostrados.

Tres décadas después, en 1947, Artemisia se convirtió en la protagonista de una novela homónima escrita por Anna Banti, historiadora del arte y esposa de Longhi, en la que se entremezclan elementos de la biografía y la novela histórica, la narración y la crítica de arte²⁵. Pero esta no se trata de la única novela protagonizada por la pintora sino que su persona ha sido objeto de narración en otras obras, como las escritas por Rauda Jamis, Alexandra Lapierre y Susan Vreeland²⁶, pruebas todas ellas de la fascinación cautivadora que ha producido –y continúa haciéndolo– este personaje.

²⁴ Originalmente publicado en *L’arte*, el texto ha sido recientemente reeditado: Roberto Longhi, *Gentileschi. Padre e figlia*, Abscondita, Milán, 2019.

²⁵ Carmela Pierini, “Artemisia: oltre la biografia, oltre la parola”, en R. M. Riccobono (ed.), *A Window on the Italian Female Modernist Subjectivity*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, p. 78.

²⁶ R. Jamis, *Artemisia Gentileschi*, Circe, Sevilla, 1998; Alexandra Lapierre, *Artemisia: The Story of a Battle for Greatness*, Chatto & Windus, Londres, 2000 y Susan Vreeland, *The Passion of Artemisia*, Penguin, Londres, 2002.

Artemisia Gentileschi ha sido estudiada con gran interés gracias en gran parte al dramatismo que imprime en sus obras protagonizadas por personajes femeninos tales como Judith, Lucrecia, Susana o María Magdalena, a quienes presenta poderosas y llenas de carácter manipulando de forma original los modelos caravaggioscos, habiendo sido igualmente en ocasiones tachada de irreverente por ello²⁷. Sin embargo, un evento de su vida personal ha tenido siempre un importante calado a la hora de aproximarse tanto al personaje como al análisis de su obra, y este no es otro que el episodio de la violación sufrida a manos del también pintor Agostino Tassi en 1611. El evento de la violación y el consecuente juicio a Tassi ha sido un elemento totalmente clave en la producción de literatura y cine en torno a Gentileschi, según Pollock conllevando que se le haya convertido en una heroica superviviente, o bien se le haya otorgado una lasciva notoriedad a raíz de este hecho recubriéndola de sensacionalismo²⁸. Este acontecimiento, su representación y su interpretación en relación con la obra pictórica de Gentileschi ha supuesto la apertura un amplio y prolífico campo de debate. Mary D. Garrard, una de las autoras que más ha contribuido al conocimiento y valoración de la figura de Artemisia Gentileschi en clave de género, en efecto afirma que su condición de víctima de violencia sexual influyó, aunque fuera de forma inconsciente, en el tratamiento inusual del tema en el lienzo que representa a Susana la cual, en lugar de plasmar el momento del baño, retrata a una Susana vulnerable, angustiada y aterrorizada²⁹.

Precisamente la representación del episodio de la violación del personaje despertó gran controversia tras el estreno del *biopic* sobre la artista, dirigido en 1997 por Agnès Merlet, pues el filme fue acusado

²⁷ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses...*, pp. 20-25.

²⁸ Griselda Pollock, "Feminist dilemmas with the art/life problem", p. 174.

²⁹ Mary D. Garrard, "Artemisia and Susanna", en N. Broude y Mary D. Garrard (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, Harper & Row, Nueva York, 1982, p. 165. Véase igualmente dos monografías de referencia sobre la artista: ídem, *Artemisia Gentileschi: The Image of The Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton University Press, Princeton, 1989; ídem, *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, Reaktion Books, Londres, 2020. Para una interpretación diversa en clave psicoanalítica de *Susana y los viejos* y *Judit decapitando a Holofernes*, véase: Griselda Pollock, "The female hero and the making of a feminist canon. Artemisia Gentileschi's representations of Susanna and Judith" en *Differencing the canon...*, pp. 97-127.

de tergiversar los acontecimientos reales que rodearon este hecho. A pesar de que se conservan las actas transcritas del juicio a Tassi y ya habían sido publicadas antes de la fecha de realización de la película³⁰, la directora hizo valer su subjetividad para, en vez de atenerse a los hechos que realmente sucedieron, crear una historia de amor trágico entre la pintora y Tassi —de quien, según la película, estaba perdidamente enamorada—, siendo retratada en la gran pantalla la violación como un acto consentido. Además, la película fue igualmente criticada por representar de manera errónea la relación de Gentileschi con Tassi, mostrando que se trataba de su maestro y mentor y que esencialmente era su relación sentimental el aliciente que despertaba la creatividad de la artista. Queda pues perfectamente reflejada de nuevo esa característica común al *biopic* femenino que criticaba Camarero en torno a la constante presencia masculina como agente indispensable para el desarrollo de la trayectoria de las artistas, reproduciendo además la falsa sensación de que las mujeres no pueden desarrollar su talento sin el esencial respaldo de un hombre, siendo su valía como artistas producto exclusivamente de la tutela masculina, en opinión de Garrard³¹.

Nuevamente, la narración de los acontecimientos más polémicos de la vida personal de la artista, si bien ficcionados, parecen cobrar todo el protagonismo de la trama, dejando a un lado el tratamiento de su importante obra pictórica, siendo la mujer y su historia representada, según se hacía referencia anteriormente, como un objeto destinado al placer visual de la mirada masculina. Esta idea se ve reforzada además por la propia cartelería promocional y el diseño de publicidad para el lanzamiento de la película, la cual, además de afirmar erróneamente que se trataba de la “verdadera historia no contada” de la “primera mujer artista”, hacía referencia a la influencia

³⁰ Se publicaron en italiano en 1981 y en inglés en 1989. Para la versión española acompañada de una selección de cartas conservadas escritas por la artista, véase: Artemisia Gentileschi, *Cartas precedidas de las Actas del proceso por estupro*, ed. Eva Menzio, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 2016.

³¹ Mary D. Garrard, “Artemisia’s Trial by Cinema”, en K. Frederickson y Sarah E. Webb (eds.), *Singular Women. Writing the Artist*, University of California Press, Berkeley, 2003, pp. 25-27. Esta crítica a la película fue originalmente publicada tras su estreno en la revista *Art in America* en 1998. Igualmente de interés es la reseña de Pollock sobre el filme: Griselda Pollock, “A Hungry Eye” en G. Vincendeau (ed.), *Film/literature/heritage: A Sight and Sound Reader*, British Film Institute Publishing, Londres, 2001, pp. 34-37.

que tuvo su “pasión prohibida”, calificando a su protagonista y al filme de “erótico”, “sexy”, “desafiante” y “provocativo”. Por supuesto, todo ello ya sugiere una narración centrada en los aspectos carnales de su supuesta relación amorosa y no en el desarrollo de su trayectoria artística, como quizá cabría esperar de esta película biográfica, que realmente se trata de un drama de época según Pollock³².

A pesar de la excesiva sexualización a la que se somete al personaje de Artemisia Gentileschi en el *biopic*, lo cierto es que su obra goza actualmente de un gran reconocimiento que no se deja ensombrecer por sensacionalismos. Un reconocimiento que en los últimos tiempos se ha visto revitalizado con una gran exhibición temporal en la National Gallery de Londres que finalmente se llevó a cabo entre los meses de octubre de 2020 y enero de 2021, y en la que se reunió una treintena de obras, incluyendo una medalla con su retrato y una selección de sus cartas. Incluso, en 2020 se llevó a cabo la reedición en español de la mencionada novela biográfica escrita por Banti.

EL DOCUMENTAL DE UNA PINTORA GUERRERA

Es en esta corriente actual de recuperación de su figura histórica y artística donde se inserta la producción del documental *Artemisia, pintora guerrera*, dirigido en 2020 por Jordan River. En él se pretende condensar la trayectoria vital de la pintora y los ejemplos más destacados de su obra, transmitiendo con todo ello una imagen de Artemisia Gentileschi como una artista talentosa, excepcional, de éxito y también un icono feminista.

El propio título del documental ya indica el retrato que durante los siguientes 60 minutos se va a hacer de ella, es decir, el de una mujer que luchó contra lo establecido para forjarse una carrera profesional. Aunque de alguna manera esta idea trata de venir a sustituir al estigma de “pintora violada” que ha pesado sobre su figura, la glorificación de las artistas como guerreras o heroínas no deja de ser un estereotipo peligroso a la hora de entender y considerar el papel

³² Griselda Pollock, “Feminist dilemmas with the art/life problem”, p. 175.

de las mujeres en la Historia del Arte, como se ha venido señalando a lo largo de este texto. Retomando las referidas ideas de Pollock, no es adecuado elevar a la genialidad a unas pocas mujeres y añadirlas en el relato tradicionalmente masculino de la Historia del Arte, pues quedan fijadas como hitos excepcional y erróneamente aislados, tanto dentro del canon de la disciplina como de la aportación artística realizada por su propio género. De hecho, no debe pasar por alto que, al igual que el filme de 1997 dirigido por Merlet, este documental también se publicitaba como la historia de “una mujer artista, una pintora guerrera, la primera en la Historia del Arte” (Figura 1). Tales afirmaciones no hacen sino inducir a reforzar ese halo de mitificación sensacionalista en torno a Artemisia Gentileschi, más como personaje que como artista. Por otro lado, huelga detenerse nuevamente en relatar los motivos por los que resulta dañino referirse a una pintora del siglo XVII como la primera mujer artista de la historia, redundando en una total desinformación al respecto de este asunto.



Figura 1. Cartel promocional de *Artemisia Gentileschi, pintora guerrera* (2020)

Por lo demás, el documental sigue una fórmula clásica abordando el relato vital de Gentileschi de forma cronológica, aunque en ocasiones se producen alteraciones a este orden que pueden llegar a confundir al espectador. Además, cabe destacar igualmente que el propio documental combina elementos del *biopic*, ya que cuenta con actrices que encarnan a la pintora en sus distintas etapas vitales. El documental comienza con una cabecera precedida por una cita de Galileo Galilei que parece guardar poca relación con el contenido del documental³³, acompañada por una banda sonora que roza lo épico y que se mantendrá durante toda su duración, así como de los créditos, entre los que aparece como colaboradora la Dirección de Colecciones Reales de Patrimonio Nacional.

Seguidamente, sin ninguna indicación que ubique al espectador en espacio y tiempo, comienza una línea argumental que irá apareciendo a lo largo de todo el filme, interrumpiendo episódicamente la narración cronológica de la vida y obra de Artemisia. Se trata del relato de un reciente descubrimiento que ha posibilitado la atribución al pincel de Artemisia Gentileschi de un David que, apoyado en su espada, acaba de decapitar a Goliat pues, tras una restauración, salió a la luz la firma de la artista sobre la propia espada. La narración de este hallazgo y la explicación de las características de la obra serán comentadas en cuatro breves paréntesis al relato principal de la mano de Simon Gillespie, historiador del arte y restaurador. Tras esto, comienza el narrador a desarrollar la vida de la artista, dedicando tiempo a contextualizar el ambiente urbano y artístico de Roma e incluso deteniéndose a describir la iglesia donde Artemisia fue bautizada dos días después de su nacimiento en 1593. Encarnando con una joven actriz a la pintora en sus primeros años, se nos muestra a una Artemisia que comienza a experimentar con el pincel en el taller de su padre desarrollando un talento precoz fascinado por la obra de Caravaggio.

Aparecen asimismo más entrevistas como uno de los principales recursos del documental jalonando la narración en *off* del relato

³³ "Diré lo que he aprendido de una de las personas más veneradas de la Iglesia: que el Espíritu Santo muestra el camino hacia el Cielo". Traducción propia.

biográfico. Además de Gillespie, colabora Adriana Capriotti, historiadora del arte y directora de la Galleria Spada en Roma, donde se conservan dos obras de Gentileschi, una Santa Cecilia realizada en 1610 –a los 17 años de edad– y una Virgen con Niño datada hacia 1620. Capriotti aparece en tres ocasiones durante los primeros 20 minutos de documental para reseñar la importancia de las obras de Artemisia en el marco de la colección que dirige e, igualmente, para comentar dos veces el impacto del episodio de estupro a manos de Tassi en la personalidad de la artista.

De nuevo, nos encontramos con que el episodio de la violación juega un papel determinante en el desenvolvimiento de la trama que rige el resto del documental. Desde el propio inicio de la narración en *off* se nos indica que Artemisia Gentileschi fue “una de las primeras y más grandes mujeres pintoras en la Historia del Arte, pero ¿quién fue Artemisia Gentileschi realmente?”. Inmediatamente después, se hace mención de la violación y posterior juicio como factor al que deber en gran parte su fama como artista, pero que a pesar de ello fue una mujer que luchó por restaurar su reputación, para terminar por convertirse en un icono feminista internacional. Dejando a un lado el debate suscitado en torno a la validez de Artemisia como icono feminista³⁴, lo cierto es que a los pocos minutos el desarrollo de la narración se centra en la violación como un proceso que le marcó en gran medida personal y profesionalmente para el resto de su vida. Acompañado de una ilustración que recrea gráficamente el momento de agresión sexual, se nos indica que su carrera se complicó desde ese momento, su obra adquirió un marcado dramatismo con los años y, además, añade Capriotti el calado que esta experiencia dramática tuvo en Gentileschi, manifestándose en la forja de un carácter fuerte y decidido, convirtiéndola en una “*donna speciale*”. Por supuesto, no se obvian los pormenores de todo el proceso, a través de una voz en *off* femenina que narra los hechos de la agresión según palabras de la propia artista, acompañada de imágenes de textos manuscritos.

³⁴ Una interesante reflexión al respecto se encuentra en Flavia Rovetta, “Lo ‘sguardo’ di Artemisia: perché Artemisia Gentileschi non può essere un’icona femminista”, en: <<https://www.aboutartonline.com/lo-sguardo-di-artemisia-perche-artemisia-gentileschi-non-puo-essere-unicona-femminista/>> (Fecha de consulta: 18/09/2021)

Incluso, se explica detenidamente la tortura a la que fue sometida para juzgar la veracidad de su testimonio, el conocido como martirio de las *sibille*, que no la amilanó a la hora de reiterar su acusación contra Tassi.

Interviene asimismo otra entrevistada, Alessandra Masu, coleccionista e historiadora del arte, en varias ocasiones a lo largo de todo el documental. La primera de ellas lo hace para incidir en lo traumático que resultó el episodio de la violación para Gentileschi, una violencia que además se vio agravada por el hecho de que era virgen. A continuación, se ahonda durante unos minutos en el matrimonio que contrajo Artemisia de forma concertada con el también artista Pierantonio Stiattesi y que, a pesar de que no hubo amor alguno en esta unión, nos indica el narrador que gracias a ello su reputación se vio restablecida tras el descrédito sufrido a raíz del suceso con Tassi. De esta forma transcurre el primer tercio del documental, prestando prácticamente la totalidad de la atención a la influencia que la figura masculina tuvo en todos los ámbitos durante la juventud de la artista: comenzando por su propio padre Orazio, Caravaggio, Tassi y Stiattesi se presentan –al igual que ocurría de manera generalizada en los *biopic*– como personalidades imprescindibles sin las cuales es imposible comprender a Artemisia Gentileschi y su obra.

A continuación el filme transcurre siguiendo las diferentes etapas vitales de la pintora, marcadas por su traslado a diferentes ciudades. Tras Roma, la narración se desplaza a Florencia, donde lo primero que se destaca nuevamente son los contactos que Artemisia establece con el sobrino de Miguel Ángel Buonarroti y con Galileo Galilei, que le permiten granjearse una buena posición en los círculos artísticos y convertirse en la primera mujer que entra en la Accademia delle Arti del Disegno en 1616. Mientras que en la etapa romana el narrador se había centrado en la explicación de *Susana y los viejos* (versión de 1610), en este otro capítulo son las obras de la *Alegoría de la inclinación* y *Judit decapitando a Holofernes* (versión de 1620)³⁵ las

³⁵ Existe controversia en torno a la datación de esta versión de *Judit* conservada en las Gallerie degli Uffizi en Florencia, que algunos autores sitúan entre 1613 y 1614 y otros, entre 1620-1621, véase: Letizia Treves (ed.), *Artemisia* (Catálogo), National Gallery Company, Londres, 2020, pp. 128-129.

que tienen el protagonismo. De la última obra se comenta además que la forma violenta, brutal y realista en que se representa la escena vendría de la necesidad de una “redención personal” –de nuevo, del acontecimiento de la violación– por parte de la pintora.

Posteriormente, Gentileschi regresa a Roma ya como pintora consagrada, donde realiza el cuadro que representa a Judit y su doncella conservado en el Detroit Institute of Arts; más tarde se traslada a Venecia, donde comienza la obra *Ester y Asuero*, y termina recalando en Nápoles. La narración de este episodio de su vida se centra principalmente en la correspondencia que desde allí envió a Galileo pidiéndole que intercediese por ella para ganarse el favor del Gran Duque de Florencia y así aumentar su fama. Así, se nos muestra a una Artemisia escribiendo afanosamente (Figura 2) a este personaje y también a su amante, Francesco Maria Maringhi, mientras la voz en *off* relata el contenido de estas epístolas. Menos tiempo y atención se dedica a la explicación de las obras de *Clio, Musa de la Historia* y *Aurora*, esta última de la mano de su propietaria, la mencionada Alessandra Masu, quien indica que se trataba de una obra atribuida originalmente a Guido Reni que fue “redescubierta” por su marido, Maurizio Marini, en los años 70.



Figura 2. Fotograma de *Artemisia Gentileschi, pintora guerrera* (2020), 32'26"

El último tercio del documental comienza tras hacer una breve mención a tres obras de temática variada en la producción de Gentileschi (*La Adoración de los Magos*, *Corisca y el Sátiro* y *El nacimiento de San Juan Bautista*, este último del Museo Nacional del Prado). A continuación, se narra el período de estancia en Londres de la artista, donde llevó a cabo su *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* y, en este punto, se nos revela que el David sobre cuyo hallazgo de autoría ha hablado periódicamente Simon Gillespie durante el documental es también una obra del período londinense. Tras esta etapa, la artista regresa a Nápoles en 1642, donde permanecerá hasta su muerte en 1653. De estos últimos años de carrera profesional, el documental solo destaca, nuevamente a través del empleo de la correspondencia como recurso, la actitud “defensiva” y “reivindicativa” de la artista ante el ambiente hostil a la presencia femenina en el que se movía y en el que ella representaba una “excepción absoluta”. Finalmente, tras hacer mención de nuevo a su carácter, que se describe como “adelantado a su tiempo”, se tilda a Artemisia de fuente de inspiración e icono feminista, y el narrador en *off* cierra el discurso con una reflexión en torno a la simbología mística de la última obra que aparece en el documental, una Virgen con un Rosario y el Niño en brazos propiedad de Patrimonio Nacional, declarando que se trata de un elemento que, al igual que el hilo de Ariadne, sujeta y libera a esta mujer para que pueda “buscar la salida al mundo terrenal y alcanzar el mundo de las almas, espiritual y divino”. Una reflexión que resulta descontextualizada, al igual que la cita inicial de Galileo, con la que podría relacionarse por su sentido salvífico común.

En último lugar, merece la pena detenerse en señalar algunas cuestiones en torno a los aspectos técnicos y formales del documental, destacando primeramente el acusado gusto por la utilización del fundido encadenado a modo de transición. La superposición excesiva de planos que se produce en consecuencia dificulta ocasionalmente una correcta lectura de la imagen. Esto ocurre asimismo a la hora de plasmar las distintas obras pictóricas que se van mostrando en el documental. Además de la superposición de tomas, se muestran en planos detalle muy cortos y nunca se deja ver el cuadro en su totalidad. Igualmente, se debe destacar una generalizada falta de calidad

en la imagen, que presenta en algunos casos los colores saturados y alterados. Incluso, se llegan a mostrar las pinturas invertidas y, en ocasiones, no se trata de filmaciones realizadas directamente de la obra, sino de imágenes tomadas a partir de reproducciones. A todo lo anterior se debe sumar la persistente aplicación de efectos visuales de destellos, brillos y neblinas difuminadas, que nuevamente contribuyen a dificultar la apreciación adecuada de las obras a las que se hace referencia durante el documental (Figura 3). Este hecho, sin duda, es indicativo nuevamente de que mostrar con rigor la obra de Artemisia Gentileschi no es el principal objetivo.



Figura 3. Fotograma de *Artemisia Gentileschi, pintora guerrera* (2020), 13'23"

En definitiva, se puede concluir que el tratamiento que Artemisia recibe a través del documental realizado por Jordan Rivers tiende a caer en los estereotipos relacionados con ella y con las mujeres artistas en general que se han venido señalando y que se perpetúan también a través del *biopic*. Desde una perspectiva de género, nos encontramos con que en estas producciones se refleja a aquellas pocas artistas “rescatadas” como verdaderos casos excepcionales cuya creatividad, valía y talento son además producto exclusivo del respaldo masculino. Esto no contribuye en absoluto a la necesaria tarea de repensar el canon y el funcionamiento de la Historia del Arte y reconsiderar la posición que en ella ocupan las artistas, sino que más bien mantiene a las mujeres a modo de *marginalia* al relato

tradicional, como lo calificaba Pollock. Además, se debe añadir el factor de la mitificación a la que se contribuye con este tipo de películas, que en el caso de Artemisia Gentileschi además perpetúa su posición como primera mujer artista de la Historia, una imagen errónea que acaba por transmitirse a un gran público que quizá no ha oído hablar de muchas más creadoras³⁶. Con producciones como esta, en las que se presta mayor atención a los avatares de su vida personal que a su obra, se corre el riesgo de que la imagen de Artemisia Gentileschi que cale en el imaginario colectivo sea la de una mujer fuerte, desafiante y heroína, que obstruye una adecuada y deseable consideración basada finalmente en sus méritos artísticos y no en que fuera superviviente de una violación.

Sin embargo, a pesar de lo problemática que resulta una aproximación a estas producciones desde el ámbito de los estudios de género y de que la calidad de las mismas como producto fílmico sea variable, lo cierto es que tienen un innegable potencial como medio para acercar al público general no especialista a la existencia de mujeres artistas talentosas a lo largo de la Historia. Aunque solo sean unas pocas las mujeres seleccionadas y se lleve a cabo de forma discutible, debemos concluir que el cine contribuye a que, al menos ellas, dejen de ser creadoras anónimas ignoradas dentro de la Historia del Arte para convertirse en figuras reconocidas y reconocibles por la sociedad.

³⁶ Britiany Daugherty, *Between Historical Truth and Story-Telling: The Twentieth-Century Fabrication of "Artemisia"*, Trabajo Fin de Máster, University of Nebraska-Lincoln, 2015, pp. 77-78.