

KAREN CORDERO REIMAN e INDA SÁENZ
(compiladoras)

CRÍTICA FEMINISTA EN LA TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE



CONACULTA • FONCA
FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y
COINVERSIONES CULTURALES



Para esta publicación se recibió apoyo económica del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales en el año 2001.

 **CONACULTA • FONCA**

FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y
COINVERSIONES CULTURALES

Introducción	5
Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz	
Primera parte. Crítica feminista en las artes visuales	
¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?	17
Linda Nochlin	
Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo	45
Griselda Pollock	
El placer visual y el cine narrativo	81
Laura Mulvey	
Teoría posmoderna y práctica artística feminista	95
Janet Wolff	
Linaje paterno	111
Mira Schor	
Autoridad y aprendizaje	131
Mira Schor	
Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon	141
Griselda Pollock	
Segunda parte. Aplicaciones de la crítica	
La heroína y la creación de un canon feminista	161
Griselda Pollock	
Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del siglo XVIII	197
Carol Duncan	
La contemplación prohibida: las artistas y el desnudo masculino	
a fines del siglo XIX en Francia	219
Tamar Garb	

La nación mestiza: una unión engendrada	229
Stacie G. Widdifield	
Modernidad y espacios de la femineidad	249
Griselda Pollock	
¿Género o genio? Las mujeres artistas del expresionismo alemán	283
Alessandra Comini	
Viviendo simultáneamente: Sonia y Robert Delaunay	309
Whitney Chadwick	
Lenguajes corporales: Kahlo y la imaginería médica	327
David Lomas	
Lee Krasner como L.K.	345
Anne M. Wagner	
Louise Bourgeois: el retrato de la artista como <i>fillette</i>	361
Rosalind E. Krauss	
Tierra	377
Jane Blocker	
De la vida y el arte como feminista	401
Mónica Mayer	
La memoria es como una piedra pulida	415
Magali Lara	
Colaboradores	421
Créditos	427

INTRODUCCIÓN

KAREN CORDERO REIMAN e INDA SÁENZ

Nuestra intención al concebir esta recopilación en español de textos de historia y crítica de arte feministas ha sido la de promover un mayor conocimiento y reconocimiento de esta perspectiva de análisis histórico-estético en la comunidad académica y artística de México y otros países hispanoparlantes, proporcionando a alumnos, profesores y estudiosos del arte y su historia una herramienta para la reflexión crítica.

[5]

Dar a conocer una colección de artículos que da cuenta de los planteamientos principales y el desarrollo de esta corriente de pensamiento, que ha tenido una importante repercusión en el resto de Norteamérica y en Europa, es una necesidad por largo tiempo desatendida en nuestro contexto. A tal punto que, en las escuelas de arte en México, prácticamente se ignora su existencia, a pesar de que el pensamiento feminista ha revolucionado de manera importante los lenguajes visuales de la posmodernidad. Y el panorama en las carreras de historia del arte no es mucho más alentador. Por un lado, hay un reducido número de artistas que realiza crítica feminista a partir de sus obras, subvirtiendo los cánones de representación y cuestionando su propia experiencia; por el otro, el hecho de que sólo unas cuantas críticas y académicas cuenten con herramientas teóricas y críticas desde el feminismo, da por resultado la falta de una recepción adecuada de esta producción. En general, encontramos que, tanto en el ámbito de la historia y la crítica como en el de la creación artística, se recibe con cierta sospecha cualquier alusión al feminismo, y se desconoce o se conoce muy parcialmente la nutrida producción académica y artística desatada por el feminismo y los estudios de género en otros países.

En otros ámbitos de estudio y producción humanística en México, como los de la literatura y la historia, las reflexiones de la teoría feminista y los estudios de género se han integrado más plenamente al cuerpo de conocimientos disciplinar, de manera que han tenido frutos significativos en los procesos de educación y en la producción bibliográfica nacional. En cambio, en el campo de la historia y la crítica de arte, esta discusión se encuentra relegada o reprimida, en parte debido a la vinculación preponderante de los discursos historiográficos con los usos simbólicos del

arte como elemento de apoyo a los discursos de legitimación de grupos de poder hegemónicos. En este sentido, la falta de desarrollo de un movimiento feminista contundente en México, con una presencia y repercusión social equivalentes a las que esta corriente ha tenido en muchos países desde los años setenta, ha desprovisto al campo de las artes visuales del diálogo que nutrió a esta línea de pensamiento en Estados Unidos y Europa, convirtiéndola en parte integral de un proceso de cuestionamiento que tocaba no sólo a los intelectuales, sino a la sociedad en general.

“Lo personal es político” es el planteamiento básico del feminismo que dio lugar a un cuestionamiento profundo del papel del género sexual en la determinación de nuestras relaciones de poder humanas, nuestras estructuras sociales y económicas y nuestras vivencias del cuerpo y de la percepción, y permitió, precisamente, que el pensamiento feminista desafiara la segregación de los ámbitos de lo privado y lo público. Un borramiento paralelo se efectuó entre las fronteras de la llamada “subjetividad” y la llamada “objetividad”, cuya dicotomía ha sustentado el discurso académico racionalista desde la época de la Ilustración. El rompimiento radical desde el feminismo con estas fronteras conceptuales ha sido fundamental para el desarrollo del pensamiento posmoderno en diversos campos, así como para la práctica política de muchos grupos en la era del multiculturalismo.

Los primeros planteamientos de un pensamiento feminista sobre el arte, de parte tanto de historiadores como de productores, están fundados en un proceso de cuestionamiento vital propio que se integra al campo de acción profesional y que tuvo, por lo mismo, una fuerte repercusión en la generación que vivió simultáneamente el proceso de la llamada “liberación femenina” y su proceso de formación intelectual. La pasión y convicción desatadas por este proceso de transformación de conciencia llevó al cuestionamiento de las formas en que las estructuras de poder determinadas desde el género afectan las instituciones sociales y educativas que forman artistas, los criterios explícitos e implícitos que determinan quién puede aspirar a ser artista, los temas representados, los modos de ver manifiestos tanto en la técnica como en el contenido artísticos, y los criterios y objetivos con los que se ha hecho la historia y la crítica del arte.

Esta primera etapa de la historia del arte feminista está muy relacionada con el auge paralelo de la historia social del arte que se vincula con las luchas de reivindicación social de los años sesenta y setenta del siglo xx desde las categorías de clase y raza o etnicidad. Comparte con ellas la preocupación de cómo una mirada de género se institucionaliza, y cómo —desde el arte— se puede atentar contra esa hegemonía. Desde este punto de partida, se dedica principalmente a recuperar voces silenciadas, la presencia de figuras femeninas en la historia del arte, y también a encontrar metodologías que resalten cómo la experiencia de género afecta la producción artística. De igual manera, los escritos de artistas de la época reflejan una búsqueda de formas con las que su técnica y sus temas de representación puedan dar voz a la experien-

cia femenina, en un campo donde los cánones han reflejado una postura patriarcal, asumiendo implícitamente que el artista es varón. Así, no sólo se introducen nuevas protagonistas, sino se presentan nuevas lecturas de la obra que revelan cómo sus condiciones de producción, tanto personales como sociales, informan las maneras en que las podemos analizar y significar.

El proceso de identificación desde una conciencia y autoconciencia de la experiencia femenina da lugar a una producción artística y una historia del arte enriquecidas, que a su vez se integran a un proceso de diversificación, debate y desarrollo del pensamiento feminista que sigue hasta hoy día. Por otro lado, el cuestionamiento mismo de las bases, tanto institucionales como lingüísticas y formales del arte desde la perspectiva de género, tiene implicaciones importantes no sólo para la forma y el contenido de las artes plásticas, sino para la forma de trabajo, la organización de los lugares de producción y difusión del arte (escuelas, talleres, galerías y museos) y su manera de dialogar con la vida personal de las creadoras, tomando en cuenta su corporeidad —incluyendo la maternidad— y poniendo en tela de juicio asuntos relacionados, como el vínculo entre las jerarquías de género sexual y las jerarquías de arte y artesanía, o el manejo del erotismo y el deseo en el arte de maneras que toman en cuenta una diversidad de experiencias e identidades sexuales.

Es fundamental reconocer que el feminismo no es —como todavía asumen algunos críticos poco informados en México— un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos “objetivos” como “subjetivos” de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica. De ahí se ha desprendido un desarrollo muy diverso de perspectivas analíticas y posturas políticas. Por eso tal vez podemos entender el auge de estudios feministas en los años setenta como un parteaguas que abrió la posibilidad de pensar el mundo y la historia de otra forma, y se enlazó con otros procesos de desarrollo de la teoría del conocimiento en ese momento.

En el caso de la historia del arte, como en otros campos de las ciencias y las humanidades, el cuestionamiento de la “objetividad” del conocimiento —para el cual la experiencia del feminismo y la teoría feminista son fundamentales— dio lugar a la experimentación con nuevas formas de escritura, campo en el cual la feminista francesa Luce Irigaray ha sido pionera. En este ámbito destaca el miedo cada vez menor, o la cada vez mayor audacia de algunas autoras, al introducir y poner en juego abiertamente la propia experiencia, la subjetividad y el deseo en la formulación de interpretaciones analíticas de la escritura canónica sobre el arte y su historia. Encontramos una atención renovada a las implicaciones del psicoanálisis, en la cual la revaloración de las tesis de Lacan —entre otros autores— tiene un papel fundamental, junto con la aportación de la crítica literaria postestructuralista y la nueva historiografía de autores como Hayden White y Roger Chartier, como algunos de los

elementos que enriquecen el diálogo interdisciplinario y transdisciplinar de la historia del arte en esta etapa. Se trata de un proceso de revisión historiográfica, de renovación y debate sobre las formas y fundamentos de la escritura disciplinar, que todavía está en desarrollo, y al cual esperamos que esta antología alimente con ejemplos “clásicos” y más recientes referidos a la historia y la producción del arte.

El resurgimiento del manejo de aspectos biográficos y autobiográficos en relación con el análisis deconstructivo de los fenómenos de identidad e identificación se convierte en un aspecto importante del discurso plástico en estos años. Frente a la subversión e inversión de símbolos, recursos y temas canónicos que caracteriza la primera etapa de cuestionamiento feminista en el arte, las estrategias de la segunda etapa recurren mayormente al *collage* de planteamientos, que reúne la cotidianidad y la crítica política, como procedimiento y metáfora, al interrogar cómo se construye el significado de los objetos en los intersticios entre la percepción individual y la experiencia colectiva.

La repercusión social de la teoría feminista y la aceptación institucional de sus planteamientos conducen a la ampliación de una postura crítica anclada en la experiencia de la mujer como constancia de una otredad, y a un análisis del género sexual como construcción social, donde los límites, la validez y las bases conceptuales de la masculinidad y la femineidad, se cuestionan desde una variedad de posturas transdisciplinarias. Esto supone una apertura y diversificación de los planteamientos generados por la mirada crítica feminista, que radicaliza —precisamente— su cuestionamiento del universalismo y las bases excluyentes del conocimiento, haciendo difícil la sustentación de una visión homogénea o dicotómica de lo masculino y lo femenino, y dando un mayor lugar a estudios críticos y deconstructivos de la masculinidad.

Aunque México no ha sido ajeno a este proceso, en lo que se refiere al campo de las artes visuales ha habido poco desarrollo de un análisis feminista. Las autoras con cuyo trabajo terminamos esta antología, Mónica Mayer y Magali Lara, han sido de las pocas artistas que han producido un trabajo feminista de manera consciente, consistente y persistente. Mayer cursó una maestría en sociología del arte en Estados Unidos, donde entró en contacto con el arte feminista en el momento de su efervescencia. De regreso a México, impartió durante varios años un Taller de Arte Feminista en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y su obra individual, así como sus trabajos de *performance* colectivos, reflejan claramente un análisis feminista de la situación de la mujer artista en México. Asimismo, Mayer se ha dedicado a difundir su perspectiva feminista por medio de la crítica periodística, conferencias y mesas redondas. Junto con otras artistas de su generación, como Maris Bustamante y Magali Lara, parte de la cotidianidad para desarrollar un lenguaje plástico conceptual que se ubica entre los límites de la pintura, el dibujo y la escritura, en un intento por romper con los procesos de percepción y construcción de significado habituales en una sociedad patriarcal.

Sin embargo, por lo general, el contexto de lectura y recepción de esta obra ha sido hostil y/o ignorante del discurso feminista, que debido a su marginalidad en el ámbito social mexicano es objeto de mitos distorsionados que han logrado convertir la palabra “feminista” en un estigma.

La mayoría de las artistas cuyo trabajo maneja contenidos que podrían leerse como feministas, niegan ser feministas, por miedo a que su obra sea rechazada de antemano, por asociación con estereotipos de dogmatismo, odio al sexo masculino, etcétera. El resultado de esto, desgraciadamente, es que aquellos aspectos de su obra que abordan críticamente la experiencia de género, quedan fuera del campo de interpretación, por falta de elementos analíticos para abordar estos aspectos. En la reseña de una mesa redonda sobre “El arte como representación. La mujer y la artista” en X-Teresa Arte Alternativo en 1999¹ se comentó que la discusión sobre las mujeres y el arte en México camina en círculos, no avanza, y —como la mencionada mesa redonda— parece no tener público. Sin embargo, frente a esta realidad deprimente, hay un número cada vez mayor de alumnas de artes visuales, historia del arte, comunicación y ciencias sociales en licenciatura y posgrado que se interesan por estos temas, los encuentran iluminadores para su trabajo e incluso escriben tesis sobre ellos. Es a este público al que está dirigida en primer lugar esta antología, con la esperanza de que, al hacer más accesible para el público hispanoparlante una visión del pensamiento y el trabajo feministas sobre el arte en sus diversas etapas y con toda su diversidad y complejidad, se integrará de forma más plena al cuerpo de conocimiento de practicantes y estudiosos del arte en México, para que empecemos a caminar hacia delante en este respecto.

El volumen pretende entonces ejemplificar la riqueza de la trayectoria de la historia y la teoría del arte feministas. La selección y sobre todo la eliminación de textos fue difícil, ya que hay muchos más que nos hubiera gustado incluir, pero que dejamos fuera por motivos de espacio y en aras de mantener un criterio de representatividad. La selección que finalmente presentamos se organiza en dos secciones. La primera contiene artículos de crítica feminista que abordan aspectos teóricos generales en los campos de la historia y la producción artísticas, organizados cronológicamente para sugerir el desarrollo y la diversidad de problemáticas, enfoques teóricos y planteamientos metodológicos de los años setenta a la fecha. La segunda está integrada por artículos que desarrollan aplicaciones de la crítica feminista a temas históricos particulares, y están ordenados con base en la cronología de sus objetos de estudio. Hasta cierto punto, nuestra intención es ilustrar la puesta en práctica de los enfoques delineados en la sección anterior, aunque también aquí se amplían las perspectivas teóricas y metodológicas presentadas, mostrando una variedad de

¹ Karen Cordero Reiman (comp.), “La mujer y la artista: voces de una polémica silenciosa”, en *Cu-rare*, núm. 14, enero-junio de 1999, pp. 78-98.

estrategias que surgen a partir de la intersección de las ideas del individuo que escribe, el objeto de estudio y los contextos de producción y recepción del trabajo.

Desde luego, nuestra selección también tiene límites: se enfoca sobre todo en el arte occidental postrenacentista. Esto responde al hecho de que el mayor desarrollo de la crítica feminista ha sido en el análisis de ese campo, que constituye el contexto más inmediato para el estudio y la producción del arte en México. También se incluyen unos cuantos textos que se refieren específicamente al contexto mexicano, esperando que en un futuro se puedan producir otros textos que amplíen la perspectiva geográfica y cronológica que ofrece este libro.

La selección inicia con el artículo de Linda Nochlin “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, publicado en 1971, artículo que inaugura el campo de la crítica de arte feminista. Se trata de un texto pionero, que cuestiona los discursos canónicos de la historia del arte construidos sobre el mito del “genio excepcional”, dando un giro que replantea la historiografía al considerar los aspectos sociales que intervienen en la producción artística, tales como el papel de las academias, las instituciones, los patrocinios, y las condiciones personales que favorecen la creación de los artistas de uno y otro sexo.

En la primera parte, incluimos también dos artículos de la historiadora del arte Griselda Pollock escritos con más de diez años de diferencia, en los que destaca el esfuerzo por construir un sustrato teórico que dé sustento a las reflexiones feministas. En “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”, la autora pone en relieve que, si consideramos el arte como un modo de producción, la utilidad del paradigma marxista para la historia del arte feminista es indiscutible. Mientras que, en “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”, los cuerpos teóricos que resultan más eficaces para el análisis histórico que trata son el postestructuralismo y el psicoanálisis, ejemplificando el cambio en los paradigmas, incluso en el trabajo de una misma autora.

El texto de Laura Mulvey aborda, desde la teoría psicoanalítica, el papel de la mirada, el placer, el poder y la perversión como componentes de la puesta en juego del deseo en las imágenes cinemáticas. La autora analiza la relación dialéctica entre las representaciones femeninas y el público como actor.

Creadores contemporáneos han privilegiado el uso de la fotografía, el video, la instalación y el performance en la creación de una estética posmoderna; las artistas feministas, en especial, han utilizado una gran variedad de medios en las artes visuales. El artículo de Janet Wolff analiza la producción plástica posmoderna entre las promesas y las exclusiones de la modernidad, donde un punto de conflicto ha sido el uso de la deconstrucción como estrategia y su relación con la teoría. En este contexto emergen como una problemática el escepticismo y el relativismo radical que caracterizan a buena parte de la crítica y el arte posmoderno.

Como contrapunto a estas discusiones teórico-históricas, los artículos de Mira

Schor presentan la visión de una artista que también escribe crítica. Schor cuestiona los discursos que fundamentan la legitimación de la obra de arte desde un esquema patrilineal en la academia y los circuitos artísticos. Por otra parte, defiende los medios específicos de la producción pictórica como un recurso rico e insustituible por los medios alternativos más usuales de la fotografía, el performance, el video y la instalación.

En la segunda parte de la antología, presentamos temas y problemáticas diversas que abarcan un largo periodo de producción cultural, desde la recuperación y resignificación de la obra y biografía de la artista italiana del siglo xvii Artemisia Gentileschi, hasta la producción visual feminista más contemporánea en México, contextualizada por las artistas Mónica Mayer y Magali Lara.

Los artículos de Carol Duncan, Tamar Garb y Stacie G. Widdifield abordan con originalidad y rigor histórico-estético aspectos hasta ahora no considerados sobre la educación, la formación ideológica y las representaciones simbólicas a lo largo de los siglos xviii y xix en Francia y México. Duncan estudia la manera en que los discursos de la familia moderna y el nuevo papel de las mujeres son ilustrados por las representaciones pictóricas de las “madres felices” y los padres “proveedores”, como encarnación de las nuevas formas e ideas sociales de progreso y modernidad. A fines del siglo xix, en Europa, se extiende la enseñanza artística en forma privada e institucional para las mujeres de las clases medias y burguesas. “La contemplación prohibida” de Tamar Garb analiza la manera en que las implicaciones fantasmáticas de este cambio, aludidas en la literatura de la época, hacen explícitos los mecanismos de poder que se ponen en juego como resultado. Por otra parte, Widdifield aborda la construcción ideológica y simbólica del mestizaje, el género y la nación en el México independiente del siglo xix, a partir de la pintura académica que surge en esa época. El artículo revela un campo hasta ahora inexplorado en la historiografía mexicana.

Con temas del arte moderno de la primera mitad del siglo xx, presentamos los artículos de Griselda Pollock, Alessandra Comini, Whitney Chadwick y David Lomas. El artículo de Pollock “Modernidad y espacios de la femineidad” analiza la obra de dos pintoras del movimiento impresionista: Berthe Morisot y Mary Cassatt, mostrando cómo las definiciones canónicas del impresionismo se basan en la obra de los protagonistas masculinos de esta corriente, dejando de lado las significativas diferencias temáticas y de construcción espacial en la producción de estas autoras.

Al poner en cuestión los parámetros canónicos en los discursos de la historia del arte, Comini cuestiona el lugar secundario que ocupan en la narrativa convencional disciplinar las artistas expresionistas alemanas Käthe Kollwitz, Paula Modersohn-Becker y Gabriele Münter. La autora compara las temáticas y la calidad expresiva de sus obras con la tradición que ha colocado en la cúspide de la corriente expresionista a artistas como Edgar Munch, Oskar Kokoschka o Wassily Kandinsky.

Chadwick realiza un acercamiento a uno de los aspectos más evidentes y poco estudiados en la historia del arte: la asociación y las influencias mutuas, por parentesco o matrimonio de mujeres artistas con artistas varones que han alcanzado mayor fama. En el caso del artículo que presentamos, está el matrimonio de Sonia y Robert Delaunay.

La bibliografía sobre la vida y obra de Frida Kahlo parece inagotable, al mismo tiempo que se repiten lugares comunes en los que la biografía oscurece y trivializa los aspectos más importantes de su obra. El artículo de David Lomas ofrece una lectura precisa e innovadora de su obra abordando la manera en que Kahlo construye un lenguaje pictórico propio, echando mano de la imaginería médica en ausencia de un lenguaje o tradición que dé cuenta de su experiencia corpórea como mujer.

En el epílogo de las vanguardias modernas, se encuentra el expresionismo abstracto y, como figura central: Jackson Pollock. Es tardíamente, en los años sesenta, que el trabajo de la esposa del héroe: Lee Krasner, logró tener resonancia. El artículo de Anne M. Wagner recupera las ambivalencias y estereotipos que Krasner enfrentó al tiempo que desarrollaba su vasta obra personal.

Los últimos artículos en este apartado ejemplifican la mirada crítica desde la posmodernidad. Rosalind E. Krauss, situándose fuera del discurso académico feminista y polemizado fuertemente con algunas de sus representantes, propone en su libro *Bachelors* un acercamiento a la obra de ocho artistas femeninas, explorando la interpretación de su obra desde otros parámetros. Para Krauss, autores como Georges Bataille, y teorías como el psicoanálisis y el postestructuralismo, aportan suficientes elementos para analizar la obra de creadoras que trabajan desde distintos ámbitos, de ahí que proponga que el género puede no ser una categoría de análisis fundamental para su producción. Para ilustrar la complejidad de esta discusión, elegimos para esta compilación el artículo de Krauss sobre la escultora Louise Bourgeois, una artista que se asume feminista. Por otra parte, Jane Blocker sitúa el trabajo original y profundamente subversivo de la artista cubana Ana Mendieta en el complejo contexto político de su exilio en Estados Unidos, así como los aspectos críticos de la obra de Mendieta como artista “de color” en el ambiente discriminatorio estadounidense.

Finalmente, para hacer referencia a algunas de las consecuencias y resonancias del arte y la crítica feministas en el arte mexicano contemporáneo, cerramos la antología con textos de Mónica Mayer y Magali Lara, que hacen un recuento de algunas de las experiencias más significativas del arte feminista en México, desde una perspectiva testimonial.

Esperamos que, al presentar esta compilación, se abran interrogantes que permitan a artistas, académicos y estudiantes producir trabajo que retome y amplíe las posibilidades de renovación historiográfica e interpretativa que sugieren los textos del volumen, utilizándolos como punto de partida para el replanteamiento de sus posturas creativas y analíticas, y ensanchando así con un sentido profundamente

humanista nuestras posibilidades de conocimiento del “otro” en nosotros mismos, en nuestros coetáneos y en nuestros antecesores.

* * *

Queremos agradecer a las instituciones cuyo apoyo financiero y en especie permitieron llevar a buen término este proyecto: al Departamento de Arte y la Dirección de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana (UIA); al Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca-Conaculta); al Programa de Estudios de Género (PUEG) y al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y a Curare, Espacio Crítico para las Artes. Entre las muchas personas que contribuyeron a esta empresa merecen especial mención Graciela Hierro (desafortunadamente fallecida), Florinda Riquer y Esther Acevedo, quienes apoyaron el proyecto desde su inicio; Araceli Téllez, Guadalupe Ayala, Francisco López Ruiz, Adriana Manjarrez y Margarita Hanhausen de la UIA, así como las diversas generaciones de alumnos del Departamento de Arte de la UIA que contribuyeron en el proceso de selección y “puesta a prueba” de la antología; a María Teresa Uriarte y Ena Lastra del Instituto de Investigaciones Estéticas; a Cecilia Merelo del Fonca; a los traductores por su generosa y paciente colaboración; al fotógrafo Agustín Estrada; al corrector y encargado de la edición Jaime Soler Frost, y muy especialmente a los autores de los textos, los artistas y las instituciones que generosamente cedieron los derechos para traducir, editar y reproducir los textos y las imágenes.

PRIMERA PARTE. CRÍTICA FEMINISTA EN LAS ARTES VISUALES

¿POR QUÉ NO HAN EXISTIDO GRANDES ARTISTAS MUJERES?

LINDA NOCHLIN

Aunque el reciente brote de actividad feminista en Estados Unidos ha sido efectivamente liberador, su fuerza ha sido predominantemente emocional —personal, psicológica y subjetiva— y, al igual que los otros movimientos radicales con los que se relaciona, se ha centrado en el presente y en sus necesidades inmediatas y no en el análisis histórico de las cuestiones intelectuales básicas que el ataque feminista al *statu quo* saca automáticamente a colación.¹ Sin embargo, como cualquier revolución, la feminista debe confrontar, en última instancia, las bases intelectuales e ideológicas de las diversas disciplinas académicas o intelectuales —historia, filosofía, sociología, psicología, etc.— de la misma manera que cuestiona las ideologías de las instituciones sociales de la actualidad. Si acaso, como propuso John Stuart Mill, nos inclinamos a aceptar como algo natural lo que *es*, entonces esto resulta igualmente cierto en el campo de la investigación académica como en el de nuestros arreglos sociales. Previamente, deben también cuestionarse las suposiciones “naturales” y deben ser sacadas a la luz las bases míticas de gran parte de los así llamados hechos. Y es en este punto donde la mismísima posición de la mujer como una reconocida intrusa, la “ella” disidente y no de la presunta “uno” neutral —en realidad la postura del hombre blanco aceptada como neutral o el oculto “él” como sujeto de todo predicado académico—, es una franca ventaja y no solamente un escollo o distorsión subjetiva.

[17]

En el campo de la historia del arte, el punto de vista del hombre blanco occidental, inconscientemente aceptado como *el* punto de vista del historiador del arte, puede resultar y resulta de hecho, inadecuado no solamente al considerar cuestiones morales y éticas o por su elitismo, sino por razones únicamente intelectuales.

La crítica feminista, al poner de manifiesto el fracaso de mucho de lo realizado, desde la academia, en historia del arte y de gran parte de la historia en general, descubre, al mismo tiempo, su arrogancia conceptual y su ingenuidad metahistórica al

¹ Kate Millet, en *Sexual Politics*, Nueva York, 1970, y Mary Ellmann, en *Thinking about Women*, Nueva York, 1968, proporcionan excepciones notables.

tomar en cuenta el sistema de valores no reconocido y la presencia misma de un intruso en la investigación histórica. En un momento en que todas las disciplinas adquieren más conciencia de sí mismas y de la naturaleza de sus suposiciones, tal y como se manifiestan en los lenguajes mismos y en las estructuras de los diversos campos académicos, la aceptación sin crítica de “lo que es” como “natural” puede resultar intelectualmente fatal. De la misma manera en que Mill consideró la dominación masculina como una de una larga serie de injusticias sociales que debían ser superadas si hubiese de crearse un orden social realmente justo, podemos considerar la tácita dominación de la subjetividad del hombre blanco como una en una serie de distorsiones intelectuales que deben ser corregidas para lograr alcanzar una visión más adecuada y precisa de las situaciones históricas.

Es el intelecto feminista comprometido (como el de John Stuart Mill) el que puede traspasar las limitaciones culturales ideológicas de la época y de su “profesionalismo” específico para descubrir los prejuicios e insuficiencias, no sólo al confrontar el asunto de las mujeres, sino en la forma misma de plantear las preguntas cruciales de la disciplina como un todo. De esta manera, la así llamada cuestión de las mujeres, lejos de ser un asunto menor, periférico, risiblemente provinciano y enganchado a una disciplina seria y establecida, puede convertirse en un catalizador, en un instrumento intelectual que explora las suposiciones básicas y “naturales” proporcionando un paradigma para otro tipo de cuestionamiento interno y, a la vez, vínculos con paradigmas establecidos por aproximaciones radicales en otros campos. Incluso una pregunta simple como: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, puede, si se responde adecuadamente, crear una especie de reacción en cadena que se expande, abarcando no sólo las suposiciones aceptadas del campo en particular, sino también, hacia afuera, la historia y las ciencias sociales, aun la sicología y la literatura. Por ende, desde su inicio, puede impugnar la suposición de que las divisiones tradicionales de la investigación intelectual siguen siendo adecuadas para confrontar los asuntos significativos de nuestro tiempo y no únicamente los convenientes o autogenerados.

Examinemos, por ejemplo, las implicaciones de ese asunto eterno (se puede, por supuesto, sustituir casi cualquier campo de la actividad humana con cambios adecuados en la paráfrasis): “Bien, si las mujeres realmente *son* iguales a los hombres, entonces, ¿por qué nunca han existido grandes artistas mujeres (o compositoras o matemáticas o filósofas, o tan pocas)?”

“¿Por qué nunca han existido grandes artistas mujeres?” La pregunta clama reprochando desde el fondo de la mayoría de las discusiones en torno a la llamada cuestión de las mujeres. Sin embargo, al igual que tantas otras cuestiones relacionadas con la “controversia” feminista, ésta falsifica la naturaleza del asunto, al tiempo que, insidiosamente, ofrece su propia respuesta: “No han existido grandes artistas mujeres porque las mujeres son incapaces de llegar a la grandeza.”

Los supuestos tras la pregunta varían en rango y sofisticación. Van desde las demostraciones “científicamente comprobadas” de la incapacidad de los seres humanos con útero, en vez de pene, de crear cualquier cosa significativa, hasta un asombro relativamente abierto ante el hecho de que las mujeres, a pesar de tantos años de ser casi iguales —y, después de todo, muchos hombres han tenido sus desventajas también—, aún no han logrado nada especialmente significativo en el campo de las artes visuales.

La primera reacción feminista es tragarse la carnada con todo y anzuelo, línea y flotador e intentar responder a la pregunta tal y como está planteada. Es decir, evocando ejemplos de mujeres artistas notables, o no lo suficientemente apreciadas a lo largo de la historia y rehabilitando carreras interesantes y productivas, aunque modestas, para “redescubrir” a olvidadas pintoras de flores o seguidoras de David y defenderlas o demostrar que Berthe Morisot, en realidad, era menos dependiente de Manet de lo que se nos ha hecho pensar. En otras palabras, la primera reacción feminista es involucrarse en la actividad normal del académico especialista que defiende la importancia de su propio, menor o descuidado, tema de investigación.

Tales intentos, ya sea desde un punto de vista feminista, como el ambicioso artículo sobre mujeres artistas que se publicó en el *Westminster Review*² de 1858 o, desde estudios académicos más recientes sobre artistas como Angelica Kauffmann y Artemisia Gentileschi,³ ciertamente valen la pena en tanto que aportan a nuestro conocimiento sobre los logros de las mujeres y sobre la historia del arte en general. Sin embargo, no hacen nada por impugnar las suposiciones que subyacen en la pregunta: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” Más bien, hacen todo lo contrario: tácitamente refuerzan sus implicaciones negativas, al intentar responderla.

Otro intento de responder la pregunta supone desplazar ligeramente el terreno y afirmar, como lo hace el feminismo contemporáneo, que, en el arte de las mujeres, existe un tipo diferente de “grandeza” que el que existe en el arte de los hombres, postulando, entonces, la existencia de un estilo femenino, distintivo y reconocible; diferente tanto en sus cualidades formales como en las expresivas, y basado en las características especiales de la situación y experiencia de las mujeres.

Superficialmente, lo anterior parece más o menos razonable en general: la experiencia y la situación de las mujeres en sociedad, y por ende como artistas, es diferente a la de los hombres. De hecho, la obra producida por un grupo de mujeres

² “Women Artists”, reseña de *Die Frauen in die Kunstgeschichte*, por Ernst Gruhl, en *The Westminster Review* (edición norteamericana), vol. LXX, julio de 1858, pp. 91-104. Agradezco a Elaine Showalter el señalarme esta revista.

³ Como ejemplo, véase los excelentes estudios de Peter S. Walch sobre Angelica Kauffmann en su disertación doctoral inédita, “Angelica Kauffmann”, Universidad de Princeton, 1968; sobre Artemisia Gentileschi, véase R. Ward Bissel, “Artemisia Gentileschi. A New Documented Chronology”, *Art Bulletin*, vol. L, junio de 1968, pp. 153-158.

conscientemente unido, intencionalmente elocuente y determinado a engendrar la conciencia de grupo de la experiencia femenina puede, ciertamente, identificarse estilísticamente como arte feminista, si no femenino. Desafortunadamente, a pesar de que esto permanece dentro del ámbito de lo posible, aún no ha sucedido. Mientras que los miembros de la Escuela del Danubio, los seguidores de Caravaggio, los pintores alrededor de Gauguin en Pont-Aven, el Jinete Azul o los cubistas pueden ser reconocidos por ciertas cualidades estilísticas o expresivas claramente definidas, tales cualidades, aparentemente comunes de “femineidad,” no vinculan, de forma general, los estilos de las artistas, al igual que no se puede afirmar que tales cualidades vinculan a las escritoras. El anterior es un caso brillantemente discutido, en contra de los más devastadores y mutuamente contradictorios clichés críticos masculinos, por Mary Ellmann en *Thinking about Women*.⁴ La sutil esencia de femineidad no parece relacionar las obras de Artemisia Gentileschi, Mme. Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Suzanne Valadon, Käthe Kollwitz, Barbara Hepworth, Georgia O’Keefe, Sophie Tauber-Arp, Helen Frankenthaler, Bridget Riley, Lee Bontecou o Louise Nevelson, ni más ni menos que las de Safo, Marie de France, Jane Austen, Emily Brontë, George Sand, George Eliot, Virginia Woolf, Gertrude Stein, Anaïs Nin, Emily Dickinson, Sylvia Plath y Susan Sontag. En cada instancia, las mujeres artistas y escritoras parecerían estar más cerca de los artistas y escritores de su posición y época que entre sí.

Se puede decir que las mujeres artistas son más introspectivas, más delicadas y sugerentes en el trato que dan a su medio. Sin embargo, ¿cuál de las artistas mencionadas anteriormente es más introspectiva que Redon o más sutil o sugerente en el manejo de los pigmentos que Corot? ¿Es Fragonard más o menos femenino que Mme. Vigée-Lebrun? ¿No se trata, acaso, de que el estilo rococó del siglo xvii en Francia era “femenino” si se juzga en términos de una escala binaria de “masculinidad” versus “femineidad”? Evidentemente, si hemos de tomar la delicadeza, el primor y la finura como distintivos del arte femenino, no existe fragilidad en la obra *La feria equina* (fig. 4) de Rosa Bonheur ni nada de primoroso o introvertido en los lienzos gigantes de Helen Frankenthaler. Si las mujeres han recurrido a las escenas de la vida doméstica o de la infancia, también lo hicieron Jan Steen, Chardin y los impresionistas Renoir y Monet, al igual que Morisot y Cassatt. En cualquier caso, la pura elección de un ámbito temático o la restricción a ciertos temas no debe ser equiparada con el estilo, mucho menos con algún tipo de estilo esencialmente femenino.

El problema reside, no tanto en algunos conceptos feministas de lo que es la femineidad, sino en la falsa interpretación de lo que es arte, compartida con el público en general; en la ingenua noción de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos

⁴ *Op. cit.*

visuales. El arte casi nunca es eso y el gran arte nunca lo es. Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporalmente definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre lienzo o papel, en piedra, arcilla, plástico o metal. No se trata ni de un melodrama ni de un susurro confidencial.

El hecho es que, hasta donde sabemos, no han existido extraordinarias mujeres artistas, aunque ha habido muchas muy buenas e interesantes que no han sido apreciadas ni investigadas suficientemente. Tampoco se ha dado ningún gran pianista de jazz lituano ni un gran tenista esquimal, por más que lo hubiéramos deseado. Que éste sea el caso resulta lamentable, pero cualquier cantidad de manipulación de la evidencia crítica o histórica no va a alterar la situación. Tampoco las acusaciones de las prepotentes distorsiones masculinas de la historia. No existen los equivalentes femeninos de Miguel Ángel o Rembrandt, de Delacroix o Cézanne, de Picasso o Matisse o, aun, en tiempos muy recientes, equivalentes de De Kooning o Warhol, como tampoco hay equivalentes afroamericanos. Si en realidad hubiera un número considerable de grandes mujeres artistas “ocultas” o si los criterios en el arte de las mujeres en contraposición al de los hombres deben ser diferentes —y no es posible que se den las dos situaciones— entonces: ¿por qué luchan los feministas? Si es un hecho que, en las artes, las mujeres han logrado el mismo nivel que los hombres, entonces el *statu quo* está bien como está.

Pero en realidad, como todos sabemos, el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones. La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes.

Es entonces cuando uno realmente comienza a pensar respecto a las implicaciones de: “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” Y nos percatamos del grado de conciencia que se tiene sobre cómo son condicionadas las cosas en el mundo —y con frecuencia falsificadas— por la forma en que se plantean las preguntas más importantes. Tenemos la tendencia a dar por hecho que realmente existe un “problema del Este asiático”, un “problema de la pobreza”, un “problema de la gente de color”

y un “problema de la mujer”. Pero primero debemos preguntarnos quién está planteando estas *preguntas* y entonces a qué propósito sirven estos planteamientos. (Podemos, por supuesto, refrescar nuestra memoria con la connotación que daban los nazis al “problema judío”.) Ciertamente, en nuestra época de la comunicación instantánea, los “problemas” son planteados velozmente para racionalizar la mala conciencia de aquéllos con poder: por ende, el problema planteado por los estadounidenses en Vietnam y Camboya es referido por ellos como el “problema del Este asiático” en tanto que los habitantes del Este asiático lo pueden ver, de forma más realista, como el “problema estadounidense”; el llamado “problema de la pobreza” podrá ser visto más directamente como el “problema de la riqueza” por los residentes de *ghettos* urbanos o tierras rurales devastadas; la misma ironía revierte el “problema blanco” en su contrario, un “problema negro”; y la misma lógica inversa convierte el planteamiento de nuestro estado actual de cosas en el “problema de la mujer”.

Ahora bien, el denominado “problema de la mujer”, como todos los asuntos humanos (y la sola idea de nombrar como “problema” a cualquier cosa que tenga que ver con los seres humanos es muy reciente), no tiene una “solución” negociable en absoluto, ya que los problemas humanos requieren de una reinterpretación de la naturaleza de la situación, o una alteración radical de la actitud o programación *en los problemas mismos*. Entonces las mujeres y su situación en las artes, como en otros ámbitos de realización, no representan un “problema” para ser visto a través de los ojos de la élite masculina dominante del poder. En su lugar, las mujeres deben verse a sí mismas como sujetos potencialmente iguales, si no es que iguales, y deberán estar dispuestas a ver de frente los hechos de su situación, sin autocompasión y sin rebajarse; simultáneamente deberán ver su situación con ese alto grado de compromiso intelectual y emocional necesario para crear un mundo en el que los logros no sólo sean posibles de alcanzar, sino activamente fomentados por las instituciones sociales.

Ciertamente no sería realista esperar que la mayoría de los hombres, en las artes como en cualquier otro campo, vean pronto la luz y descubran que es de su propio interés otorgar a la mujer la igualdad total, como algunas feministas afirman con optimismo, o sostener que los hombres por sí mismos se darán pronta cuenta que se están menospreciando al negarse a sí mismos el acceso a reacciones emocionales y ámbitos “tradicionalmente” femeninos. Después de todo, existen pocas áreas que son “negadas” a los hombres. Si el nivel de operaciones requeridas es trascendente, es de responsabilidad o lo suficientemente recompensado, los hombres que tienen necesidad de una participación “femenina” con bebés o niños alcanzan la condición de pediatras o psicólogos infantiles, con una enfermera que haga el trabajo rutinario; aquellos que sienten la necesidad de creatividad en la cocina pueden ganar la fama de chef maestro; y, por supuesto, los hombres que anhelan sentirse realizados por medio de lo que frecuentemente se denomina como intereses artísticos “femeninos”

pueden encontrarse como pintores o escultores, en lugar de asistentes voluntarios en museos o ceramistas de medio tiempo, como frecuentemente terminan sus contrapartes femeninas. Por lo que respecta al mundo académico, ¿cuántos hombres estarían dispuestos a cambiar sus empleos como maestros o investigadores por aquellos de asistentes de investigación mal pagados y mecanógrafos o bien niñeras de tiempo completo o trabajadoras domésticas?

Aquellos que tienen privilegios inevitablemente se aferran con fuerza a ellos, sin importar que tan marginal sea la ventaja que involucran, hasta verse obligados a someterse a un poder superior de cualquier tipo. Entonces, la cuestión de la igualdad de la mujer —en las artes como en cualquier otro ámbito— no recae en la benevolencia o voluntad enferma de los hombres en particular y tampoco en la confianza en sí misma o envilecimiento de las mujeres en particular, pero sí en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas. Tal como lo señaló John Stewart Mill hace más de un siglo: “Todo lo que es usual aparenta ser natural. El sometimiento de las mujeres por los hombres es una costumbre universal, naturalmente cualquier desviación de esto no parecería natural.”⁵ La mayoría de los hombres, a pesar de la palabrería en favor de la igualdad, se muestra renuente a ceder este orden “natural” de las cosas en las que sus ventajas son tan grandes. Para las mujeres, este caso es aún más complicado por el hecho de que, como Mill astutamente señaló, a diferencia de otros grupos o castas oprimidas, los hombres exigen no solamente sumisión sino también afecto incondicional; por ello frecuentemente las mujeres son debilitadas por las demandas internas de una sociedad dominada por el género masculino, así como por una plétora de bienes materiales y confort: la mujer de clase media tiene mucho más que perder que sus cadenas.

La pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” es simplemente la punta del iceberg de la tergiversación y de los falsos conceptos; en el fondo yace una masa oscura sin sustento de ideas dadas acerca de la naturaleza del arte y sus circunstancias, de la naturaleza de las habilidades humanas en lo general y de la excelencia humana en lo particular y el papel que el orden social desempeña en todo esto. En tanto que el “problema de la mujer” como tal puede ser una cuestión falsa, el concepto erróneo inmerso en la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?” apunta hacia una mayor ofuscación intelectual, más allá de temas políticos e ideológicos específicos relacionados con el sometimiento de la mujer. Respecto a la realización del arte en general, al igual que en la realización de un gran arte, existen muchas suposiciones ingenuas, distorsionadas y faltas de crítica en la base misma de esta cuestión. Estas suposiciones, conscientes o inconscientes, unen a super-

⁵ John Stuart Mill, *The Subjection of Women* (1869), en *The Three Essays by John Stuart Mill*, Londres, World's Classics Series, 1966, p. 441.

estrellas tan inusuales como Miguel Ángel, Van Gogh, Rafael y Jackson Pollock bajo la rúbrica de “grandiosos” —un honor constatado por el número de monografías eruditas dedicadas al artista en cuestión— y el gran artista es, por supuesto, concebido como aquel que tiene “genio”; el genio, por su parte, se considera como un poder misterioso e intemporal que de alguna manera está incrustado en la persona del gran artista.⁶ Tales ideas se relacionan con premisas metahistóricas indiscutibles, frecuentemente inconscientes, que hacen que la formulación de Hippolyte Taine sobre el *race-milieu-moment* para las dimensiones del pensamiento histórico parezca un modelo de sofisticación. Pero estas suposiciones son intrínsecas a un gran número de escritos de historia del arte. No es un accidente que el aspecto crucial de las cuestiones generalmente productivas del gran arte, haya sido tan rara vez investigado, o que los intentos para investigar dichos problemas generales hayan sido, hasta fechas relativamente recientes, desestimados como faltos de academia, demasiado extensos o de la competencia de otra disciplina, como la sociología. Fomentar un acercamiento con un enfoque institucional, sociológico e impersonal revelaría la subestructura enteramente romántica, elitista, de glorificación individual y elaboradora de monografías en la que se basa la profesión de la historia del arte y que recientemente ha sido cuestionada por un grupo de jóvenes disidentes.

Esencial a la cuestión de la mujer como artista es, entonces, el mito del “gran artista” —sujeto de cientos de monografías, único, divino— trascendiendo con su persona desde su nacimiento con una esencia. Ésta, en lugar de una pepita de oro, como en la sopa de pollo de la señora Grass, es el llamado *genio* o *talento*, el cual, como el homicidio, emerge sin importar qué tan improbable o poco prometedoras sean las circunstancias.

Desde las épocas más tempranas, el aura mágica que rodea las artes representativas y a sus creadores ha dado, por supuesto, origen a mitos. Resulta interesante que, en la Antigüedad, las mismas habilidades mágicas atribuidas por Plinio al escultor griego Lisipo —un misterioso llamado interno en su temprana juventud, la falta de un maestro, excepto la naturaleza misma —se repite hasta el siglo XIX en la biografía de Courbet de Max Buchon. Los poderes sobrenaturales del artista como imitador, su control de fuertes poderes posiblemente peligrosos, ha funcionado históricamente para distinguirlo de otros como un creador divino, alguien que engendra a un ser de la nada. El cuento de hadas acerca del descubrimiento, por parte de un viejo artista o de un mecenas exigente, de un “niño prodigio” usualmente personificado por un pobre pastor, ha sido una acción en venta en la mitología artística desde que Vasari immortalizó al joven Giotto, descubierto por el gran Cimabue mientras el

⁶ Para un estudio sobre el desarrollo del concepto del artista como nexo de la experiencia estética, véase M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York, 1953, y Maurice Z. Shroder, *Icarus: The Image of the Artist in French Romanticism*, Cambridge, Massachusetts, 1961.

muchacho cuidaba sus rebaños y dibujaba ovejas sobre una piedra. Cimabue, sobrecogido de admiración por el realismo de su dibujo, invitó al humilde joven a ser su alumno.⁷ Por una extraña coincidencia, artistas posteriores, incluyendo a Beccafumi, Andrea Sansovino, Andrea del Castagno, Mantegna, Zurbarán y Goya, fueron descubiertos en circunstancias pastorales similares. Aun cuando los grandes artistas jóvenes no eran lo suficientemente afortunados para estar equipados con un rebaño de ovejas, su talento siempre pareció manifestarse tempranamente e independiente de cualquier estímulo externo: a Filippo Lippi y a Poussin, a Courbet y a Monet se les ha mencionado por haber dibujado caricaturas en las márgenes de sus cuadernos escolares, en lugar de estudiar las materias exigidas —por supuesto que nunca hemos oído hablar acerca de los jóvenes que han descuidado sus estudios y hacen garabatos en las márgenes de sus cuadernos sin llegar a ser alguien más elevado que un dependiente en una tienda departamental o vendedor de zapatos. El gran Miguel Ángel, de acuerdo con Vasari, su biógrafo y alumno, de joven se dedicó más a dibujar que a estudiar. Sus talentos eran tan destacados que, menciona Vasari, cuando su maestro Ghirlandaio se ausentó momentáneamente de su trabajo en Santa Maria Novella y el joven estudiante de arte tuvo la oportunidad de dibujar “los andamiajes, caballetes, botes de pintura, brochas y a los aprendices en sus tareas”, lo hizo tan hábilmente en esta corta ausencia que cuando su maestro regresó, exclamó: “Este muchacho sabe más que yo.”

Con frecuencia, tales historias, que posiblemente tengan algo de verdad, tienden tanto a reflejar como a perpetuar las actitudes descritas. Aun basados en los hechos, estos mitos acerca de las manifestaciones tempranas del genio son engañosas. Por ejemplo, sin duda el joven Picasso aprobó todos los exámenes para ingresar a la Academia de Arte de Barcelona, y después a la de Madrid, a la edad de 15 años, en un solo día, proeza que para la mayoría de los candidatos requiere un mes de preparación. Pero uno quisiera saber más sobre otros aspirantes, igualmente precoces, a las academias de arte y que más tarde no alcanzaron nada excepto la mediocridad y el fracaso —en quienes, por supuesto, los historiadores de arte no tienen interés alguno— o estudiar en mayor detalle el papel que tuvo el padre de Picasso, profesor de arte, en la precocidad pictórica de su hijo. ¿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?

Lo que resalta en estas historias es la naturaleza aparentemente milagrosa, indeterminada y antisocial de la realización artística: esta concepción parcialmente re-

⁷ Una comparación con el mito paralelo de las mujeres, la historia de Cenicienta, es reveladora: Cenicienta gana una mayor categoría sobre la base de un atributo pasivo, “objeto sexual”, por sus pies pequeños, en tanto que el niño prodigio siempre se prueba a sí mismo gracias a sus logros activos. Para un estudio extenso sobre mitos de artistas, véase Ernst Kris y Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*, Viena, 1934.

ligiosa del papel que desempeña el artista, se eleva a hagiografía durante el siglo XIX, cuando los historiadores del arte, críticos y, no en menor grado, algunos artistas tendieron a elevar la creación artística a una religión sustituta, el último baluarte de los grandes valores en un mundo materialista. El artista, en la “leyenda dorada del siglo XIX”, lucha contra la oposición social y familiar más decidida, sufriendo los embates del oprobio como cualquier mártir cristiano y, finalmente, vence con todas las probabilidades en contra —generalmente después de su muerte— porque, muy adentro de sí, irradia esa misteriosa efusión divina: el *genio*. Aquí tenemos al loco de Van Gogh, hilando los *Girasoles*, a pesar de ataques de epilepsia y cercano a la inanición; a Cézanne, desafiando el rechazo de sus padres y el escarnio público a fin de revolucionar la pintura; a Gauguin, tirando por la borda el respeto y la seguridad financiera con un gesto único existencial de alcanzar su llamado en los trópicos, o a Toulouse-Lautrec, enano, lisiado y alcohólico, sacrificando sus derechos de nacimiento aristócratas a cambio del entorno sórdido que le suministró la inspiración.

Ahora bien, ningún historiador de arte contemporáneo serio toma tales cuentos de hadas por su valor. Pero es este tipo de mitología sobre el logro artístico y sus concomitantes el que forma las suposiciones inconscientes o incuestionables de los estudiosos, sin importar qué tantas migajas se tiren a las influencias sociales, el pensamiento de la época, las crisis económicas y demás. Tras las investigaciones más sofisticadas sobre grandes artistas —y específicamente de la monografía de la historia del arte que acepta la noción de gran artista como “influencias” o “antecedentes” primarios y a las estructuras sociales e institucionales en las que vivió y trabajó como meramente secundarias— se esconde la teoría de la pepita de oro del genio y la concepción libre empresarial del progreso individual. Sobre esta base, la falta de mayores logros por parte de la mujer en el arte puede plantearse como un silogismo: si la mujer tuviera la pepita de oro del genio artístico entonces le sería revelado. Pero éste nunca se le ha revelado, por lo que queda demostrado que: las mujeres no tienen la pepita de oro del genio artístico. Si Giotto, el pastorcito desconocido, y Van Gogh con sus ataques lo pudieron lograr, ¿por qué no las mujeres?

Tan pronto como se deja atrás el mundo de los cuentos de hadas y de las profecías autocomplacientes y, en su lugar, se miran fríamente las situaciones actuales en las que ha existido una importante producción de arte en toda la gama de estructuras sociales e institucionales a lo largo de la historia, se encuentra que las mismas preguntas que son productivas o relevantes para que un historiador plantee, se conforman de manera distinta. Por ejemplo, a uno le gustaría preguntar: ¿de qué clases sociales es más seguro que surja un artista en diferentes periodos de la historia del arte?, ¿de qué castas o subgrupos?, ¿qué proporción de pintores y escultores o, más específicamente de pintores o escultores connotados, ha provenido de familias en las que los padres o familiares cercanos fueron pintores y escultores o dedicados a profesiones afines? Tal como lo señala Nikolaus Pevsner en su discusión sobre la Aca-

demia francesa durante los siglos xvii y xviii, la transmisión de la profesión artística de padres a hijos era considerada como una norma (tal como lo fue con los Coypels, los Coustous, los Van Loos, etc.); ciertamente, los hijos de los académicos quedaban exentos de las cuotas acostumbradas en pago por las lecciones.⁸ A pesar de los satisfactorios casos de los grandes rebeldes que dramáticamente rechazaron a sus padres en el siglo xix, uno podría estar obligado a admitir que una amplia proporción de artistas, grandes y no tan grandes, tenía padres artistas en las épocas en que era normal para los hijos seguir los pasos de sus padres. Dentro del rango de artistas célebres, los nombres de Holbein y Durero, Rafael y Bernini saltan inmediatamente a la mente. Aun en nuestros tiempos, se puede citar a Picasso, Calder, Giacometti y Wyeth como miembros de familias de artistas. Por lo que concierne a las relaciones de la ocupación artística y la clase social, se puede dar un paradigma interesante para la pregunta “¿por qué no han existido grandes mujeres artistas?” al intentar contestar la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas de la aristocracia?” Apenas puede uno pensar, por lo menos con anterioridad al no tradicional siglo xix, en algún artista que haya emergido de las filas de la alta burguesía, por lo menos, aun en el siglo xix. Degas provino de la nobleza baja —de hecho más parecida a la alta burguesía— y solamente Toulouse-Lautrec tuvo una metamorfosis hacia las líneas de la marginalidad en virtud de una deformidad accidental y, podría decirse, que proviene de los más elevados estratos de las clases altas. En tanto que la aristocracia siempre ha suministrado la tajada principal en el patrocinio y las audiencias para el arte —como ciertamente lo hace la aristocracia del dinero en nuestros más democráticos días—, ha contribuido en poco más allá de los esfuerzos *amateurs* para la creación del arte en sí, a pesar de que los aristócratas (como muchas mujeres) han tenido más que su porción de ventajas educativas, cantidad de tiempo libre y, ciertamente, como las mujeres, fueron frecuentemente alentados a la afición por las artes y aun lograron un desarrollo como *amateurs* respetables. Es el caso de la prima de Napoleón III, la princesa Mathilde, que expuso en los salones oficiales, o de la reina Victoria, quien, junto con el príncipe Alberto, estudió arte nada más y nada menos que con el mismo Landseer. ¿Podría ser que la pequeña pepita de oro —el genio— hace falta en la hechura de la aristocracia, de la misma manera que hace falta en la *psique* femenina? O de lo contrario, ¿no sería que las demandas y expectativas puestas frente a ambos, aristócratas y mujeres —la cantidad de tiempo dedicada necesariamente a las funciones sociales—, simplemente ocasionaban que la devoción total a la producción profesional de arte estuviera fuera de discusión y fuera ciertamente impensable, tanto para los varones de clase social alta como para las mujeres en lo general, en lugar de ser una cuestión de genio o talento?

Cuando se hacen las preguntas correctas acerca de las condiciones necesarias

⁸ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940, p. 96n.

para producir arte, respecto de las cuales la producción de un gran arte es un tema menor, no existirá la duda de que habrá cierto debate sobre las situaciones concomitantes de inteligencia y talento en lo general, no simplemente genio artístico. Piaget y otros han hecho hincapié en su epistemología genética en que en los niños pequeños el desarrollo de la razón y de la imaginación, la inteligencia —o por inferencia lo que escogemos llamar genio— es una actividad dinámica más que una esencia estática y la actividad de un sujeto *en una situación dada*. Como infieren investigaciones posteriores en el campo del desarrollo infantil, estas habilidades, o esta inteligencia, se construyen minuciosamente y paso a paso desde la infancia y de ahí en adelante, y los patrones de adaptación y acomodo pueden establecerse tan temprano dentro del sujeto, en un ambiente, que efectivamente parecieran ser innatas al observador poco sofisticado. Dichas investigaciones suponen que, aparte de las razones metahistóricas, los estudiosos deberán abandonar la noción, conscientemente articulada o no, del genio individual como innato y como un factor primario para la creación de arte.⁹

La pregunta “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” nos ha llevado, hasta el momento, a la conclusión de que el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado “influido” por artistas que le anteceden y, más vaga y superficialmente, por “fuerzas sociales”. En cambio, nos ha conducido a que la situación total de la creación artística, tanto en términos de desarrollo del creador artístico como en la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por instituciones sociales específicas y definidas, sean éstas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como *el hombre* o proscrito social.

LA CUESTIÓN DEL DESNUDO

Ahora podemos tener un acercamiento a nuestra pregunta desde un punto de vista más razonable, ya que parece probable que la respuesta del por qué no han existido grandes artistas mujeres no reside en la naturaleza del genio individual o en su falta, pero sí, en cambio, en las instituciones sociales previstas y en lo que ellas prohíben o fomentan en diversas clases o grupos de individuos. Examinemos en primer lugar un tema simple, pero crítico, como la disponibilidad de un modelo desnudo

⁹ Las tendencias artísticas contemporáneas —*earthworks*, arte conceptual, arte como información, etc.— se alejan, ciertamente, del énfasis sobre el genio individual y sus obras vendibles. En la historia del arte, Harrison C. y Cynthia A. White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York, 1965, abren dos nuevas líneas de investigación exitosas, tal como lo hizo Nikolaus Pevsner en su trabajo pionero *Academies of Art*. Ernst Gombrich y Pierre Francastel, de muy diferentes maneras, siempre han cuidado ver el arte y al artista como partes de una situación total, en vez de verlos en un aislamiento altivo.



1. Léon-Mathieu Cochereau,
*Interior del estudio de
David*. París, Louvre.

para las aspirantes a ser artistas, durante el periodo que se extiende desde el Renacimiento hasta casi el final del siglo XIX, un periodo en el cual un estudio cuidadoso y prolongado del modelo desnudo era esencial para el entrenamiento de cualquier joven artista, para la producción de cualquier obra que pretendiera la grandeza y para la verdadera esencia de la pintura histórica, generalmente aceptada como la máxima categoría del arte. Durante el siglo XIX, ciertamente se argumentó, por parte de los defensores de la pintura tradicional, que no podría haber pintura de grandeza con figuras vestidas, ya que el vestuario destruía, inevitablemente, tanto la universalidad temporal como la idealización clásica requerida por el gran arte. Sobra decir que, en los programas de estudio en las academias, desde sus comienzos a fines del siglo XVI y principios del XVII, el dibujo al natural con un modelo desnudo, generalmente masculino, era primordial. Además, grupos de artistas y sus alumnos se reunían con frecuencia en sus estudios privados para llevar a cabo sesiones de dibujo al natural con un modelo. Mientras que los artistas individuales y las academias privadas utilizaban al modelo femenino exhaustivamente, el desnudo femenino se prohibió en casi todas las academias públicas hasta poco después de 1850 —una situación que Pevsner correctamente designa como “difícilmente creíble”.¹⁰ Mucho más creíble, desafortunadamente, fue la absoluta falta de disponibilidad para la

¹⁰ El modelo femenino fue introducido en la clase de arte al natural en Berlín en 1875, en Estocolmo en 1839, en Nápoles en 1870, en el Royal College of Art de Londres después de 1875. Pevsner, *op. cit.*, p. 231. Las modelos de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania usaban máscaras para ocultar su identidad, incluso después de 1866, como se atestigua en un dibujo al carbón de Thomas Eakins.

mujer aspirante a ser artista de cualquier modelo desnudo, fuera este masculino o femenino. Tan tardíamente como en 1893, las “damas” estudiantes no eran admitidas a la clase de dibujo de desnudo en la Real Academia de Londres y, en los casos posteriores a esa fecha en que se les admitió, el modelo debía estar “parcialmente cubierto”.¹¹

Un breve estudio sobre las representaciones de las sesiones de dibujo de desnudo revela: una clientela totalmente masculina en el estudio de Rembrandt dibujando un desnudo femenino; hombres trabajando sobre un desnudo masculino en representaciones del siglo XVIII sobre la instrucción académica en La Haya y Viena; hombres trabajando sobre un desnudo masculino sentado en la encantadora pintura de Boilly del interior del estudio de Houdon a principios del siglo XIX; la pintura escrupulosamente verista de Léon-Mathieu Cochereau llamada *Interior del estudio de David* (fig. 1) expuesta en el Salón de 1814, que muestra a un grupo de hombres jóvenes dibujando o pintando diligentemente a un modelo desnudo masculino, cuyos zapatos pueden ser vistos frente a la tarima del modelo.

La abundancia misma de “academias” —detallados y meticulosos estudios del modelo desnudo en el taller— que han quedado en la obra juvenil de artistas desde los tiempos de Seurat y bien entrado el siglo XX, es testimonio de la importancia fundamental de esta rama de estudio en la pedagogía y desarrollo del principiante talentoso. El programa académico formal por sí mismo iba desde copiar de dibujos y grabados, pasando por dibujar yesos de esculturas famosas hasta dibujar a un modelo vivo. Ser privado de esta etapa fundamental de formación significaba, en efecto, ser privado de la posibilidad de crear obras de arte importantes, a menos que fuese una dama ciertamente ingeniosa, o simplemente, como la mayoría de las mujeres aspirantes a ser pintoras finalmente hicieron, restringirse a géneros “menores” de retrato, de género, paisaje o naturaleza muerta. Es como si a un estudiante de medicina se le negara la oportunidad para disectar o, aun, auscultar un cuerpo humano desnudo.

No existen, hasta donde tengo conocimiento, representaciones de artistas dibujando a un modelo desnudo que incluyan mujeres, excepto en el papel mismo del modelo desnudo, un comentario interesante sobre las reglas de decencia: sería correcto para una mujer (“de clase baja”, por supuesto) mostrarse a sí misma desnuda como un objeto para un grupo de hombres, pero participar en el registro y estudio activo del hombre-desnudo-como-objeto o aun de una congénere le estaba prohibido. Un ejemplo gracioso de este tabú de confrontar a una dama vestida con un hombre desnudo es personificado en un retrato de grupo de los miembros de la Real Academia de Londres en 1772, realizado por Zoffany (fig. 2), donde, reunidos en un estudio de dibujo al natural ante dos modelos masculinos desnudos, se encuentran

¹¹ Pevsner, *op. cit.*, p. 231.



2. Johann Zoffany,
*Los académicos de la Real
Academia*. Inglaterra,
Royal Collection.

presentes todos los miembros distinguidos, con la notable excepción de la única miembro femenina, la renombrada Angelica Kaufmann, quien, en aras de la decencia, se encuentra presente únicamente en imagen, su retrato colgado de la pared. Un dibujo un poco anterior, *Damas en el estudio*, del artista polaco Daniel Chodowiecki, muestra a unas damas retratando a una persona de su mismo sexo modestamente vestida. En una litografía que data de la época relativamente liberal que siguió a la Revolución francesa, el litógrafo Marlet representó a algunas mujeres haciendo bosquejos dentro de un grupo de estudiantes dibujando un modelo masculino, pero el modelo mismo ha sido castamente provisto con lo que aparenta ser un traje de baño, prenda que difícilmente conduce a la sensación de elevación clásica. Sin duda, dicha licencia fue considerada muy atrevida en su momento y cuestionada la moral de las jóvenes, pero aun esta situación aparentemente liberal parece haber durado muy poco tiempo. En una imagen inglesa estereoscópica de color del interior de un estudio de alrededor de 1865, el modelo de pie, masculino y barbado, está tan pesadamente cubierto que ni siquiera un ápice de su anatomía escapa de la discreta toga, salvo un hombro y un brazo descubiertos. Aun así, obviamente tuvo la cortesía de apartar la vista ante la presencia de las jóvenes dibujantes de crinolina.

A las mujeres en la clase de modelo femenino de la Academia de Pensilvania no les era, evidentemente, permitido este modesto privilegio. Una fotografía de Thomas Eakins, aproximadamente del año 1885, muestra a unas estudiantes tomando como modelo a una vaca (¿un toro?, ¿un buey?: las partes inferiores están oscuras en la fotografía), de hecho, una vaca desnuda, probablemente una libertad atrevida si tomamos en cuenta que, en esta época, hasta las patas de un piano tenían que estar ocultas bajo pantaletas. (La idea de introducir un modelo bovino al estudio del artista proviene de Courbet, quien llevó un toro a su efímera academia-estudio en la dé-

cada de 1860.) Únicamente al final del siglo XIX, en la atmósfera relativamente liberal y abierta del círculo y estudio de Repin en Rusia, encontramos representaciones de estudiantes de arte mujeres dibujando desinhibidamente un desnudo —una modelo, por supuesto— junto con hombres. Aun en este caso, se debe señalar que ciertas fotografías representan a un grupo privado de dibujantes reunido en la casa de una de las artistas. En otra, el modelo está cubierto y el gran retrato de grupo es un esfuerzo de cooperación entre dos hombres y dos mujeres alumnos de Repin. Es una reunión imaginaria de todos los alumnos, pasados y presentes, del realista ruso, más que una imagen realista del estudio.

He tratado con tanto detalle el asunto de la disponibilidad del modelo desnudo, un solo aspecto de la discriminación automática e institucional que se mantiene en contra de las mujeres, simplemente para demostrar tanto la universalidad de esta discriminación y sus consecuencias, como la naturaleza institucional y no individual de una faceta de la preparación necesaria para lograr la simple competencia, no tanto la grandeza, en el campo del arte durante un largo periodo. De igual manera, se podrían examinar otras dimensiones de la situación, como el sistema de aprendices o el modelo académico educativo que, especialmente en Francia, fue casi la única llave del éxito, tenía una progresión regular y fijaba competencias, coronado por el premio de Roma, que permitía al joven ganador trabajar en la Academia francesa de esa ciudad —por supuesto, impensable para las mujeres— y por el cual las mujeres no tuvieron la posibilidad de competir hasta fines del siglo XIX cuando, de hecho, todo el sistema académico había perdido su importancia de todas maneras. Es aparentemente claro, tomando como ejemplo la Francia del siglo XIX (país que posiblemente tenía una mayor proporción de mujeres artistas que cualquier otro, es decir, en términos de su porcentaje en el número total de artistas que exhibían en el Salón), que “las mujeres no se aceptaban como pintores profesionales”.¹² A mediados del siglo, únicamente una tercera parte de los artistas eran mujeres, pero aun esta estadística ligeramente estimulante es decepcionante cuando descubrimos que de este número, relativamente magro, ninguna había asistido a ese gran trampolín del éxito artístico, la *École des Beaux-Arts*; únicamente 7 por ciento había recibido encargos oficiales o había tenido un puesto público —y éstos podían incluir las labores más serviles—, sólo 7 por ciento había recibido una medalla en el Salón y ninguna había recibido jamás la Legión de Honor.¹³ Privadas de estímulo, de facilidades educativas y recompensas, es casi increíble que un cierto porcentaje de mujeres sí perseveró y buscó una profesión en las artes.

También es evidente por qué las mujeres fueron capaces de competir en términos mucho más competitivos con los hombres —y aun ser innovadoras— en la literatura. Mientras que, tradicionalmente, la producción artística ha requerido el aprendi-

¹² White y White, *op. cit.*, p. 51.

¹³ *Ibid.*, cuadro 5.

zaje de ciertas técnicas y habilidades en una determinada secuencia, en un ambiente institucional fuera del hogar y también de familiarizarse con un vocabulario específico de motivos e iconografía; de ninguna manera sucede lo mismo para la poetisa o novelista. Cualquiera, hasta una mujer, tiene que aprender el idioma, puede aprender a leer y escribir sus experiencias personales en la intimidad de su propia recámara. Naturalmente, esto simplifica en mucho las verdaderas dificultades y complejidades inherentes a la creación de una buena o gran literatura, ya sea creada por un hombre o por una mujer, pero aun así, da indicios en cuanto a la posibilidad de la existencia de una Emily Brönte o una Emily Dickinson y de la falta de sus contrapartes, por lo menos hasta muy recientemente, en las artes visuales.

Por supuesto no hemos mencionado los requerimientos “adicionales” para los grandes artistas, que hubieran sido en su mayoría, tanto física como socialmente, vedados a las mujeres, aun si, hipotéticamente, podían haber logrado la requerida grandeza en la práctica de su oficio: durante el Renacimiento y posteriormente, el gran artista, además de participar en los asuntos de una Academia, podría muy bien haber intimado con miembros de círculos humanistas con los cuales podía intercambiar ideas, establecer relaciones adecuadas con patronos, viajar extensa y libremente y quizá hacer política e involucrarse en la intriga; tampoco hemos mencionado la perspicacia para organizar y la habilidad necesaria para el manejo de un gran estudio-fábrica, como el de Peter Paul Rubens. Una inmensa cantidad de seguridad en sí mismo y sabiduría mundana, al igual que un sentido natural del dominio y del poder bien ganados, eran necesarios para el gran *chef d'école*, tanto en el manejo del aspecto de la pintura como en el control e instrucción de los numerosos alumnos y asistentes.

EL LOGRO DE LAS DAMAS

En contraste con la obstinación y dedicación requeridos a un *chef d'ecole* podríamos colocar la imagen de la “dama pintora” establecida por los libros de etiqueta del siglo XIX y reforzada por la literatura de la época. Es precisamente la insistencia sobre un nivel de *amateurismo*, modesto, eficiente y autodenigrante, como un “logro adecuado” para la joven bien educada, quien, naturalmente, querría dirigir su mayor atención al bienestar de otros —familia y esposo—, lo que incidía y aún incide negativamente en contra de cualquier logro real de parte de las mujeres. Este énfasis transforma el compromiso serio en frívola autoindulgencia o terapia ocupacional y hoy, más que nunca, en los bastiones suburbanos de la mística femenina, tiende a distorsionar toda la noción de lo que es el arte y el papel social que desempeña. En un libro de consejos muy popular en Estados Unidos e Inglaterra, *The Family Monitor and Domestic Guide* de la señora Ellis, publicado en la primera mitad del siglo XIX, se advertía a las mujeres en contra de la trampa de esforzarse demasiado para sobresalir en una sola cosa:

No debe suponerse que quien escribe es alguien que defendería el hecho de que es esencial para la mujer cualquier grado muy extraordinario de logro intelectual, especialmente si el logro está confinado a una rama de estudio en particular. “Me gustaría sobresalir en algo” es una expresión frecuente y, hasta cierto punto, de encomio, pero ¿en dónde se origina y hacia dónde tiende? Poder hacer una gran cantidad de cosas razonablemente bien es infinitamente más valioso para una mujer que sobresalir en una sola. En el primer caso, ella puede ser generalmente útil y en el segundo puede que brille durante una hora. Siendo apta y razonablemente hábil en todo, puede caer en cualquier situación de la vida con dignidad y soltura. Al dedicar su tiempo a la excelencia en una sola cosa, podría ser incapaz en todas las demás.

En la medida en que la astucia, el aprendizaje y el conocimiento conducen a la excelencia moral de la mujer, son, por ende, deseables y nada más. Todo lo que ocupe su mente y excluya las mejores cosas, todo lo que la involucre en los laberintos de la adulación y de la admiración, todo lo que tienda a alejar su pensamiento de los otros y fijarlos sobre ella misma debe ser evitado como un mal para ella misma sin importar qué tan brillante o atractivo pueda ser en sí.¹⁴

A fin de no estar tentados a reír, podemos refrescarnos con ejemplos más recientes de exactamente el mismo mensaje, citado en *The Feminine Mystique* de Betty Friedan o en las páginas de números recientes de revistas populares para mujeres. Los consejos tienen un timbre familiar: apuntalados con un poco de freudismo y algunos conceptos trillados de las ciencias sociales sobre una personalidad bien balanceada, la preparación para la principal carrera de la mujer, el matrimonio y la falta de femineidad en el compromiso serio con el trabajo en lugar de con el sexo, es aún el sostén de la “mística femenina”. Este panorama ayuda a proteger a los hombres de la indeseable competencia en sus actividades profesionales “serias” y les asegura una ayuda “completa” en el frente hogareño, para que, al mismo tiempo, puedan tener sexo y familia, además de la satisfacción de sus propios talentos especializados. En cuanto a lo que específicamente concierne a la pintura, la señora Ellis piensa que, para la jovencita, ésta tiene una ventaja inmediata sobre su rama rival de actividad artística: la música —es silenciosa y no molesta a nadie (esta virtud negativa, por supuesto, no es propia de la escultura, pero los logros con el cincel y el martillo simplemente nunca se consideraron adecuados para el sexo débil)—, además, dice la señora Ellis, “es [el dibujo] un quehacer que distrae a la mente de muchas preocupaciones. De entre todos los demás quehaceres, el dibujo es el que está mejor calibrado para evitar elucubraciones de la mente sobre sí misma y para mantener esa alegría general que forma parte de las obligaciones domésticas y sociales.” Y agrega:

¹⁴ Mrs. Ellis, “The Daughters of England: Their Position in Society, Character, and Responsibilities”, en *The Family Monitor*, Nueva York, 1844, p. 35.

“También es posible suspenderlo y después retomarlo, dependiendo de las circunstancias o la inclinación sin, hasta eso, una pérdida considerable.”¹⁵ Una vez más, antes de que comencemos a sentir que hemos progresado mucho en esta área durante los últimos cien años, voy a sacar a colación el comentario de un joven y brillante médico quien, cuando la conversación giró en torno a que su esposa y sus amigas “jugaban” al arte, exclamó, “Bueno, ¡por lo menos no se meten en líos!” En la actualidad, como en el siglo XIX, el *amateurismo* y la falta de un verdadero compromiso, al igual que el esnobismo y la importancia que dan las mujeres a lo *chic* de sus “pasatiempos”, nutren el desdén del hombre exitoso, profesionalmente comprometido con un “verdadero” trabajo que puede, con cierta justicia, señalar la falta de seriedad de su mujer en cuanto a sus actividades artísticas. Para estos hombres, el trabajo “verdadero” de las mujeres es únicamente aquel que, directa o indirectamente, sirve a la familia. Cualquier otro compromiso cae en los rubros de diversión, egoísmo, egocentrismo o, extremada y tácitamente, castración. Es un círculo vicioso en el que la vulgaridad, la ignorancia y la frivolidad se refuerzan mutuamente.

En la literatura, como en la vida real, aun si el compromiso de la mujer con el arte era serio, se esperaba que dejara su carrera y abandonara su compromiso en aras del amor y el matrimonio. Actualmente, como en el siglo XIX, esta lección, directa o indirectamente, se inculca en las jóvenes desde el momento de su nacimiento. Incluso en la novela de la señora Craik, de mediados del siglo XIX, sobre el éxito artístico femenino de la obstinada y exitosa heroína *Olive*, una joven que vive sola, lucha por obtener fama e independencia y, de hecho, se mantiene con su trabajo artístico, este comportamiento, no femenino, por lo menos se disculpa parcialmente por el hecho de que está lisiada y, automáticamente, piensa que el matrimonio le está vedado. En última instancia, incluso *Olive* sucumbe ante los embates del amor y del matrimonio. Parafraseando las palabras de Patricia Thomson en *The Victorian Heroine*, la señora Craik, después de meter cizaña en el transcurso de su novela, tiene el gusto de, finalmente, permitir a su heroína, de cuya grandeza el lector nunca ha sido capaz de dudar, hundirse tranquilamente en el matrimonio. “Sobre *Olive*, la señora Craik comenta imperturbable que la intención de su esposo es privar a la Academia escocesa de ‘quién sabe cuántos grandes cuadros.’”¹⁶ Entonces como ahora, a pesar de la mayor “tolerancia” por parte de los hombres, la elección para las mujeres siempre parece estar entre el matrimonio y una carrera. En otras palabras, la soledad es el precio que hay que pagar por el éxito o el sexo y la compañía por la renuncia a la profesión.

Que el logro en las artes, como en cualquier campo de actividad, demande esfuerzo y sacrificio es innegable: que ciertamente esto ha sido cierto a partir de media-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁶ Patricia Thomson, *The Victorian Heroine: A Changing Ideal*, Londres, 1956, p. 77.



3. Maurice Bompard. *El debut de la modelo*.

dos del siglo XIX, cuando las instituciones tradicionales de apoyo y patrocinio a las artes dejaron de cumplir con sus obligaciones acostumbradas, es también innegable. Sólo hay que pensar en Delacroix, Courbet, Degas, Van Gogh y Toulouse-Lautrec como ejemplos de grandes artistas que renunciaron a las distracciones y obligaciones de la vida familiar, por lo menos en parte, para poder ejercer sus carreras artísticas con más obsesión. Sin embargo, a ninguno de ellos se les negó automáticamente los placeres del sexo o de la compañía con motivo de esta elección, ni jamás tuvieron que concebir la noción de que habían sacrificado su hombría o su papel sexual por su obsesión de alcanzar la satisfacción profesional. Sin embargo, si el artista en cuestión resultaba ser mujer, mil años de culpa, dudas de sí misma y sensación de objeción habrían de añadirse a las innegables dificultades de ser un artista en el mundo moderno.

El aura inconsciente de excitación que surge de una representación visual de una aspirante a artista a mediados del siglo XIX, la pintura sincera de Mary Osborn, *Nameless and Friendless*, 1857, un lienzo que representa a una humilde, pero encantadora y respetable jovencita en el negocio de un *dealer* londinense, que aguarda nerviosamente el veredicto del pomposo propietario sobre el valor de sus lienzos, mientras dos mirones “amantes del arte” observan, no es, realmente, demasiado diferente en sus suposiciones subyacentes a una obra abiertamente impúdica, como *El debut de la modelo* de Bompard. El tema de ambas obras es la inocencia, la deliciosa inocencia femenina expuesta al mundo. La encantadora vulnerabilidad de la joven artista y de la tímida modelo, es el verdadero tema de la pintura de Osborn, no el valor de la obra de la joven o el orgullo que siente por ella. La cuestión aquí, como de costumbre, no es seria sino sexual. “Siempre una modelo pero nunca una

artista”, bien podría haber servido como el lema de una joven seria aspirante a artista en el medio artístico del siglo XIX.

ÉXITOS

Pero ¿qué hay de la pequeña banda de heroicas mujeres que, a lo largo de los tiempos y a pesar de los obstáculos, han alcanzado una supremacía, aunque no a la altura de Miguel Ángel, Rembrandt o Picasso? ¿Se puede decir que existen algunas cualidades que las caracterizaron como grupo o como individuos? Aunque en este artículo no puedo adentrarme con detalle en tal investigación, sí puedo señalar algunas características impactantes de las mujeres artistas en general: casi todas, casi sin excepción, fueron hijas de padres artistas o, posteriormente, en los siglos XIX y XX, tuvieron una conexión cercana y personal con una personalidad artística masculina más fuerte o dominante. Ninguna de estas características tampoco es, por supuesto, inusual en lo que respecta a los artistas varones, como anteriormente señalamos en el caso de padres e hijos artistas. Simplemente, se dan, casi sin excepción, en sus contrapartes femeninas, por lo menos hasta muy recientemente. Desde la legendaria escultora del siglo XIII, Sabina von Steinbach, quien, según la tradición local, fue la responsable de los grupos escultóricos de la fachada sur de la catedral de Estrasburgo, hasta Rosa Bonheur, la más connotada pintora de animales del siglo XIX, incluyendo a mujeres artistas tan eminentes como: Marietta Robusti, hija de Tintoretto, Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Elizabeth Chéron, Mme. Vigée-Lebrun y Angelica Kauffmann, todas, sin excepción, fueron hijas de artistas. En el siglo XIX, Berthe Morisot fue muy cercana a Manet, casándose, posteriormente, con su hermano y Mary Cassatt basó gran parte de su obra en la de su buen amigo Degas. Precisamente, el mismo rompimiento de los lazos tradicionales y el abandono de las prácticas ancestrales que permitieron a los artistas varones dirigirse en direcciones muy diferentes a las de sus padres, en la segunda mitad del siglo XIX, permitieron también a las mujeres, con dificultades adicionales por supuesto, hacerse caminos propios. Un número considerable de nuestras artistas más recientes, como Suzanne Valadon, Paula Modersohn-Becker, Käthe Kollwitz o Louise Nevelson, no proviene de ambientes artísticos, aunque muchas de ellas se casaron con colegas.

Sería interesante investigar el papel que tuvieron los benignos, aunque no abiertamente alentadores, padres en la formación de mujeres profesionales: tanto Käthe Kollwitz como Barbara Hepworth, por ejemplo, recuerdan la influencia de padres inusualmente considerados, que apoyaron su profesión artística. Ante la falta de una investigación a fondo, no queda sino recabar datos sobre la presencia o la ausencia de una rebelión en contra de la autoridad paterna de las artistas mujeres y sobre si puede haber más o menos rebelión por parte de las artistas mujeres que lo que resulta verdadero en el caso de los hombres o viceversa. Un hecho, sin embargo, queda claro: que una mujer opte por una carrera, y particularmente por una carrera artís-

tica, ha requerido de un cierto rompimiento con los convencionalismos, tanto en el pasado como en el presente. Aunque la artista se rebele, o no, en contra de las actitudes de su familia o se fortalezca con ellas, debe, en cualquier caso, tener en su persona una rica veta de rebelión para abrirse paso en el mundo del arte en lugar de someterse al papel socialmente aceptado de esposa y madre, el único papel en el cual toda institución social la consigna automáticamente. Ha sido por la adopción, aunque velada, de los atributos “masculinos” de obsesión, concentración, tenacidad y absorción en las ideas y destrezas por su valor en sí, que las mujeres han tenido éxito y continúan teniendo éxito en el mundo del arte.

ROSA BONHEUR

Resulta ilustrativo examinar, con más detalle, a una de las pintoras más exitosas y consumadas de todos los tiempos, Rosa Bonheur (1822-1899), cuya obra, a pesar de los estragos causados en su estimación por cambios de gusto y una cierta falta de variedad, aún se sostiene como un logro impresionante para cualquiera que se interese en el arte del siglo XIX y en la historia del gusto en general. Rosa Bonheur es una artista en quien, en parte dada la magnitud de su reputación, sobresalen todos los diferentes conflictos, todas las contradicciones internas y externas y todas las luchas típicas de su sexo y profesión.

El éxito de Rosa Bonheur establece firmemente el papel de las instituciones y el cambio institucional como una causa necesaria, aunque no suficiente, para el logro artístico. Podríamos decir que Bonheur eligió una época afortunada para convertirse en artista si, al mismo tiempo, tenía las desventajas de ser mujer. Alcanzó su madurez a mediados del siglo XIX, una época en la que la batalla entre la tradicional pintura histórica, en contraposición a la menos pretenciosa y más libre pintura de género, el paisaje y la naturaleza muerta, fue ganada por este último grupo sin problema alguno. Con el surgimiento de la burguesía y la caída de la aristocracia culta, se dio un cambio importante en los apoyos social e institucional para el arte. Las pinturas más pequeñas, generalmente de temas cotidianos, y no las escenas mitológicas grandiosas o religiosas, tenían mucha demanda. Citando a los White: “Pudiera haber trescientos museos provinciales, pudo haber comisiones gubernamentales para obras públicas, pero los únicos destinos remunerados para el creciente cauce de lienzos fueron los hogares de la burguesía. La pintura histórica no había descansado cómodamente, ni descansaría jamás, en las salas de la clase media; las formas ‘menores’ de imagen artística —género, paisaje y naturaleza muerta— sí.”¹⁷ En la Francia de mediados de siglo, al igual que en la Holanda del siglo XVII, existía la tendencia a que los artistas intentaran lograr algún tipo de seguridad en una situación de mercado inestable especializándose, haciendo una carrera de un tema específico.

¹⁷ White y White, *op. cit.*, p. 91.

La pintura de animales fue un campo muy popular, como señalan los White, y Rosa Bonheur fue, sin duda, su practicante más diestra y exitosa, seguida en popularidad sólo por el pintor de la escuela de Barbizon Troyon (quien, presionado por la demanda de sus cuadros de vacas, en una época tuvo que contratar a otro artista para pintar los fondos). La fama de Rosa Bonheur, acompañada por la de los paisajistas de la escuela de Barbizon, fue apoyada por esos astutos *dealers*, los Durand-Ruel, quienes posteriormente siguieron con los impresionistas. Los Durand-Ruel estuvieron entre los primeros marchantes en explotar el creciente mercado de decoración móvil para las clases medias (terminología de los White). El naturalismo de Rosa Bonheur y su habilidad para capturar la individualidad —incluso el “alma” de cada uno de sus temas animales— coincidía con el gusto burgués de la época. La misma combinación de cualidades, con una dosis mucho mayor de sentimentalismo y, ciertamente, falacia patética, de igual manera aseguró, en Inglaterra, el éxito de su contemporáneo *animalier*, Landseer.

Rosa Bonheur, hija de un empobrecido maestro de dibujo, a temprana edad mostró interés en el arte con mucha naturalidad. Al mismo tiempo lucía independencia espiritual y una libertad en su proceder que inmediatamente le ganaron el mote de marimacho. Según los relatos posteriores de la propia artista, su “protesta masculina” pronto se estableció. Hasta qué punto podría haberse considerado “masculino” algún indicio de persistencia, obstinación y vigor, durante la primera mitad del siglo XIX, es una conjetura. La actitud de Rosa Bonheur hacia su padre es algo ambigua. Al tiempo que era consciente de que él había influido en la dirección de su vida profesional, no hay duda de que resentía la dureza con la que trataba a su adorada madre. En sus recuerdos, con relativo afecto, parodia su extraña forma de idealismo social. Raimond Bonheur había sido un miembro activo de una comunidad de vida efímera, la sansimoniana, establecida en la tercera década del siglo XIX por *le père* Enfantin en Menilmontant. A pesar de que en sus años postreros, Rosa Bonheur pudo haberse burlado de algunas de las excentricidades más raras de los miembros de la comunidad y de que no estaba de acuerdo con la presión adicional que el apostolado de su padre ponía en su ya sobrecargada madre, es obvio que el ideal sansimoniano de igualdad para las mujeres —su desaprobación del matrimonio, los pantalones para mujeres como muestra de emancipación y su líder espiritual *le père* Enfantin, que hacía esfuerzos extraordinarios para encontrar a una “mujer Mesías” para compartir su reino— hizo mella en su niñez y bien pudo influir en el curso de su comportamiento futuro.

“¿Por qué no debo estar orgullosa de ser mujer?”, declaró a un entrevistador. “Mi padre, ese entusiasta apóstol de la humanidad, me reiteró repetidamente que la misión de la mujer es elevar la raza humana, que ella es la Mesías de los siglos futuros. A sus doctrinas debo la gran y noble ambición que he concebido para el sexo que orgullosamente confirmo como mío y cuya independencia defenderé hasta el día de

mi muerte...”¹⁸ Cuando no era más que una niña, su padre le inculcó la ambición de sobrepasar a Mme. Vigée-Lebrun, ciertamente la modelo a seguir más eminente, y le confirió a sus tempranos esfuerzos todos los estímulos posibles. Al mismo tiempo, el espectáculo del lento decaimiento de su sumisa madre debido a la sobrecarga de trabajo y a la pobreza, pudo haber sido una influencia aún más realista sobre su decisión de controlar su propio destino y de no convertirse jamás en una esclava de marido e hijos. Lo que resulta particularmente interesante, desde el punto de vista feminista moderno, es la habilidad de Rosa Bonheur para combinar la protesta masculina más vigorosa y libre de culpa, con cándidas aseveraciones autocontradictorias de femineidad “básica”.

En esos tan francos días pre-freudianos, Rosa Bonheur podía explicar a su biógrafa que nunca quiso contraer matrimonio por miedo a perder su independencia. Sostenía que demasiadas jóvenes permitían ser llevadas al altar como borregos al matadero.

Sin embargo, al mismo tiempo que rechazó el matrimonio para sí misma considerando que implicaba una inevitable pérdida de identidad para cualquier mujer, pensaba que era, en contraposición a los sansimonianos, “un sacramento indispensable para la organización de la sociedad”. Indiferente ante las ofertas de matrimonio, tuvo una relación aparentemente tranquila, y platónica, con la artista Nathalie Micas, que duró toda su vida y que, evidentemente, le proporcionaba la compañía y calidez emocional que necesitaba. Obviamente, la presencia de esta amiga comprensiva no parecía demandar el mismo sacrificio del compromiso con su profesión que hubiera significado el matrimonio. De cualquier forma, son evidentes las ventajas de tal arreglo para las mujeres que deseaban evitar la distracción de los hijos en los días previos a los anticonceptivos confiables. Aunque al mismo tiempo rechazó francamente el papel femenino convencional de su época, Rosa Bonheur también fue atraída hacia lo que Betty Friedan ha llamado “el síndrome de la blusa de encaje”. Esa inofensiva versión de protesta femenina, que a la fecha invita a mujeres exitosas, siquiatras o maestras, a adoptar una prenda de vestir ultrafemenina o que insisten en mostrar su habilidad como reposteras.¹⁹ A pesar de que, a temprana edad, se había cortado el cabello y adoptado la indumentaria masculina como su vestimenta habitual, siguiendo el ejemplo de George Sand, cuyo romanticismo rural ejerció una poderosa influencia sobre su imaginación, le insistió a su biógrafa, sin duda sinceramente, que lo hizo sólo por el requerimiento específico de su profesión. Negando con indignación los rumores de que en su juventud había recorrido las calles de París vestida como un niño, le entregó a su biógrafa un daguerrotipo de ella, a la edad de 16 años, vestida perfectamente de acuerdo con la moda convencional femenina,

¹⁸ Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: sa vie, son œuvre*, París, 1968, p. 311.

¹⁹ Betty Friedan, *The Feminine Mystique*, Nueva York, 1963, p. 158.

a excepción de su cabeza trasquilada, que justificó como una medida práctica después de la muerte de su madre: “¿Quién hubiera cuidado de mis rizos?”, reclamó.²⁰

En lo que respecta a la cuestión del vestuario masculino, fue presurosa al rechazar la sugerencia de su interlocutor de que sus pantalones eran un símbolo de emancipación. “Culpo firmemente a las mujeres que renuncian a su vestimenta acostumbrada por el deseo de hacerse pasar por hombres.” Afirmaba: “Si yo hubiera descubierto que mis pantalones eran apropiados a mi sexo, entonces hubiera desechado mis faldas, pero éste no es el caso, y tampoco he aconsejado a mis hermanas de paleta para que usen ropa de hombres en el curso normal de la vida. Entonces, si me ven como estoy vestida, no es por el objetivo de hacerme la interesante como muchas mujeres han intentado, sino simplemente para facilitar mi trabajo. Recuerden que durante un cierto tiempo pasé días enteros en los mataderos. Efectivamente, debes amar a tu arte para poder vivir en charcos de sangre... Estaba fascinada con los caballos, y ¿dónde existe un mejor lugar para estudiar a estos animales que la feria? No tenía otra opción que darme cuenta que las prendas de mi sexo eran un total fastidio. Por ello, tomé la decisión de solicitar autorización al prefecto de la policía para utilizar vestimenta masculina.²¹ Pero el atuendo que estoy utilizando es mi vestimenta de trabajo, nada más. Los comentarios de los ignorantes nunca me han molestado. Nathalie [su compañera] se burla de ellos al igual que yo. A ella no le molesta en lo absoluto verme vestida como un hombre, pero si a usted le incomoda en lo más mínimo, estoy completamente preparada para ponerme una falda, ya que, después de todo, lo único que tengo que hacer es abrir el armario para encontrar un surtido completo de atuendos femeninos.”²²

Al mismo tiempo, Rosa Bonheur fue forzada a admitir: “Mis pantalones han sido mis grandes protectores... Muchas veces me he felicitado por haberme atrevido a romper con las tradiciones que me hubieran obligado a abstenerme de ciertos tipos de trabajo, debido a la obligación de arrastrar mis faldas por todas partes.” Aunque la famosa artista se sintió nuevamente obligada a puntualizar su reconocimiento a una mal asumida “femineidad”: “A pesar de mis metamorfosis de vestuario, no existe una hija de Eva que aprecie las cosas bonitas más que yo. Mi naturaleza brusca y ligeramente huraña nunca ha impedido a mi corazón permanecer completamente femenina.”²³

Es un tanto patético que esta muy exitosa artista, que no escatimó esfuerzos en el estudio meticuloso de la anatomía animal, buscando diligentemente sus temas equinos o bovinos en los entornos más desagradables, produciendo industrialmente sus populares lienzos a lo largo de una larga carrera, firme, segura e incontro-

²⁰ Klumpke, *op. cit.*, p. 166.

²¹ París, como otras ciudades de entonces, tenía leyes contra el travestismo en sus códigos.

²² Klumpke, *op. cit.*, pp. 308-309.

²³ *Ibid.*, pp. 310-311.



4. Rosa Bonheur. *La feria equina*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Donación de Cornelius Vanderbilt.

vertiblemente masculina en su estilo, ganadora de una primera medalla en el Salón de París, oficial de la Legión de Honor, comandante de la Orden de Isabel La Católica y de la Orden de Leopoldo de Bélgica, amiga de la reina Victoria, artista mundialmente reconocida debió, por alguna razón, sentirse obligada en sus últimos años a justificar y aclarar el hecho de haber asumido, con toda razón, las formas masculinas y, al mismo tiempo, a atacar a sus hermanas, menos modestas, usuarias de pantalones, a fin de satisfacer los reclamos de su propia conciencia. Pero su conciencia, a pesar del apoyo de su padre y de los elogios del éxito mundial, su comportamiento no convencional la siguió condenando por no ser una mujer “femenina”. Aun hoy día, las dificultades impuestas a la mujer artista por tales exigencias incrementan su difícil labor. Como ejemplo se puede comparar a la notable contemporánea Louise Nevelson por la combinación de su absoluta dedicación “no femenina” a su trabajo y sus muy llamativas pestañas “femeninas” postizas; su aceptación de haberse casado a la edad de 17 a pesar de la certeza de no poder vivir sin crear porque “el mundo dice que te deberías de casar”.²⁴ Aun en el caso de estas dos sobresalientes artistas, se deben admirar los logros profesionales de Rosa Bonheur, nos guste o no *La feria equina* (fig. 4)—la voz de la mística femenina con su popurrí de culpa y narcisismo ambivalente, interiorizado, que sutilmente diluye y trastoca esa confianza interna total, esa certeza absoluta y autodeterminación, estética y moral, requerida por el más elevado e innovador trabajo artístico.

²⁴ Citada por Elizabeth Fischer en “The Woman as Artist, Louise Nevelson”, *Aphra*, núm. 1 (primavera de 1970), p. 32.

CONCLUSIÓN

He procurado abordar una de las eternas cuestiones utilizadas para desafiar la demanda de las mujeres por la igualdad real, en lugar de simbólica, al analizar la estructura completamente equivocada en la que se basa la pregunta “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?”, al cuestionar la validez del planteamiento de los llamados problemas en general y del “problema” de la mujer específicamente; y posteriormente al sondear algunas de las limitaciones que, en sí, tiene la disciplina de la historia del arte. Al poner énfasis en las condiciones *institucionales* —públicas— más que *individuales* o privadas para el éxito o fracaso en las artes, he tratado de proveer un paradigma para la investigación de otras áreas en este campo. Al examinar con algún detalle un solo caso de privación o desventaja —la falta de disponibilidad de modelos desnudos para las estudiantes de arte— he sugerido que era *institucionalmente* imposible para las mujeres alcanzar la excelencia o el éxito artístico en el mismo nivel que los hombres, *sin importar* el potencial de su llamado talento o genio. La existencia de un pequeño grupo de exitosas, si no es que grandes, artistas a lo largo de la historia no niega este hecho, así como tampoco la existencia de algunos destacados realizadores simbólicos entre los miembros de cualquier grupo minoritario. Y en tanto que, en el mejor de los casos, los grandes logros son raros y difíciles, es aún más raro y difícil que, mientras se trabaja, se deba luchar contra los demonios internos de la duda, la culpa y contra el monstruo externo del ridículo o del estímulo condescendiente, ninguno de los cuales tiene una conexión específica con la calidad del arte como tal.

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y a su situación presente, sin crear excusas o regodeándose en la mediocridad. Las desventajas, ciertamente, pudieran ser una excusa. Sin embargo, no son una posición intelectual. En cambio, al utilizar como una posición de ventaja su situación como desamparadas en el reino de la grandeza y forasteras en el campo de la ideología, las mujeres pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales en lo general. Así, al tiempo que destruyen falsas conciencias, pueden tomar parte en la creación de instituciones en las que el pensamiento claro —y la verdadera grandeza— son retos abiertos para cualquiera, hombre o mujer, con el valor suficiente para asumir el riesgo necesario, el salto hacia lo desconocido.

¿UNA HISTORIA SOCIAL (FEMINISTA) DEL ARTE?

[45]

Debe quedar bien claro que no estoy interesado en la historia social del arte como parte de una brillante diversificación del sujeto, tomando su lugar a lo largo de otras variedades —formalismo, ‘modernismo’, sub-freudiana, filmica, feminista, ‘radical’; todas ellas, persiguiendo fervientemente la novedad. Por diversificación, leo desintegración.

T. J. CLARK, “On the conditions of artistic creation”,
Times Literary Supplement, 24 de mayo de 1974, p. 562.

En el ensayo del que fue tomado este pasaje, T. J. Clark describió una crisis en la historia del arte. Comenzó recordando a sus lectores la existencia de un tiempo más feliz, al inicio del siglo, cuando los historiadores del arte como Dvorák y Riegl fueron contados entre los grandes historiadores y pioneros y cuando la disciplina no era reducida a su actual papel curatorial, sino que participaba en los debates más importantes en el estudio de la sociedad humana. Desde esa época, la historia del arte se ha convertido en algo aislado con respecto a las demás disciplinas históricas y sociales. En su interior, las tendencias dominantes son positivamente antihistóricas. Una reseña del catálogo por uno de los constructores de la moderna historia del arte, Alfred H. Barr, Jr., para su exposición *Cubismo y arte abstracto* (1936, Museum of Modern Art, Nueva York), publicada en 1937 por el historiador marxista del arte Meyer Schapiro, proveía una crítica todavía pertinente a la historia del arte moderno. Schapiro describía la paradoja del libro de Barr, en el que se hace un largo recuento de movimientos históricos, pero es esencialmente ahistórico. Barr, sugería Schapiro, presenta una narrativa lineal, evolucionista, de creadores individuales agrupados en estilos y escuelas. La historia es reemplazada por la mera cronología; la datación de cada etapa en los diversos movimientos está estipulada, estableciendo una curva en virtud de la emergencia del arte, año con año. Las conexiones entre el arte y las con-

diciones del momento no están todavía dibujadas. Barr excluye como irrelevante para su historia del arte la *naturaleza de la sociedad* en la que éste surge; por ejemplo, el carácter de las estructuras y conflictos sociales, las condiciones de vida y el intercambio social, y también el escenario real de la producción y el consumo del arte. La historia, si es que hace su aparición, es reducida a una serie de incidentes como la guerra mundial que puede acelerar u obstruir el arte; un proceso interno e inmanente, común a los artistas. Los cambios estilísticos son explicados por la teoría popular del hartazgo, la novedad y la reacción.¹

En oposición a este tipo de historia del arte que forma de hecho la columna vertebral de la enseñanza de la misma en los siglos XIX y XX tanto en América como en gran parte de Europa, T. J. Clark hizo el llamado a una alternativa crítica, y en sus libros empieza a establecer las bases para ella.² La historia social del arte —formada por un análisis marxista de la sociedad— constituye un *corpus* radicalmente nuevo de trabajo para la historia del arte que apunta hacia un desafío de la hegemonía de la historia burguesa y moderna del arte. Antes, debieron haber existido historiadores marxistas del arte, pero lo que se necesitaba era concentrar los esfuerzos en fundar una tradición, en producir un tipo radicalmente nuevo de entendimiento de la producción artística. Todavía en 1974, Clark era violento en sus advertencias contra otras tendencias que en ese momento se ofrecían como alternativas en la historia del arte. Aquello que él designaba meramente como seudosoluciones, proliferaba como síntoma de desesperación intelectual. Esas novedades que reflejaban modas en disciplinas relacionadas, pero necesariamente distintas, incluían el formalismo literario, el freudismo, la teoría del cine y el feminismo.

Como feminista, me encuentro vergonzosamente en medio de este debate. Estoy de acuerdo con Clark en que un paradigma —y uno verdaderamente sustantivo— es que la historia social del arte yace dentro del ámbito de la teoría cultural y la práctica histórica del marxismo. Debido a que, en gran medida, la sociedad se encuentra estructurada con base en relaciones de inequidad en el aspecto de la producción material, también se halla estructurada sobre divisiones y desigualdades sexuales. La naturaleza de las sociedades en las que se produce el arte, no ha sido solamente, por ejemplo, feudal o capitalista, sino patriarcal y sexista. Ninguna de estas formas de explotación es reducible a la otra. Como lo ha establecido Jean Gardiner, una perspectiva marxista que permanece inocente ante el trabajo femenino en las divisiones sexuales no puede analizar adecuadamente los procesos sociales: “Es imposible entender la posición de clase de las mujeres sin comprender la manera en que las divisiones sexuales daban forma a la conciencia femenina de cla-

¹ M. Schapiro, “On the Nature of Abstract Art”, *Marxist Quarterly*, enero-marzo de 1937, pp. 77-78.

² T. J. Clark, *Image of the People, The Absolute Bourgeois*, Londres, Thames & Hudson, 1973, y *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Londres, Thames & Hudson, 1984.

se [...] Ningún socialista puede ignorar esta cuestión.”³ Pero sería un error ver una solución en una simple extensión del marxismo para establecer políticas sexuales como elementos adicionales. Dominación y explotación sexuales no son sólo elementos suplementarios en un nivel más básico de conflicto entre clases. El feminismo ha expuesto nuevas áreas y formas de conflicto social que requieren de sus propias formas de análisis de las relaciones, la construcción social de la diferencia sexual, sexualidad, reproducción, trabajo y, por supuesto, cultura. La cultura puede ser definida como aquellas prácticas sociales cuya primera dirección es la significación; por ejemplo, la producción de sentido, o establecer órdenes de “sentido” para el mundo en que vivimos.⁴ La cultura es el nivel social en el que se producen aquellas imágenes del mundo y definiciones de la realidad que pueden ser ideológicamente movilizadas para legitimar un orden de relaciones de dominación y subordinación existente entre clases, razas y sexos. La historia del arte se ocupa de un aspecto de esta producción cultural —el arte— como su objeto de estudio; pero la disciplina misma es también un componente crucial de la hegemonía cultural ejercida por la clase, raza y género dominantes. Es por eso que resulta importante desafiar las definiciones de la realidad de nuestra sociedad, que son producidas en las interpretaciones de la cultura desde la historia del arte.⁵

El proyecto ante nosotros es, por lo tanto, el desarrollo de prácticas de la historia del arte que analicen la producción cultural en las artes visuales y medios relacionados, en relación con los imperativos procedentes tanto del marxismo como del feminismo. Esto requiere la mutua transformación del marxismo existente y de la

³ J. Gardiner, “Women in the Labour Process and Class Structure”, en *Class and Class Structure*, editado por A. Hunt, Londres, Lawrence & Wishart, 1977, p. 163. Véase también L. Comer, “Women and Class: The Question of Women and Class”, *Women’s Studies International Quarterly*, 1978, 1, pp. 165-173.

⁴ Los significados del término cultura son a menudo confusos. Algunos emplean esta palabra para referirse a la alta civilización; otros, en antropología, reconocen en esta palabra un modo de vida que supone la transformación de la naturaleza en artefactos socialmente utilizables. En sus usos marxistas, en ambos sentidos, se le ensancha para referir a un modo de vida o comunidad y, por otra parte, también puede significar un grupo de ideologías. Empleo el término cultura en este artículo para definir un nivel de sociedad diferente del político o económico, que está conformado por todas las prácticas que producen sentido. Esto incluye ideología, ciencia y arte, que comparten formas lingüísticas y visuales de comunicación, interactúan entre sí y están organizadas en instituciones tales como escuelas, universidades, publicaciones, radiodifusión, y las instituciones de la alta cultura y de la cultura popular y el entretenimiento. En todo esto, por lo tanto, la cultura es el escenario de un tipo particular de lucha, de lucha cultural, que supone desafíos a determinados regímenes de sentido, órdenes de representación, maneras en que el mundo es imaginado, representado e interpretado por y para nosotros. Véase Francis Mulhern, “On Culture and Cultural Struggle”, *Screen Education*, 1980 (34).

⁵ En su popular serie televisiva conocida como *Civilización*, el historiador británico del arte Kenneth Clark ofreció 24 episodios semanales en los cuales es posible imaginar la historia de objetos bellos y gente creativa. La historia del arte ofrece esta posibilidad de escape que, comúnmente, los estudios ordinarios de historia ya no proporcionan.

reciente historia feminista del arte. El primer interés de los historiadores marxistas del arte, las relaciones de clase, es puesto en tela de juicio por el argumento feminista acerca de las relaciones sociales de los sexos en torno a la sexualidad, las relaciones, la familia y la adquisición de una identidad de género. Al mismo tiempo, la historia feminista de arte existente es desafiada por el rigor, el incentivo histórico y los desarrollos teóricos llevados a cabo por los marxistas en este campo. La historia feminista del arte en esta nueva forma no será una mera adición, ni cuestión de producir unos cuantos libros más acerca de las mujeres artistas. Esto puede ser fácilmente incorporado y olvidado como los muchos volúmenes publicados sobre el trabajo de las artistas en el siglo XIX.⁶ Es necesaria la alianza con la historia social del arte, pero siempre debe ser crítica de sus incuestionables prejuicios patriarcales.

¿Por qué es políticamente importante para las feministas intervenir en un área tan marginal como lo es la historia del arte, “un baluarte del pensamiento reaccionario”, como ha sido conocida? Decididamente, la historia del arte no es una disciplina influyente: encerrada en universidades, escuelas de arte y sótanos de museos, pregonando su conocimiento civilizado a un público culto y selecto. Sin embargo, no debemos subestimar la significación efectiva de sus definiciones de arte y artista para la ideología burguesa. La figura central del discurso de la historia del arte es el artista, quien es presentado como un personaje ideal, inefable, que contribuye a complementar los mitos burgueses de un hombre universal y desclasado.

Más allá de eso, nuestra cultura se encuentra permeada de ideas acerca de la naturaleza individual de la creatividad, de cómo los genios siempre vencerán los obstáculos sociales, de que el arte es una esfera inexplicable, casi mágica, que debe ser venerada, mas no analizada. Estos mitos son producto de ideologías propias de la historia del arte y después se difunden en los canales que transmiten documentales por televisión, ediciones populares de arte o novelas biográficas sobre vidas de artistas como *Lust for Life*, acerca de Van Gogh, o *The Agony and the Ecstasy*, sobre Miguel Ángel. “Despojar a la burguesía no de su arte, sino de su concepto de arte, es la condición previa de todo argumento revolucionario.”⁷

Las interrogantes feministas de la historia del arte han ampliado ese programa para exponer y desafiar lo que comúnmente se asume con respecto a esta “creatividad” como prerrogativa exclusiva del sexo masculino y que, como consecuencia, el término artista refiere automáticamente a un hombre. Un útil recordatorio de este fenómeno ocurrió en el ensayo introductorio de Gabhart y Broun a la exposición que organizaron en 1972, *Old Mistresses: Women Artists of the Past*:

⁶ Por ejemplo, E. Guhl, *Die Frauen in der Kunstgeschichte* (1858), Ellen Clayton, *English Female Artists* (1876), M. Vachon, *La Femme dans l'art* (1893).

⁷ Citado en G. Wall, “Translator’s Preface” a la obra de P. Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londres, Routledge & Kegan, 1978, p. vii. Para ampliar la discusión sobre este punto, confróntese G. Pollock, “Artists, Media and Mythologies”, *Screen*, vol. 21, núm. 3, 1980, pp. 57-96.

El título de esta exposición alude a la presunción tácita en nuestra lengua de que el arte es creado por hombres. El término reverencial “antiguo maestro” no tiene un equivalente significativo; cuando aparece en su forma femenina, la connotación es, por lo menos, totalmente diferente.⁸

Gabhart y Broun exponen la relación entre lenguaje e ideología. Pero no se preguntan *por qué* no hay lugar para las mujeres en el lenguaje de la historia del arte, a pesar de que haya tantas mujeres artistas. A la luz de la investigación que hice en conjunto con Rozsika Parker, respondería que esto se debe a que los conceptos envolventes del artista y las definiciones sociales de las mujeres han seguido históricamente caminos diferentes y, recientemente, contradictorios. La creatividad ha sido asumida como un componente ideológico de la masculinidad, mientras que la femineidad ha sido construida según los parámetros del hombre y, por lo tanto, como el negativo del artista.⁹ Como un escritor de fines del siglo XIX claramente lo hizo ver: “A medida que una mujer se abstiene de des-sexualizarse, se le deja chapotear en la nada. La mujer con genio no existe y, cuando lo hace, es un hombre.”¹⁰

Esto es parte de una cuestión más amplia. ¿Cuál es la relación entre este punto de vista peyorativo sobre las mujeres, incapaces de ser artistas —creativas, individuales—, y su posición subordinada como trabajadoras, el bajo salario, la labor doméstica a la que están frecuentemente restringidas, para la que no se necesitan habilidades y que no es recompensada, pues esos trabajos están categorizados como las ocupaciones “naturales” de una mujer? Otro nivel de correspondencia es el llamado que se hace a la biología, a fin de sustentar que el hombre es inevitablemente grandioso en el arte y la mujer será eternamente secundaria. Los hombres crean arte, las mujeres sólo tienen bebés. Esta falsa oposición ha sido frecuentemente empleada para justificar la exclusión de las mujeres del reconocimiento cultural. No es coincidencia que semejantes llamados a la “biología” sean utilizados en muchas otras esferas de los esfuerzos de las mujeres para perjudicar un empleo igualitario, reducir sus salarios y evitar proveerles asistencia social en el cuidado de los hijos. Las divisiones sexuales implícitas en los conceptos de arte y artista son parte de los mitos culturales e ideologías propios de la historia del arte; contribuyen además al contexto más amplio de las definiciones sociales de la masculinidad y la femineidad y participan en un nivel ideológico en la reproducción de la jerarquía entre sexos. Es este aspecto de la historia del arte el que los estudios marxistas nunca abordan.

Las críticas radicales propuestas por las historias marxistas y feministas del arte, por lo tanto, se yerguen en una doble y no necesariamente coincidente oposición a la historia burguesa del mismo. Aún en la actualidad, la historia feminista del arte

⁸ A. Gabhart y E. Broun, en *Walters Art Gallery Bulletin*, vol. 24, núm. 7, 1972.

⁹ G. Pollock, “The History and Position of the Contemporary Woman Artist”, *Aspects*, 1984 (28).

¹⁰ Citado en Octave Uzanne, *The Modern Parisienne*, Londres, Heinemann, 1912.

rechaza la confrontación necesaria con las ideologías y prácticas dominantes de la disciplina. En vez de eso, las feministas se contentan con incorporar nombres de mujeres en las cronologías y con incluir el trabajo hecho por mujeres en los inventarios de estilos y movimientos. Ciertas políticas liberales en la historia del arte han permitido que se suscite este feminismo inadvertido y aditivo, en un lugar marginal, como una línea divergente, o que aparezca en el espacio de unos escasos e inusuales artículos en sus revistas académicas. No obstante, las implicaciones críticas del feminismo para la historia del arte como un todo han sido sofocadas y no se les ha permitido modificar lo que se entiende como historia del arte, ni cómo es estudiada y pensada. Es útil considerar un agudo ensayo escrito en 1949,¹¹ en donde el historiador marxista del arte Friedrich Antal señaló el tipo de desafíos que la historia burguesa del arte podía o no aceptar. Menciona específicamente algunas de las concesiones a los nuevos ideales marxistas en la historia del arte. Éstos eran acompañados, de cualquier modo, por una profunda resistencia hacia cualquier cosa que supusiera un ataque a la ideología central de la historia del arte, como la santidad del artista y la autonomía de la obra. Así, la referencia a la literatura en el arte popular o semipopular fue tolerada mucho tiempo mientras este tipo de manifestaciones fueron segregadas de la historia general del desarrollo de los estilos en las artes. La discusión del tema fue posible mientras se limitó a la iconografía y las razones para la elección del artista de ese tema o asunto no fueran planteadas en los términos de la historia real, viviente. El estudio de las condiciones de trabajo de los artistas podría llevarse a cabo en la medida en que permaneciera desarticulado y sus implicaciones no fueran tomadas en cuenta en el análisis del trabajo de los “grandes artistas”. El trasfondo social y político podía mencionarse siempre y cuando no se estableciera una conexión real entre éste y el arte. Antal concluyó que el último reducto que se mantendría el mayor tiempo posible era “la creencia más arraigada en el siglo XIX, heredada del romanticismo, acerca de la incalculable naturaleza del genio en el arte”.¹² La historia del arte tiene su historia como discurso ideológico. El ensayo de Antal especifica claramente las formas en las que él vio la disciplina, como respuesta al desafío del marxismo hace treinta años y su recordatorio es puntual:

El punto de vista de los historiadores del arte, de cualquier país o formación, quienes no han sido absorbidos todavía por los alcances de Riegl, Dvorák y Warburg sin intentar ir más allá de ellos, está condicionado por su lugar histórico: se adhieren a viejas concepciones y, por esta razón, se quedan rezagados como un cuarto de siglo. Y de la misma manera, se encuentran condicionados en su retroceso por las

¹¹ F. Antal, “Remarks on the Method of Art History”, reimpresso en F. Antal, *Essays in Classicism and Romanticism*, Londres, Routledge & Kegan, 1966, pp. 175-189.

¹² *Ibid.*, p. 189.

concesiones que están empeñados en hacer —no tantas ni tan pronto— al nuevo espíritu. Su resistencia es de lo más fuerte; su voluntad de dar argumentos es mínima, mientras mayor sea la consistencia y novedad con que se encuentran.¹³

Antal pone el acento en las formas en que la historia del arte acomodará lo que Clark ha dado en llamar “una brillante diversificación”. El pluralismo se puede tolerar. Lo que se rechaza y no puede coexistir no son simplemente las aproximaciones feministas o la referencia al contexto social. Es aquello que fundamentalmente desafía la imagen de mundo que la historia del arte se ha esforzado en crear, ofreciendo un conjunto muy variado de explicaciones de cómo opera la historia, qué es lo que estructura la sociedad, cómo se produce el arte, qué clase de seres sociales son los artistas. Estamos inmersos en una batalla por la ocupación de un terreno ideológicamente estratégico. La historia feminista del arte debe verse a sí misma como parte de la iniciativa política del movimiento de las mujeres, no sólo como una nueva perspectiva de la disciplina que apunta a mejorar la existente, pero inadecuada historia del arte. La historia feminista del arte debe comprometerse en una política de conocimiento.

Mi propio trabajo en el feminismo y en la historia del arte fue inicialmente subsumido en un colectivo de mujeres artistas, artesanas, escritoras e historiadoras. Con Rozsika Parker he escrito un libro titulado *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981). La posición desde la cual trabajamos se encontraba en conflicto con mucha de la literatura feminista existente en el ámbito de la historia del arte. No pensamos que tópico el más importante para las feministas en esta disciplina fuera superar la negación de las mujeres artistas por los Janson y los Gombrich. Tampoco pensamos que registrar obstáculos —tales como la discriminación contra las mujeres, a manera de explicación de su ausencia de los libros de historia— nos proporcionaría la respuesta que deseábamos. Como Rozsika Parker comentó en una reseña de *The Obstacle Race* (1979) de Germaine Greer: “No son los obstáculos que Germaine Greer cita los que realmente cuentan, sino las reglas del juego las que piden ser revisadas.”¹⁴

Empezamos con la premisa de que las mujeres siempre habían estado involucradas en la producción artística, pero que nuestra cultura no lo admitía. La pregunta es: ¿por qué es así? ¿Por qué ha sido necesario para la historia del arte crear una imagen del pasado como un logro exclusivamente masculino? Descubrimos que era sólo en el siglo xx, con el establecimiento de la historia del arte como una disciplina académica institucionalizada, que sistemáticamente se borraba a las mujeres del registro. Mientras que la mayoría de los libros no refieren en absoluto la presencia de mujeres artistas, aquellos que sí hacen la referencia, la hacen sólo para recordarnos

¹³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁴ R. Parker, “Breaking the Mould”, *New Statesman*, vol. 98, núm. 2537, 2 de noviembre de 1979, p. 682.

cuán insignificantes e inferiores son. Nuestra conclusión fue, por lo tanto, inesperada. Aunque las mujeres artistas son tratadas negativamente por la moderna historia del arte; esto es, son ignoradas, omitidas o derogadas, ellas y el arte que producen —no obstante— desempeñan un papel estructural en el discurso de la historia. De hecho, descubrir la historia de las mujeres y sus manifestaciones artísticas significa hacer una revisión de cómo se ha escrito la historia del arte. Exponer sus presupuestos subyacentes, sus prejuicios y silencios, equivale a revelar que la forma negativa en que las mujeres artistas han sido tratadas y excluidas es determinante para la formación de los conceptos de arte y artista creados por la historia del arte. La tarea inicial de una historia feminista del arte es, por lo tanto, una crítica a la historia del arte misma.

Más aún, la literatura sobre la historia del arte que sí incluye referencias al trabajo de las mujeres emplea consistentemente un particular grupo de términos y evaluaciones, tan sistemática e incuestionablemente, que puede ser llamado un “estereotipo femenino”. Todo lo que las mujeres han producido es visto como tendiente a dar testimonio de las cualidades derivadas de un solo sexo —la femineidad— para así probar el estatus inferior de las mujeres en el ámbito artístico. Pero ¿cuál es el significado de la igualación del arte de las mujeres con la femineidad, y de la femineidad con el arte considerado malo? Y, de manera más significativa, ¿por qué este punto tiene que ser tocado con tanta frecuencia? El estereotipo femenino, sugerimos, opera como un término necesario de diferencia, contra el cual el privilegio masculino, nunca reconocido en el arte, se mantiene. Nunca decimos hombre artista o arte de los hombres; simplemente decimos arte y artista. Esta prerrogativa sexual escondida se encuentra asegurada por la aserción de una negativa, un “otro”, lo femenino como un punto necesario de diferenciación. El arte hecho por mujeres tiene que ser mencionado y luego despreciado, precisamente para asegurar esa jerarquía.

Críticamente prevenidos contra los métodos por los cuales la historia del arte construye una imagen del artista que se asume como el epítome de los ideales burgueses de una persona masculina, podemos comenzar a trazar el panorama de una historia del arte diferente. Primero necesitamos recuperar un conocimiento del registro consistente, pero diverso, de la actividad artística de las mujeres. Luego tenemos que describir las posiciones históricamente específicas desde las cuales ellas intervinieron en las prácticas culturales como un todo, a veces trabajando para sustentar los ideales sociales dominantes y otras ofreciendo una crítica resistencia; a veces, en alianza con otras fuerzas progresistas. Siempre será necesario que tracemos un mapa de las definiciones cambiantes de los términos “artista” y “mujer”. Si descuidamos, en este sentido, las formas en que las mujeres han negociado heterogéneamente la posición diferencial que les da su sexo en las mudables relaciones de clase, patriarcales y sociales, cualquier recuento histórico de mujeres, arte e ideología que produzcamos, estará desprovisto de significado político. Caerá en la celebración del éxito o

fracaso individual y, fatalmente, en la ausencia de una teoría de la transformación social e ideológica.

LECCIONES Y OBSTÁCULOS DEL MARXISMO

En esta sección, quiero revisar más de cerca la historia del arte en sí misma en su relación con el proyecto feminista, así como discutir algunas de las lecciones que hay que aprender de los críticos marxistas de la historia del arte.

En una útil introducción a su programa de una historia del arte marxista, en el libro *L'Histoire de l'art et la lutte des classes* (1973), Nicos Hadjinicolau identificó los obstáculos puestos por las formas de la historia del arte corriente. Éstos eran que la historia del arte era una historia de los artistas (biografías y monografías); que la historia del arte era una parte de la historia de las civilizaciones (reflexiones sobre los periodos y sus corrientes intelectuales), así como que la historia del arte era la historia de objetos autónomos estetizados.¹⁵ Aunque descriptivamente correctos, es difícil caracterizar estos métodos como completamente históricos. Encarnaban, no obstante, *ideologías* burguesas acerca de cómo funcionan la historia y las sociedades. En la representación del desarrollo histórico de la sociedad humana, elaborada después de las revoluciones de 1848, los argumentos dieciochescos de que la historia es un proceso de contradicción, discontinuidad y transformación, fueron reemplazados por mistificaciones y asimilados a una negación de la historia. El orden burgués tuvo que refutar el hecho de que había nacido de los drásticos trastornos sociales para proteger su dominio del subsecuente desafío del proletariado. Evolución orgánica, ciclos recurrentes, o una continuidad de lo mismo: todas estas visiones sirvieron para hacer parecer inevitable el *statu quo*. La imagen del mundo figurada en la mente burguesa combina, por lo tanto, la represión de las condiciones sociales reales de su papel actual, así como la represión necesaria de cualquier diferencia reconocible entre ella misma y las sociedades pasadas. Esto puede conseguirse primero que nada por la “modernización” de la historia, es decir, asumiendo una completa identidad entre el presente y el pasado, y en segundo lugar, proyectando en el pasado las características del orden presente, de manera que parezcan universales, inmutables y *naturales*. Esto tiene especial significado para los análisis feministas. Contra las mujeres, la ficción de un orden de las cosas eterno y natural es monóticamente empleado para ratificar la continuidad del poder de los hombres sobre ellas. La justificación para responsabilizar a las mujeres exclusivamente del trabajo doméstico y del cuidado de los hijos es asumir estas tareas como *naturales* para la mujer. Los papeles sociales producidos históricamente son representados en la ideología burguesa como intemporales y biológicamente determinados. Las femi-

¹⁵ Nicos Hadjinicolau, *Art History and Class Struggle* (1973), traducido por Louise Asmal, Londres, Pluto Press, 1978, caps. 2-4.

nistas tienen, por lo tanto, una doble labor: desafiar esta sustitución de la naturaleza por la historia e insistir en el entendimiento de que la historia en sí misma es cambiante, contradictoria y diferenciada.

Además, la historia del arte desmiente la erudición histórica en otra forma. Usualmente, no tiene nada que ver con la historia del arte sino con su apreciación. Críticas recientes a lo que la crítica literaria hace a la historia de esta producción, resultan de utilidad, por lo tanto, al alertarnos acerca de tendencias históricas similares en la historia del arte. La manera en que se estudia la literatura, como ya lo ha señalado Macherey, no explica cómo se produce. Esto apunta a enseñar a los estudiantes a consumir los más grandes frutos del espíritu humano. En la iniciación de los alumnos en los misterios de la apreciación estética, se inculca una sumisión a la inexplicable magia de la creatividad. Pero paradójicamente, mientras que la literatura se presenta como inefable, la crítica literaria también se esfuerza por explicar los significados ocultos y también por “traducir” la pieza literaria. Lo que usualmente sucede en esta operación es que el texto queda desnudo; se convierte en un pedacito de significado, aparentemente oculto, extraído por medio del ejercicio de la sensibilidad, la crítica avisada y el conjunto “traducido” en las palabras del crítico quien, mientras sólo pretende hacer comentarios sobre la obra, en realidad actualiza sus significados según su propia ideología (por ejemplo, los moderniza). Estos procedimientos duales no motivan a los estudiantes a formular las preguntas importantes: cómo y por qué se produce un objeto de arte o un texto, a qué tipo de trabajo se debe, para quién fue hecho, dentro de qué restricciones y posibilidades fue producido e inicialmente utilizado. Porque, como Macherey ha señalado: “Cuando se ve cómo fue hecho un libro, también vemos *desde dónde* fue hecho; este defecto le da una historia y una relación con lo histórico.”¹⁶

La apreciación literaria y la historia del arte como apreciación están relacionadas con la calidad; por ejemplo, evaluaciones positivas y negativas de los artefactos. Cuidadosas gradaciones y distinciones se establecen entre lo mayor y lo menor, lo bueno y lo malo, lo eternamente valuado y lo que pertenece a una moda momentánea. Este tipo de juicio valorativo tiene implicaciones particulares para las mujeres. El arte de las mujeres continuamente se cataloga como pobre. Tómese por ejemplo la explicación de Charles Sterling cuando reatribuyó a Constance Charpentier (1767-1849) un retrato que se pensaba era obra de Jacques-Louis David: “Mientras tanto la noción de que nuestro retrato pudo haber sido pintado por una mujer, es, permítannos confesar, una idea atractiva. Su poesía es literaria, más que plástica, sus evidentes encantos y sus astutamente conciliadas debilidades, su composición construida a partir de miles de artificios sutiles, todo parece revelar el espíritu femeni-

¹⁶ P. Macherey, *A Theory of Literary Production* (1966), traducido por G. Wall, Londres, Routledge & Kegan, 1978, p. 80.

no.”¹⁷ Y James Laver sobre la misma pintura: “Pese a que la obra es atractiva como pieza de época, existen ciertas debilidades de las que un pintor de la talla de David no hubiera sido culpable.”¹⁸ Tanto Sterling como Laver tienen una norma de lo que debe ser el buen arte, contra la que las mujeres son juzgadas y acusadas de no dar la talla. Esto establece diferencias en un eje sexual y un conjunto de criterios distintos para juzgar el arte producido por mujeres.

Para contrarrestar este tipo de crítica al trabajo de las mujeres, las feministas están fácilmente tentadas a responder e intentar dejar bien claro que el arte de las mujeres es tan bueno como el de los hombres; sólo que tiene que ser juzgado conforme a otros parámetros. Pero esto sólo crea un método alternativo de apreciación, otra manera de consumir el arte. Atribuyen al arte de las mujeres otras cualidades, afirmando que este arte expresa una esencia femenina, o bien, lo interpretan diciendo que tiende a un núcleo central en un tipo de imaginaria derivada de la forma de los genitales femeninos y de la experiencia femenina del cuerpo. Todos esos criterios formales, psicológicos o estilísticos, tan familiares, se encuentran dispuestos para apreciar el arte producido por ellas. El efecto es dejar intacta la verdadera noción de la valoración del arte, y por supuesto, los estándares normativos desde los que éste se produce. La petición especial por que el arte de las mujeres sea juzgado conforme a parámetros distintos, asegura que esta producción se ha confinado a una categoría de género bien definida y, al mismo tiempo, que los criterios generales para la apreciación del arte siguen siendo utilizados para discutir el trabajo hecho por los hombres. El arte masculino conserva la norma suprasexual, precisamente porque el trabajo de las mujeres es valorado por lo que es fácilmente demeritado como partisano o gracias a valores internamente contruidos. Las feministas, entonces, terminan reproduciendo la jerarquía de Sterling y Laver.

Estoy argumentando que la historia feminista del arte tiene que rechazar toda esta valoración crítica y dejar de jugar con los criterios estéticos para la apreciación del arte. En vez de eso, debería concentrarse en las formas históricas de explicación de la *producción* artística de las mujeres.¹⁹ La apreciación literaria y de la historia del arte se puede ver como el complemento de las tendencias burguesas a modernizar la historia. Los signos de su producción son borrados tanto de la obra de arte como del texto. Despojados de su calidad única y de su especificidad histórica como pro-

¹⁷ C. Sterling, “A Fine David Reattributed”, *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1951, vol. ix, núm. 5, p. 132.

¹⁸ J. Laver, “Woman painters”, *Saturday Book*, Londres, 1964, p. 19; para un estudio crítico de estos estereotipos véase C. Nemser, “Stereotypes and Woman Artists”, *Feminist Art Journal*, abril de 1972, núm. 1, pp. 22-23.

¹⁹ Para una muy destacada discusión de la diferencia entre la crítica orientada al consumo y un análisis de la producción, véase Raymond Williams, “Base and Superstructure in Marxist Culture Theory”, en *Problems in Materialism and Culture*, Londres, Verso Books, 1980.

ducción, el arte se reviste sólo de los valores estéticos de la burguesía. En un solo movimiento, tanto el carácter histórico del objeto y la ideología históricamente determinada del crítico-historiador del arte quedan conjuradas fuera de la vista, y con ellas desaparece la visibilidad de la posición sexual como un factor tanto de la producción del arte como de su recepción. La historia feminista del arte puede exponer las valoraciones derogatorias del trabajo de las artistas, utilizadas para justificar la omisión de su arte del ámbito de la erudición rigurosa, como síntomas de los antagonismos existentes en una sociedad sexualmente dividida que se enmascara, en este campo, como el ejercicio del puro juicio.

La insistencia en el tratamiento del arte como producción nos invita a considerar la utilidad de los paradigmas del marxismo para la historia feminista del arte. Éstos son múltiples. Ha habido un desarrollo considerable dentro de la teoría cultural del marxismo en las últimas décadas, particularmente con respecto a las nociones de ideología y representación.²⁰ Pero también hay elementos del pensamiento marxista acerca del arte y la sociedad que deben evitarse. En la búsqueda de modelos para una historia social del arte dentro de la tradición marxista, la historia feminista del arte debiera cuidarse de no repetir sus errores. Los problemas son los siguientes: tratar el arte como un reflejo de la sociedad que lo produce o como una imagen de su división de clases; tratar a un artista como representativo de su clase; el reduccionismo económico, esto es, reducir todos los argumentos sobre las formas y funciones de los objetos culturales a causas económicas o materiales; la generalización ideológica, colocar una pintura, en virtud de su contenido, en una categoría de ideas, creencias o teorías sociales de una determinada sociedad o periodo.

Todas estas aproximaciones se esfuerzan, a veces de manera cruda, por reconocer las complejas e ineludibles relaciones entre una actividad social específica —el arte— y el resto de las actividades sociales que constituyen el todo social, por, y en ocasiones en contra, del que el arte es producido. El problema con la teoría del reflejo es que resulta mecanicista, sugiriendo a la vez que el arte es un objeto inanimado que se concreta a “reflejar” una cosa estática y coherente llamada sociedad. La teoría del reflejo simplifica el proceso en el que un producto artístico, consciente e ideológicamente manufacturado con materiales específicos y selectos, representa los procesos sociales que son de suyo tremendamente complicados, móviles y opacos. Una versión más sofisticada de esta teoría del reflejo es aquella en la que el arte se estudia “en su contexto histórico”. La historia es, la mayoría de las veces, vista como un gran telón de fondo en el que se lleva a cabo la producción artística. La historia es concebida como una entidad secundaria, que puede ser velozmente abocetada como un guión que provee las claves del contenido de las obras.

²⁰ L. Althusser, *Essays on Ideology*, Londres, Verso Editions, 1983; P. Hirst, *On Law and Ideology*; J. O. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*, Londres, Polity Press, 1984; J. Lavrain, *The Concept of Ideology*, Londres, Hutchinson, 1979.

El intento por ubicar al artista como representativo de su clase social, registra la necesidad de reconocer el punto de vista y la posición dentro de una sociedad estratificada como determinante de la producción artística. Incluso, esto involucra una generalización considerable. Por ejemplo, en el libro de Nicos Hadjinicolau encontramos la noción de que las pinturas conllevan una ideología visual. Artistas como David o Rembrandt produjeron obras que se pueden leer como personificaciones de las ideologías visuales de una clase o sección particular, una fracción dentro de una clase social —el arte de la incipiente burguesía al final del *ancien régime*, por ejemplo.²¹ Toda una obra o un grupo de obras se convierten en ejemplos unitarios de la mirada singular de un grupo social en la actividad del artista. En segundo término, este argumento tiende a dar por resultado la reincorporación del artista como un tipo especial de portavoz —visionario— con acceso privilegiado y los medios de expresión propios de la perspectiva y preocupaciones de una clase social. Para desarrollar las insuficiencias de este argumento, lo aplicaremos al caso de las mujeres. Las artistas son usualmente tratadas por la historia feminista del arte como virtualmente representativas de su género; su trabajo expresa la ideología visual de su sexo.

Un ejemplo ilustrará esta idea. Di un curso sobre la pintura neoyorquina en los años cincuenta, con especial referencia al llamado expresionismo abstracto. Primero, se estableció el carácter general del movimiento y su arte, luego, para asegurar algún compromiso con la historia feminista del arte se tomó como caso de estudio el trabajo de una mujer: Helen Frankenthaler. Esto, en efecto, significó que su trabajo fue utilizado para establecer el punto de vista femenino dentro del movimiento. Así, el productor individual se convierte en la representación de un sexo, en forma similar en la que Hadjinicolau y Antal ubicaron a los artistas en relación con una clase social. Las estrategias particulares de una mujer en específico, así como sus prácticas, son reducidas a la generalización de un sexo; es decir, pierden su especificidad y se vuelven homogéneas. Esto, por supuesto, no niega que la posición de una como mujer o dentro de una clase social delimita profundamente y condiciona la producción del arte.²²

La tercera aproximación —el reduccionismo económico— puede verse precisamente como el intento por insistir sobre la organización general de las fuerzas y relaciones de la sociedad como factor determinante de la producción artística. Pero reconocer una base materialista en la historia —esto es, que la historia es lo que las personas hacen en la realidad, por medio de relaciones sociales concretas, delineadas por factores que exceden su control individual—, no es lo mismo que decir que saber cómo están organizadas las fábricas permite conocer por qué se produce un determina-

²¹ Hadjinicolau, *op. cit.*, caps. 8-10.

²² Para una discusión más amplia, véase “Modernidad y espacios de la femineidad”, en este mismo volumen, pp. 251-283.

do tipo de arte. Saber que la sociedad ha tenido una estructura patriarcal y sexista significa el rechazo de la idea de que la opresión de las mujeres procede de un ordenamiento divino, o biológico y psicológicamente inevitable. Saber que la sociedad es capitalista significa rechazar la inevitabilidad del trabajo asalariado y las ganancias capitalistas. En el estudio del arte, requerimos de un entendimiento refinado de la relación y de las posiciones respecto a ese conocimiento de la experiencia social.

El peligro estriba en simplemente dirigir el análisis desde un conjunto de *causas* hacia otro; por ejemplo, el arte es como es debido a razones económicas. El arte se encuentra inevitablemente conformado y limitado por el tipo de sociedad que lo produce, pero sus rasgos particulares no son *causados* por la organización o las estructuras económicas. Ofrecen algunas de las condiciones de la práctica. Si se aplica estas nociones al caso de las mujeres, la pobreza del argumento resulta evidente, puesto que la posición de las mujeres en la organización básica de la economía es fácilmente mostrada como un mero complemento del tipo de explotación que experimentan en el hogar, en las relaciones sexuales, en el cuidado de los hijos, en las calles, como un resultado de la dominación sexual dispersa a lo largo de un amplio rango de prácticas sociales.

El cuarto problema —la generalización ideológica— es una respuesta al reduccionismo del tercero. Es correcto ver relaciones entre un sector de la cultura intelectual y otros. Se sugiere, por ejemplo, que la coincidencia histórica del realismo en el arte y el positivismo en la filosofía es, en alguna medida, el resultado de nuevas formas de la ideología burguesa. Pero la ideología es un proceso de contradicciones, está en sí mismo fracturado y es contradictorio. Referir el arte a la ideología no soluciona nada; sólo desplaza el estudio necesario de qué obras de arte se producen específicamente, y para quiénes. El paralelo en el análisis de las mujeres y el arte es la forma en que lo que las mujeres producen es ubicado en la categoría de *arte femenino*. Estamos, por supuesto, obligados a introducir el término tan sólo para poner en claro que hay arte hecho por mujeres. Pero bajo esta necesidad táctica puede estar el impulso para imaginar que hay una categoría ideológica unitaria tal como “arte de las mujeres”. Tratar el trabajo de las mujeres como meros ejemplos de la femineidad es reproducir una tautología que no enseña nada acerca de qué representa ser mujer, pensar como mujer.

Sea la clase, la raza o el género, cualquier argumento que generaliza, reduce, tipifica o sugiere un reflejo, está rehusando encarar la especificidad de los textos individuales, de los practicantes de las artes, de los momentos históricos. La historia del arte —marxista o feminista— debe ser, antes que nada, un ejercicio historiográfico. La sociedad es un proceso histórico, no una entidad estática. La historia no puede ser reducida a un bloque manejable de información; debe ser comprendida en sí misma como un complejo de procesos y relaciones. Sugiero que abandonemos todas las formulaciones tales como “arte y sociedad”, o “arte y su contexto histórico”, o “arte y

su pasado histórico”, y “arte y formación”, “arte y relaciones de género”. La verdadera dificultad, que no se confronta, reside en esos “y”.²³ Lo que tenemos que enfrentar es el juego conjunto de múltiples historias —de los códigos del arte, de ideologías del mundo del arte, de las instituciones del arte, de las formas de producción, de las clases sociales, de la familia, de las formas de dominación sexual, cuyas mutuas determinaciones e independencias deben ser trazadas juntas en configuraciones heterogéneas y precisas.

TEORÍAS FEMINISTAS

Lo que tienen en común todas estas aproximaciones es la noción de que el objeto artístico es un tipo de vehículo de ideología, o historia, o psicología, producidas de alguna forma, en algún lugar. No sólo tenemos que aprehender que el arte es parte de la producción de una sociedad, sino que también tenemos que tomar en cuenta que es en sí mismo productor de significados. El arte es constitutivo de una ideología, no una mera ilustración de la misma. Es una de las prácticas sociales por medio de las cuales se construyen, reproducen e incluso redefinen las visiones particulares del mundo, definiciones e identidades. La manera en que este tipo de aproximación puede ser particularmente relevante para las feministas en los estudios culturales, ha sido expuesta por Elizabeth Cowie en su artículo “La mujer como signo”.²⁴ Cowie revisa nociones comúnmente aceptadas acerca de la categoría *mujer*, y acerca de la práctica, el cine. Para muchas feministas, *mujer* es una categoría que no tiene ningún problema. *Mujer* es un concepto dado a causa de su sexo biológico, a causa de su anatomía. Para otros, la mujer no nace, sino que se hace; condicionada por una serie de papeles sociales prescritos. Desde estos puntos de vista, las imágenes de la mujer en las películas son meros reflejos, o como mucho representaciones, de estas identidades biológicas o modelos sociales. Las películas habrán de ser juzgadas, por lo tanto, en función del grado de adecuación o distorsión de esa representación, con respecto a la experiencia vivida. También se ha argumentado, no obstante, que el cine debe entenderse como práctica significativa, esto es: una organización de elementos que *producen* significados, construye imágenes del mundo y se encamina a arreglar ciertos sentidos, para ejemplificar representaciones ideológicas del mundo. De modo que

²³ La discusión más desarrollada sobre los aspectos de cómo pensar la totalidad social como un complejo de muchas relaciones y determinaciones, sigue siendo la de Karl Marx, en su “Introducción” a sus *Grundrisse* (1857-1858), traducida por Martin Nicolaus, Harmondsworth, Penguin Books, 1973. Una introducción que puede ayudar es el texto de Stuart Hall, “Marx’s Notes on Method: A ‘Reading’ of the 1857 Introduction”, en *Cultural Studies*, 1974 (6) (Birmingham University Centre for Contemporary Cultural Studies).

²⁴ Elizabeth Cowie, “Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: The Representation of Elizabeth Siddall”, en Norma Broude y Mary D. Garrard (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Nueva York, Harper Collins, 1992, pp. 91-115.

en lugar de ver las películas como vehículos de significados preconstruidos, o como reflejos de identidades dadas, la práctica tiene que concebirse como una intervención activa: “La película es un punto de producción de definiciones, pero no es ni único ni independiente de, o reductible a, otras prácticas que definen la posición que ocupa la mujer en la sociedad.”²⁵ De esta manera, el cine es una de las prácticas que construyen activa y seguramente las definiciones patriarcales para la categoría mujer.

Cowie entonces argumenta que el término “mujer” y sus significados no se encuentran dados por la biología o la sociedad, sino producidos por medio de un rango de prácticas interrelacionadas. Por supuesto, esto no significa que las personas de sexo femenino no existan realmente. Sólo aduce que la “mujer” equivale al significado adjunto en nuestra cultura al hecho de no pertenecer al sexo masculino; es construido por prácticas sociales e históricas concretas —por ejemplo, estructuras familiares o de grupo. Cowie realiza estas consideraciones a partir de los argumentos de Lévi-Strauss, acerca del intercambio que establece la mujer con su medio, y de la significación de ese intercambio.²⁶ Para Lévi-Strauss, el intercambio de mujeres entre hombres es la fundación de lo social. Puesto que el intercambio de objetos, a los que el intercambio adjudica un valor, y con éste significado, instituye las relaciones y obligaciones recíprocas que son la base de la organización cultural (es decir, social) como oposición al estado natural. Toda la cultura, por lo tanto, debe ser entendida como intercambio e, implícitamente, como comunicación. La forma más desarrollada de esto es desde luego el lenguaje. El lenguaje se compone de elementos significativos, ordenados en función de relaciones de significación-producción que establecen posiciones para los emisores y los receptores. La mujer, como una categoría, es producto de una red de relaciones creada en y por medio de estos intercambios de mujeres como madres, hijas, esposas. Su significado es también relativo a los otros términos en el sistema social. Lo que la mujer significa está compuesto a partir de las posiciones en que las personas femeninas se encuentran ubicadas, como madre, esposa, hija o hermana, en relación con una producción concurrente del hombre como categoría, en posiciones tales como padre, hijo, esposo y hermano. El hombre, sin embargo, se encuentra posicionado como quien intercambia, la mujer como signo del intercambio, así como objeto. Si la mujer es un signo, entonces el significado del signo siempre habrá de ser determinado dentro de un sistema de relaciones, por ejemplo, dentro de la organización específica de un grupo, reproducción y sexualidad. En virtud de que es un producto de las relaciones sociales, puede ser modificado. Y porque puede ser modificado, puede ser incesantemente reconstruido. El significado del término mujer se encuentra efectivamente instala-

²⁵ Elizabeth Cowie, “Woman as a Sign”, *M/F*, 1978, núm. 1, p. 50.

²⁶ Claude Lévi-Strauss, *The Elementary Structure of Kinship* (1949), Londres, Eyre & Spottiswoode, 1969. Véase también Lon Fleming, “Lévi-Strauss, Feminism and the Politics of Representation”, *Block*, 1983 (9).

do en posiciones económicas y sociales específicas y es constantemente producido en el lenguaje, en representaciones hechas para las personas que ocupan esas posiciones económicas y sociales —fijando una identidad, un lugar social y una posición sexual, e inhabilitando cualquier otra.

Además, la mujer como signo implica que significa algo además de sexo femenino. Cuando las mujeres son intercambiadas en el vínculo matrimonial, la cosa significativa empírica es una mujer, una persona femenina. El significado llevado al intercambio por este elemento significativo no es la femineidad, sino el establecimiento y reestablecimiento de la cultura misma; esto es, de un particular orden de relaciones y poderes socio-sexuales:

Hablar de “la mujer como signo” en sistemas de intercambio no quiere decir ya hablar de la mujer como lo significado, sino de un significado diferente, el del establecimiento y reestablecimiento de la estructura del grupo en la cultura. La forma del signo —en términos lingüísticos, el significante— puede ser empíricamente la mujer, pero lo significado no es mujer.²⁷

La mujer como signo significa orden social; si el signo es mal empleado puede causar desorden. La categoría mujer reviste profunda importancia en el orden de una sociedad. Por lo tanto, debe ser entendida como algo que ha de producirse incesantemente por medio del conjunto de prácticas e instituciones sociales, así como que sus significados son constantemente negociados en esos sistemas significantes de la cultura, como una película o un cuadro. Para entender la disposición precisa de los significados de los términos hombre y mujer, y el orden social basado en ellos, tenemos siempre que poner atención al trabajo que se hace dentro y por un texto, un filme o una pintura en particular. Al mismo tiempo, esta formulación nos permite reconocer la centralidad e importancia crítica de la representación de la mujer en la cultura patriarcal y, a partir de ahí, aprovechar el potencial radical de su análisis y subversión.

El trabajo de Cowie fue generado dentro del movimiento de las mujeres, pero refleja una tendencia teórica que por ningún motivo es general. Hay muchos tipos de feminismo. Tómense, por ejemplo, tres definiciones políticas muy distintas de patriarcado. Una cita del libro de Kate Millet *Sexual Politics* (1971) ilustrará la idea de que patriarcado tiene que ver con la posesión exclusiva del poder social instrumental:

Nuestra sociedad [...] es un patriarcado. El hecho es evidente de inmediato, si uno percibe que la milicia, la industria, la tecnología, las universidades, la ciencia, las oficinas de gobierno, las finanzas —en resumen, cada vía del poder dentro de la so-

²⁷ Cowie, *op. cit.*, p. 60.

ciudad, incluyendo la fuerza coercitiva de la policía—, está completamente en manos masculinas.²⁸

En su artículo, “El desafortunado matrimonio del marxismo y el feminismo”, Heidi Hartman ofreció su contribución a la definición del patriarcado como una jerarquía de relaciones entre los hombres, con el fin de dominar a las mujeres:

Podemos definir el patriarcado como un conjunto de relaciones sociales entre hombres, que cuentan con una base material y que, por medio de jerarquías, establece y crea interdependencia y solidaridad entre ellos, lo que les permite dominar a las mujeres. Aunque el patriarcado es jerárquico y los hombres de diferentes clases, razas o grupos étnicos ocupen distintos lugares en el patriarcado, también son partícipes de la relación de dominación sobre sus mujeres; ellos dependen de los otros para mantener dicha dominación [...] La base material sobre la que el patriarcado descansa se sustenta fundamentalmente en el control que ejercen los hombres sobre el poder de trabajo femenino. Los hombres mantienen el control al excluir a las mujeres del acceso a algunas fuentes productivas esenciales (en las sociedades capitalistas, por ejemplo, empleos que pagan salarios efectivos) y mediante la restricción de la sexualidad femenina.²⁹

Así, Hartman pone énfasis en las relaciones entre los hombres mediante otras divisiones sociales que los unen en la subordinación de las mujeres. También señala dos áreas cruciales de esta actuación: la exclusión de la igualdad en el trabajo y la sumisión por medio de la sexualidad. Hartman recuerda, con razón, que el poder no es sólo una cuestión de fuerza coercitiva, sino una red de relaciones, de inclusiones y exclusiones, de dominación y subordinación. En años recientes, se ha aventurado otra formulación, que dirige la atención de las divisiones sexuales sociológicamente definidas en una sociedad basada en categorías dadas de género, hombres y mujeres, hacia la idea de que las divisiones sexuales son el resultado de la construcción de la “diferencia sexual” como un eje socialmente significativo. Diferencia, en inglés, quiere decir no ser semejante. La palabra distinción encierra un significado más preciso y correcto: es el resultado de un acto de diferenciación; establecer distinciones, un proceso de definición de categorías. Así, la masculinidad y la femineidad no son términos que designen entidades *dadas* y separadas, hombres y mujeres, sino son simplemente dos términos de diferencia. En este sentido, el patriarcado no se refiere a la dominación opresiva y estática de un sexo sobre el otro, sino a una red de relaciones psicosociales que instituyen una diferencia socialmente significativa

²⁸ K. Millett, *Sexual Politics*, Nueva York, 1971, p. 25.

²⁹ H. Hartman, “The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism”, *Capital and Class*, verano de 1979, núm. 8, p. 11.

en el eje del sexo, que está profundamente arraigado en nuestro mero sentido de la identidad vivida, sexual, identidad que aparece ante nosotros como natural e inalterable. Para oponerse a esta poderosa red, tenemos que desarrollar una teoría de cómo el género es producido en realidad, de cómo la sexualidad es socialmente organizada en las categorías de masculinidad y femineidad, experimentada en las posiciones sociales como esposas, madres, hijas, padres, hijos, etc. Estas posiciones son producidas inicialmente en instituciones sociales alrededor del cuidado de los hijos y la socialización, las relaciones familiares, la escuela y la adquisición del lenguaje. Pero tienen que ser constantemente reforzadas por representaciones que están dirigidas a nosotros en términos de prácticas ideológicas que llamamos cultura. Pinturas, fotografías, películas, etc., nos son destinadas en calidad de espectadores y trabajan sobre nosotros para ganar nuestra identificación con las versiones presentadas de la masculinidad y la femineidad. Es un proceso de atarnos constantemente a un determinado (pero siempre inestable) régimen de diferencia sexual.

HISTORIAS FEMINISTAS DEL ARTE

El trabajo de las historiadoras feministas del arte se ha visto influido tanto por su actitud hacia la historia del arte, como por su concepción acerca del feminismo. Quiero ahora considerar diversos textos de escritoras feministas para indicar cómo estas percepciones encontradas del proyecto feminista informan y constriñen la historia del arte que han producido. Uno de los primeros y más influyentes ensayos que inició los renovados esfuerzos de las feministas en el ámbito de la historia del arte, en la Gran Bretaña y Estados Unidos, fue el de Linda Nochlin, “Why have there been no great women artists?”³⁰ El título apunta al tipo de preguntas que las feministas encaraban en las condiciones que proporcionaba la extendida ignorancia acerca de las mujeres artistas. Nochlin insistía en que era una pregunta falsa, que pedía una respuesta negativa: “porque las mujeres son incapaces de grandeza”.³¹ Esto tendía a motivar a las feministas a desenterrar a muchas mujeres artistas de los sótanos de las galerías y argumentaban que, por lo tanto, Berthe Morisot fue una mejor artista y no tan dependiente de Manet, como se nos ha dicho. Ellas caen en la trampa de proveer criterios alternativos para la apreciación. No obstante, Nochlin cree que no hay grandes mujeres artistas. Ella misma, por lo tanto, se suscribe a la categoría evaluatoria. Procede a brindar una explicación básicamente sociológica para esta “falla”. La culpa no reside en los úteros de las mujeres, sino en las instituciones sociales y

³⁰ L. Nochlin, “Why Have There Been no Great Woman Artists?”, en *Art and Sexual Politics*, editado por E. Baker y T. Hess, Nueva York, Macmillan, 1973, pp. 1-43; también publicado originalmente en *Art News*, 1971, y reimpresso en su totalidad en *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, editado por V. Gornick y B. K. Moran, Nueva York, Basic Books, 1971. Cito esta última versión. [Véase la traducción al español en este mismo volumen, pp. 15-41.]

³¹ *Ibid.*, p. 48o.

en la educación. Para demostrar su tesis, Nochlin se dedica a demoler como mito la noción común acerca de la existencia de una pequeña porción de genialidad que siempre saldrá ganadora, y muestra que la creación artística es dependiente de condiciones sociales y culturales favorables. Las artistas han tenido condiciones poco favorables. Fueron excluidas del entrenamiento en la representación del desnudo de las clases de anatomía en las academias, y fueron restringidas por ideologías sociales que predicaban una femineidad basada en los logros en vez de en la ambición profesional y la dedicación a la excelencia. La pobreza artística del pasado de las mujeres puede explicarse en términos de restricciones y discriminación. El futuro, no obstante, está abierto y Nochlin concluye que:

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y a su situación presente, sin crear excusas o regodeándose en la mediocridad. Las desventajas, ciertamente, pudieran ser una excusa. Sin embargo, no son una posición intelectual. En cambio, al utilizar como una posición de ventaja su situación como desamparadas en el reino de la grandeza y forasteras en el campo de la ideología, las mujeres pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales en lo general. Así, al tiempo que destruyen falsas conciencias, pueden tomar parte en la creación de instituciones en las que el pensamiento claro —y la verdadera grandeza— son retos abiertos para cualquiera, hombre o mujer, con el valor suficiente para asumir el riesgo necesario, el salto hacia lo desconocido.³²

Así, Nochlin requiere que encaremos el carácter marginal que se nos ha conferido en la historia. Debemos olvidar el pasado, acabar con la posición de desvalimiento para actuar con un papel decisivo en el cuerpo patriarcal y liberarlo de su falsa conciencia hacia las mujeres. Las presiones institucionales y las ideologías sociales se reducen mágicamente a un problema de mala interpretación y mala fe. Un panorama se abrirá para las mujeres, quienes estarán en posición de trascender las divisiones sexuales y sociales y aspirar a la verdadera grandeza.

El trabajo de Nochlin fue una intervención crítica a principios de la década de 1970 y orientó fructíferamente el argumento hacia las explicaciones sociales de la posición de la mujer en el arte. No obstante, para ella, el arte es todavía una categoría a ser discutida en términos de grandeza, riesgos y saltos a lo desconocido. El punto de partida político es un feminismo liberal, de igualdad de derechos, en el que se acepta que la discriminación contra las mujeres tuvo lugar, pero, a las puertas de una futura libertad, los temas de género e identidad sexual se evaporan ante el sueño del humanismo burgués. Hay un idealismo residual, en tanto que lo social se presenta sólo en términos de obstáculos localizados alrededor de la libertad de acción del individuo que, re-

³² *Ibid.*, pp. 508-509.

sultado de una falsa conciencia, pueden dispersarse por un solo acto de voluntad. Mientras Nochlin desea demostrar que la femineidad es un concepto social —algo que fue predicado a las mujeres por los escritores del siglo xix—, la mujer, en general, es una categoría no cuestionada. Para Nochlin, las mujeres pueden escapar de la mera obstrucción social de los papeles propios de su género, sólo para unirse a los hombres en una utopía sexualmente neutral, saltando en lo desconocido. De hecho, Nochlin fortalece la definición patriarcal del hombre como norma de la humanidad, y la mujer como el otro en desventaja cuya libertad reside en convertirse en hombre. Individualismo, humanismo y voluntarismo prescriben los límites de este argumento liberal burgués, que, como tal, es ahistórico. Por lo anterior, la historia es desalojada de forma notable en la conclusión que cito: es decir, los procesos sociales, las luchas concretas en medio de las verdaderas relaciones sociales. Esto ocurre a causa de que *el presente*, de hecho, está ausente. Las artistas tienen la carga del pasado —discriminación en el siglo xviii, las costumbres victorianas en el xix. Tienen la esperanza en un mejor futuro. Pero lo que nunca se ha especificado es la coyuntura presente, que es el único momento de transformación potencial. Finalmente, cualquier argumento que habla sólo en términos de discriminación, está confundiendo el síntoma con la causa. La discriminación es un síntoma de la sociedad liberal burguesa que se proclama a sí misma como de libertad e igualdad para todos, mientras que, no obstante, no permite el disfrute de la igualdad de derechos en virtud de sus constreñimientos estructurales, económica y socialmente, y psicológicamente por medio de agentes de conciencia, como la educación y los medios. La discriminación visible no es más que el nervio expuesto, un punto revelado de contradicción entre los grupos social o sexualmente privilegiados o dominantes, y aquellos oprimidos y explotados por ellos. No es una causa y, por tanto, no puede ser una explicación.

En 1976, Linda Nochlin colaboró con Ann Sutherland Harris en la producción de una enorme exposición acerca de las *Mujeres artistas, 1550-1950* y el catálogo fue publicado con el mismo título. En el párrafo que concluye su ensayo introductorio, Sutherland Harris apunta:

Lentamente, estas mujeres deben ser integradas en su contexto histórico-artístico. Por mucho tiempo, han sido omitidas o aisladas, e incluso en esta exposición, son discutidas como mujeres artistas y no simplemente como artistas, como si de una extraña manera, no formaran parte de su cultura. Esta exposición será un éxito si ayuda a remover de una vez por todas la justificación de cualquier muestra futura con este tema.³³

Por integración, aquí se lee incorporación y, de hecho, una auténtica pérdida de los asuntos planteados por el arte de las mujeres y su exclusión. Sutherland Harris no

³³ L. Nochlin y A. Sutherland Harris, *Women Artists, 1550-1950*, Nueva York, Alfred Knopf, 1976, p. 44.

capta la diferencia entre analizar históricamente los aspectos especiales que han definido el arte hecho por mujeres (porque hicieron arte en una sociedad estructurada en torno a la diferencia sexual) y, por otro lado, imaginar un futuro en el que la interpretación particular del significado del sexo del artista no sea un factor de opresión para las mujeres. El asunto del sexo y las posibles diferencias constructivas entre la gente que tiene bebés y la que no los tiene no van a desaparecer; las formas en que la sexualidad y las relaciones sociales entre hombres y mujeres se encuentran organizadas, pueden, esperamos, ser modificadas. La aspiración no debe ser omitir mencionar el sexo del creador, sino que el sexo del creador no penalice automáticamente a las mujeres artistas ni celebre el trabajo de los hombres artistas, en la forma en que hoy sucede.

Sutherland Harris quiere demostrar que ha habido mujeres artistas, para probar que su trabajo puede ser discutido exactamente en los mismos términos formales o iconográficos utilizados para referirse al trabajo de los hombres en la historia del arte “oficial”, y luego espera que esto pueda proveer a las mujeres de un pasaporte para su asimilación en las historias del arte existentes. Así, las artistas serán integradas en las formas actuales de entendimiento de la historia del arte, sin permitir que su trabajo transforme nuestra concepción del arte, de la historia o los modos en que el arte es investigado y explicado. El formato del catálogo permite a sus autoras discutir individualmente obras de arte creadas por mujeres. Además de las metodologías tradicionales que insertan las pinturas en movimientos y cronologías estilísticas, hay ejemplos de la tendencia a modernizar la historia y a realizar analogías intuitivas entre contenido y género. Tómese por ejemplo, la discusión sobre *La propuesta* (1631, Mauritshuis, La Haya), de la pintora holandesa del siglo XVII Judith Leyster (1609-1660). “La propuesta” fue un tema común en los siglos XVI y XVII en los Países Bajos: una presentación que con frecuencia resaltaba la liviandad de las figuras femeninas e incluía a menudo a una mujer mayor como la alcahueta. Sutherland Harris contrasta estos “bulliciosos y vulgares” tratamientos del tema con el trabajo de Leyster, de manera que argumenta lo inusual que resulta representar a una mujer que no ha dado pie a dicha propuesta y que pretende rechazarla (la sospecha de que las prostitutas merecen lo que obtienen):

La mujer mostrada en este cuadro no es una prostituta. Es un ama de casa dedicada a un quehacer doméstico, y su intensa concentración en el bordado refleja que trata de ignorar al hombre que toca su brazo y extiende una palma llena de monedas; esto atraerá de inmediato la simpatía de casi cualquier mujer que haya estado en una situación similar, ante un hombre que se niega a creer que sus atenciones no son bienvenidas. La propuesta de Leyster es una interpretación única y personal con tonos feministas.³⁴

³⁴ *Ibid.*, p. 140.

Sutherland Harris establece una diferencia entre la pintura de Leyster y el tema mediante la apelación a una experiencia compartida entre mujeres, es decir, a una conciencia común de género. Esto se da gracias a una paradójica maniobra. De un lado, la pintura es situada en un contexto histórico artístico, comparada iconográficamente con otros ejemplos del mismo género en el arte holandés del siglo xvii. Pero es simultáneamente movida y reubicada en una categoría transhistórica, representando el punto de vista de las mujeres. Sutherland Harris asume una conciencia compartida entre las mujeres, independientemente de las diferencias de clase, nacionalidad o periodo histórico. En el catálogo, esta unidad transhistórica no surge de una lectura argumentada del cuadro, ni tampoco de un caso sustentado a partir de las imperiosas determinaciones del género en la producción y recepción del arte, sino de las proyecciones feministas de la autora desde el siglo xx sobre el cuadro. Un barniz de historia del arte combinado con el atractivo de lo femenino enmascara una forma más sutil de historicismo.

Por supuesto, hay preguntas importantes que se deben plantear acerca de por qué Leyster trató el tema como lo hizo. Las respuestas no pueden, de cualquier forma, residir en una concepción transhistórica de la mujer. Serán encontradas atendiendo a la forma en que Leyster transformó o se comprometió con temas y cuestiones específicos históricamente. En mi propio y limitado conocimiento del arte holandés del siglo xvii, sólo puedo ver dos posibles líneas de investigación. Me encuentro tentada a considerar qué relación podría existir entre el tipo de tratamiento doméstico de sollicitación y los debates acerca del estatus y el papel de las mujeres que iban surgiendo, por un lado, entre las proliferantes sectas del protestantismo, como los labadistas igualitarios, por ejemplo, a los que Maria Sibylla Merian (1657-1717) y sus hijas pertenecieron después, o, por otra parte, en el desarrollo de las ideologías burguesas del siglo xvii acerca de lo doméstico y las labores femeninas en el interior de la casa. Además, la academia recientemente ha dado la vuelta a las interpretaciones predominantemente realistas del género pictórico holandés y ha sugerido que muchas de las pinturas que aparentemente muestran la vida doméstica ordinaria, pueden de hecho ser leídas como alegorías, y como alegorías políticas que forman parte de una amarga lucha entre diferentes facciones holandesas sobre la continuación o terminación de la guerra de independencia de España. Se ha señalado que, en el simbolismo empleado en las monedas, impresos políticos y folletos del periodo, la ciudad de Ámsterdam era representada como un ama de casa, vestida de blanco, ocupándose cuidadosamente del hogar y renuente a aceptar las promesas económicas. He mencionado estas dos posibles líneas, para señalar el gran prejuicio de que hacemos objeto al arte de las mujeres al negarnos a tratar a las artistas como sujetos sociales y políticos. Además de los conflictos específicos en torno al género con los que pudieron o no estar comprometidas, las mujeres estuvieron a menudo involucradas en luchas ideológicas y de clase contemporáneas. Es igualmente impor-

tante recordar que la sexualidad tiene una historia, y que es en la familia y en otras instituciones en donde la identidad de lo masculino y lo femenino se producen. Cualquier cosa que tiene una historia fue probablemente muy diferente en el pasado.

Por otro lado, ha habido algunas iniciativas útiles para arrancar la historia del arte de las mujeres de la rigidez académica de la historia burguesa del arte. Pero ¿a qué precio? Karen Wilson y J. J. Petersen, en *Women Artists. Recognition and Re-appraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century* (1976), no pretenden anexar a las mujeres a un esquema preexistente de historia del arte, sino proveer a las mujeres en general de nueva información acerca del legado de las artistas. Claman por una nueva manera de ver esta tradición recuperada y atacan al mundo del arte por ignorar, tradicionalmente, los asuntos relacionados con el sexo, la clase, la raza y, citando a Lise Vogel, añaden:

Además se asume la existencia de una sola norma humana, que es universal, ahistórica y sin sexo, clase o raza, aunque es, en efecto, claramente masculina, blanca y de clase privilegiada.³⁵

Encabezan un encomiable ataque a la manera en que la historia del arte nos predispone a mirar sólo un cierto tipo de manifestaciones y a ignorar el resto —como el tejido, por ejemplo—, y por consiguiente, a estudiar sólo a determinados artistas, que son elegidos en virtud de un criterio tendencioso. Pero no estoy convencida de que la alternativa consista en un rechazo total a cualquier tipo de análisis histórico del arte, así como a cualquier tipo de examen de los significados de las pinturas y de sus contextos de producción.

Lo que este libro ofrece al final es una biografía ilustrada sin ninguna valoración de las pinturas como imágenes o como productos culturales. Sus autores admiten que no son historiadores del arte y que no pueden proporcionar un verdadero análisis, aunque lo hubieran deseado. Sin embargo, la celebración sentimental de la mujer heroica como individuo, que ha luchado y superado los obstáculos que se presentan en su contra, reproduce, de hecho, uno de los mitos centrales de la historia del arte: el artista. Además, un libro que realiza una crónica de las vidas de las artistas a lo largo de los años, sin hacer referencia al resto de la historia del arte, o a la historia misma, parece no estar muy lejos del formato “separado y desigual” de la escritura victoriana acerca de las artistas, como por ejemplo, el libro de Walter Sparrow, *Women Painters of the World* (1905). Textos tan caballerosos, escritos con la voluntad de atestiguar la existencia de características especiales de las artistas, tuvieron no obstante, la pretensión de consignar el trabajo de las mujeres como parte de una esfera radicalmente distinta. La distinción hecha en el siglo XIX entre el arte

³⁵ L. Vogel, “Fine Arts and Feminism: The Awakening Conscience”, *Feminist Studies*, 1974 (2), p. 3.

producido por hombres y aquel producido por mujeres, se encontraba fundamentada en conceptos burgueses de la femineidad doméstica y maternal; feministas del siglo xx como Petersen y Wilson realizan una separación categórica entre las mujeres y el resto del arte, y construyeron una cronología aislada y lineal que las unía a lo largo de la historia en virtud, solamente, de su sexo biológico. Borran el hecho de que, aunque las mujeres como sexo han sido oprimidas en muchas sociedades, esta opresión, así como la forma en que la han vivido o incluso resistido, ha variado de sociedad en sociedad, de periodo en periodo, de clase en clase. Esta historicidad de la opresión y de su resistencia hacia ella desaparece cuando todas las mujeres son ubicadas en una categoría homogénea basada en el más común y más ahistórico de los denominadores.

The Obstacle Race (1979) de Germaine Greer es una excepción, en principio, a estas dos tendencias hacia la sociología y la biología. Su libro fue realizado como un estudio de la creatividad y la sexualidad, más que una estricta historia de las mujeres y el arte. Quiso explorar la relación existente entre el acto creativo y las estructuras psíquicas de la masculinidad y la femineidad. En un escrutinio más cercano del libro de Greer, sin embargo, podemos ver que no es realmente tan diferente a los otros textos feministas que he estado comentando. Como Sutherland Harris, emplea incuestionablemente el tipo de historia del arte formalista estandarizado, combinado con su buena preparación de *connoisseur*. Como Petersen y Wilson, Greer trata a la mujer como una categoría transhistórica y unitaria. Como Nochlin, Greer comenta los obstáculos puestos en el camino de las mujeres en el arte. La “carrera de obstáculos” del título es, sin embargo, una prueba más mezclada que la de Nochlin: algunos obstáculos son sociales e institucionales, la familia, por ejemplo; otros son el resultado de la experiencia vivida y de las determinaciones psicológicas. Estas últimas son, en efecto, una extensión de la tesis por la cual Greer se volvió famosa, planteada en su libro *The Female Eunuch* (1971). En él, la autora argumentó que en una sociedad patriarcal, las mujeres vivían como castrados, como el “otro” dañado de los hombres, físicamente deformes, alienadas de sus propias libidos. En contraste con el ideal burgués del individuo libre que se opone a la sociedad discriminadora, que norma el texto de Nochlin, Greer apunta correctamente a la interfaz entre las formas sociales y la subjetividad, resaltando el nivel psicológico en que se vive la opresión, pues es construida en nuestro mismo sentido del yo. El peligro, no obstante, es que sin una teoría desarrollada de la ideología y sin la cuidadosa adaptación de la teoría psicoanalítica que las feministas han empleado recientemente para ayudarse a explicar la producción social de una subjetividad sexuada, el libro de Greer sólo invierte el acento que Nochlin pone en las determinaciones externas, como la discriminación, y lo ubica en las restricciones internas de los egos dañados.

¿Por qué Greer vuelve a la historia del arte para argumentar sobre las mujeres como los castrados en la sociedad? Porque ve al artista como una personalidad ar-

quetípicamente masculina en estructura, egomaniaca, sobreidentificada, posicionada, con destreza sexual, que es capaz de sacrificar lo que sea y a quien fuere por algo llamado su arte. La pintura, en particular, es la quintaesencia de la actividad masculina en términos de construir monumentos a sí mismos. Aquí reside otra paradoja del libro.

Germaine Greer lanza un fuerte ataque contra el ideal mítico del artista, revelando que se trata de una forma, tolerada por la sociedad, de neurosis obsesiva. No obstante, la autora confirma la absoluta masculinidad de la actividad artística. “El arte occidental”, escribe, “es bastante neurótico [...] pero la neurosis del artista es de un tipo muy distinto al de la autodestrucción de la mujer”.³⁶ Pues Greer no emprende el estudio de las pintoras para obtener conocimiento acerca de la historia de la cultura, de los significados y operaciones ideológicas del arte del pasado, sino para ilustrar la patología de la opresión. Las artistas son la imagen en el espejo de los artistas hombres, en el sentido en que el artista masculino es su arquetipo sexual, y la artista, incompetente y obstruida desde fuera y desde dentro, es una ilustración de la mujer en el patriarcado. Por esta razón, Greer acusa una confusión que resulta peligrosa. Las mujeres se perciben a menudo en las imágenes de mujeres y en las ideas acerca de las mujeres que nos presenta la sociedad en que vivimos. La mujer, en el seno de la cultura patriarcal, es representada como el negativo del hombre, el no-hombre, el otro mutilado, castrado. Pero eso no es lo que convierte a las mujeres en castrados; ni tampoco asegura que las mujeres se perciban a sí mismas sólo en tales términos. Las mujeres han luchado contra las definiciones implícitas y contra las ideologías acerca de la femineidad, han negociado sus variables situaciones en distintas épocas y en diversas culturas. Han resistido la manera en que se les representa. Además, como argumenté anteriormente, las representaciones artísticas no son producidas como meros reflejos pasivos. En los siempre necesarios intentos de mantener en su lugar las ideologías dominantes acerca de las mujeres, se registra una resistencia constante que ellas mismas han evocado. Las mujeres, el arte y la ideología deben ser estudiados en el marco de relaciones variables e impredecibles.

ALGUNOS ESTUDIOS DE CASO. DEBATES ENTRE HISTORIAS FEMINISTAS DEL ARTE

En *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Rozsika Parker y yo tratamos de construir un marco contextual que permitiese contar con maneras de conectar las historias específicas de las artistas con las formaciones sociales e ideológicas que delineaban sus intervenciones en la práctica artística. En vez de recurrir a los métodos tradicionales, estudiamos la historia de las mujeres en sus discontinuidades y especificidades. Tres ejemplos desarrollan las ideas llevadas de ese ensayo inicial a la historia feminista del arte.

³⁶ G. Greer, *The Obstacle Race*, Londres, Weidenfeld & Nicholson, 1979, p. 327.

El artista y la clase social: Sofonisba Anguissola (1535/40-1625)

E incluso, si la contribución de Sofonisba Anguissola a la retratística del Renacimiento no le hubiese valido un lugar en este capítulo de la historia, su reprecusión histórica como la primera mujer en alcanzar la celebridad y, por tanto, en abrir la profesión del arte a las mujeres, ciertamente lo hubiera hecho.³⁷

Existen muchos puntos a resaltar en esta cita. A Anguissola se le otorga una estrella roja por tener iniciativa, por tratarse de la primera mujer en una profesión, por iniciar una secuencia lineal de mujeres artistas. Sin embargo, se nos presenta como una excepción, inusual como artista en virtud de su sexo. Por eso es evaluada conforme a criterios especiales reservados para las mujeres, pues son sólo su sexo y su novedad los aspectos que le valen un sitio, de otra forma inmerecido, en la historia del arte renacentista. Sabemos bastante acerca de Anguissola. Vasari se ocupó de ella en el capítulo dedicado a varias mujeres artistas, incluido en el tercer volumen de sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1568). ¿Por qué la incluyó? Tal vez como novedad. Eso sería típico de una estrategia emergente entre los hombres que escribieron sobre mujeres en el arte durante el Renacimiento. En un texto más temprano del poeta italiano Boccaccio, *Sobre mujeres famosas* (1370), encontramos la paradoja de un autor que menciona los nombres de varias mujeres artistas —en su caso, de la Antigüedad— pero sólo con la intención de representarlas como atípicas dentro de su sexo —para generar la idea de que las mujeres y el arte son incompatibles. Boccaccio afirma:

Pensé que estos logros merecían alguna alabanza, pues el arte es muy ajeno a la mente femenina, y estas cosas no pueden conseguirse sin una gran dosis de talento, que en las mujeres es usualmente muy escaso.

Había mujeres artistas, pero Boccaccio se refiere a este hecho conjurando la idea de que se trata de algo sobresaliente. El efecto es el mismo que el del texto de Sutherland Harris. Celebridad, novedad, excepcionalidad, son los mitos construidos por una cultura dominada por la masculinidad para “acotar” el hecho de la continua participación de las mujeres en la producción artística. Pero no creo que esto explique por completo el capítulo de Vasari sobre Anguissola.

Alguna evidencia puede encontrarse en el autorretrato pintado por Anguissola en 1561 (Althrop, Spencer Collection). La artista se presenta a sí misma delante de

³⁷ Nochlin y Sutherland Harris, *op. cit.*, p. 44. Todas las historiadoras feministas del arte se encuentran en deuda con la erudición e iniciativa de estas dos autoras. Su exposición y catálogo es una contribución mayor, sin la cual los argumentos que aquí se exponen no hubieran sido posibles.

un instrumento musical, acompañada de su chaperona. No pone énfasis en sus habilidades artísticas, sino en los logros culturales que dan cuenta de su posición de clase. Anguissola, una italiana, era hija de una familia noble de Cremona, y en la época del retrato, era dama de compañía y pintora de la reina de España. Los artistas provenientes de la nobleza no eran comunes en aquel periodo, pero los atributos de las clases aristócratas y sus círculos —aprendizaje, conocimiento y logros— eran codiciados por artistas deseosos de romper con los artesanos y convertirse en integrantes de comunidades letradas y educadas. Semejantes aspiraciones sustentaban una literatura creciente acerca del artista. Por ejemplo, Alberti fabricó la historia de que los artistas de la Antigüedad clásica provenían de las clases sociales prominentes, para sustentar las ambiciones de los artistas de su época.³⁸ En este contexto, no debería sorprendernos que uno de los más célebres y famosos artistas del Renacimiento, Miguel Ángel, descendiera de una familia patricia e intentara inventar reclamaciones de nobleza para su familia. En los discursos y en las prácticas contemporáneas que regulaban el cambio en el estatus social del artista, desde ser considerado como un artesano hasta pertenecer a las clases intelectuales, las imágenes de la nobleza fueron muy significativas.

El despegue de las condiciones de clase del artista en la época medieval tuvieron algunos efectos adversos en la práctica de muchas mujeres que estuvieron hasta esa fecha involucradas en la producción artística en las casas, conventos, talleres y por conexiones familiares. La participación de las mujeres en los negocios familiares y en el trabajo artesanal fue socavada por las nuevas familias de comerciantes, en las que, a imitación de las modas aristocráticas, las mujeres fueron retiradas del comercio y se suponía que debían ocuparse en actividades del ocio, es decir, no remuneradas y en el ámbito doméstico. Pero al mismo tiempo, en algunos círculos dentro de la aristocracia, nuevas actitudes favorables hacia la educación de las mujeres fueron alentadas por la literatura de los nuevos ideales del cortesano. Éstos incluían adiestrar a las hijas de la nobleza en muchas habilidades, entre ellas, la pintura y el dibujo. Fue en este contexto que Anguissola pudo explotar un complejo de circunstancias y hacer de su pintura una ocupación que le valió el patrocinio y un lugar en la corte española. Aprovechó la situación, que era de suyo diferente a la del resto de las mujeres que tradicionalmente se convertían en artistas e incluso de los hombres que entraban en la profesión. Su autorretrato es legible frente a este ámbito de fuerzas cambiantes. Se presenta a sí misma como integrante de la élite culta; la chaperona y el vestido, el instrumento musical, dan cuenta de la clase social cuyos atributos coincidían, en ese periodo, con las ideologías en transformación del nuevo artista. Fue entonces su posición de clase la que hizo posible y verdaderamen-

³⁸ Véase M. y R. Wittkower, *Born under Saturn*, Oxford, Oxford University Press, 1963, para esta historia del cambio del estatus y la identidad del artista en el periodo renacentista.

te digna de ser notada y comentada su actividad como artista. De manera significativa, de entre las artistas que Vasari eligió para registrar sus elogios sobre los nuevos ideales del artista, Properzia de Rossi (ca. 1490-1530) también fue una mujer de la nobleza. Más aún, una lectura cuidadosa de lo que Vasari selecciona acerca de las mujeres artistas, muestra su concentración precisamente en aquellos aspectos de su posición social que concordaban con el elevado concepto de artista que intentaba asegurar.

Esta coincidencia favorable para algunas artistas entre la clase y los discursos artísticos fue una coyuntura determinada históricamente. Estaba influida, no obstante, por reclamos concurrentes de un estatus casi divino del artista, sólo detrás del Creador —en la mitología judeocristiana, una persona definitivamente masculina. En otros momentos históricos, a fines del siglo XIX, las conexiones aristocráticas e incluso de la alta burguesía fueron una desventaja para mujeres artistas como Marie Bashkristeff (1859-84) y Berthe Morisot (1841-95).³⁹ Para entonces, las relaciones entre la femineidad y la clase social eran tales que obligaban a las mujeres a la realización en el ámbito doméstico y al desarrollo de sus deberes sociales en el cuarto de dibujo, de una manera radicalmente opuesta a la esfera profesional, pública que perseguía la actividad artística. La práctica de estas dos mujeres como artistas se vio facilitada no por su posición social, sino por una constelación muy diferente de fuerzas alrededor de las instituciones de enseñanza y exhibición artísticas —los movimientos independientes y el impresionismo, por ejemplo. Sin embargo, el propósito de esta discusión sobre Anguissola es evidenciar la necesidad de buscar y comprender las condiciones que favorecieron el trabajo de las artistas, así como aquellas que lo limitaban, y percibir estas condiciones en sus verdaderos términos históricos.

Academias de arte: poder desnudo

Las historiadoras feministas del arte han malentendido la naturaleza y los efectos de los constreñimientos que se ciernen sobre las mujeres artistas en el apogeo de las academias en los siglos XVIII y XIX. Este acceso restringido a la educación artística en las academias ha sido representado como un gran obstáculo, como una forma efectiva de discriminación que evitaba la participación de las mujeres en todos los géneros artísticos. El hecho de que las mujeres fueran excluidas de la clase de pintura del natural les impedía oficialmente estar en posibilidad de estudiar la anatomía humana con un modelo vivo. Por casi trescientos años, desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX, el desnudo fue la base de las más reconocidas formas de arte, lo

³⁹ *The Journals of Marie Bashkristeff* (1890, editado por M. Blind), nueva edición con una introducción de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Londres, Virago Books, 1984, y *The Correspondence of Berthe Morisot* (1953, editado por D. Rouart), nueva edición con una introducción de Kathleen Adler y Tamar Garb, Londres, Camden Press, 1986.

que las teorías académicas llamaban pintura de historia y ubicaban en la cúspide de los logros artísticos. El simple hecho de negar a las mujeres la posibilidad de estudiar el desnudo las relegaba a practicar exclusivamente los géneros de la naturaleza muerta, el retrato y el paisaje. Estos géneros gozaban de menor prestigio y se pensaba que exigían menos habilidades e intelecto. Por asociación, las artistas que se especializaron en estos géneros “menores” fueron consideradas como artistas de menor talento. Sin embargo, en los casos de artistas hombres, como Joshua Reynolds (1723-92) o Chardin (1699-1779), por ejemplo, que también practicaron esos géneros, sus habilidades nunca fueron puestas en duda. No obstante, desde el punto de vista desde el cual las mujeres artistas han sido valoradas, entonces y ahora, su concentración en estas áreas significaba su inferioridad. Tómese por ejemplo este comentario de Martin Grant en *Flower Painting through Four Centuries* (1952):

La pintura de flores no demanda el genio de tipo mental o espiritual, sino sólo el genio de esmerarse y desarrollar una estupenda habilidad. [...] En estos trescientos años de producción, el total de los pintores de flores hasta 1880 es menor a setecientos [...] mientras que una muy pequeña proporción son artistas de alto o altísimo mérito. En efecto, más de 200 de ellos pertenecen a fines del siglo XVIII y el XIX, y al menos la mitad de ellos son mujeres.⁴⁰

Lo que se puede discernir es, nuevamente, una estrategia discursiva que distingue entre el buen y el mal arte, *vis-à-vis* hombres y mujeres. La exclusión de las mujeres del entrenamiento necesario para convertirse en pintoras de historia —lo que no impidió a todas las mujeres trabajar en esa área— fue probablemente un inconveniente para ellas. Más importante aún, funcionó como una estratagema por la cual la academia podía diferenciar las esferas de actividad de hombres y mujeres. Esta segregación construida institucionalmente fue entonces representada como una prueba de una innata desigualdad de talentos.

Las academias resistieron y restringieron activamente la participación femenina en el total de la producción del arte, mediante el mecanismo de negarles el estudio del desnudo. Pero esto tuvo un significado mayor. Empíricamente, las mujeres podían a menudo contratar a un modelo desnudo de manera extraoficial, o bien, pedir a un amigo o a su esposo que posara para ellas, pero no se reconocía oficialmente que las mujeres estuvieran involucradas en la producción de pintura de historia mayor. Eso quiso decir que se les impidió contribuir a lo que esas pinturas de historia retrataban. Fueron los hombres de la academia y los ideólogos quienes determinaron qué imágenes serían producidas en las más prestigiadas e ideológi-

⁴⁰ M. H. Grant, *Flower Painting through Four Centuries*, Inglaterra, Leigh-on-Sea, 1952, p. 21 (las *cur-sivas* son mías).

camente significativas arenas de la alta producción cultural.⁴¹ El control sobre el acceso al desnudo fue un asunto instrumental en el ejercicio del poder sobre qué significados construía un arte sustentado en el ideal del cuerpo humano. La exclusión oficial de las mujeres del desnudo aseguró que no tuvieran manera de determinar el lenguaje del arte elevado o de hacer sus propias representaciones del mundo, desde su propio punto de vista, para resistir y responder a la hegemonía de la clase o del sexo dominantes. A fines del siglo XVIII, puede trazarse otro desarrollo que creó un esquema todavía más rígido de divisiones sexuales en el arte. En 1772, el retrato de grupo de Johann Zoffany de *Los académicos de la Real Academia* (fig. 2; Royal Collection) describe esta reunión de artistas como caballeros y como hombres de conocimiento. Están reunidos en el salón de desnudo, rodeados de ejemplos de arte clásico y en la compañía de un modelo desnudo ostentando una pose heroica. Se encuentran ahí para discutir entre ellos su arte y sus ideales. El retrato oficial satisface la necesidad tanto de documentación —podemos identificar a todos los que están sentados dado el hábil registro de rostros y figuras— como de construcción de un ideal. La imagen es de los integrantes de la Real Academia, pero la pintura es acerca del ideal del artista académico. Es acerca de las nociones que en el siglo XVIII se tenían sobre la persona del artista y de cómo el arte debía ser cultivado y practicado académicamente, y con razón, por hombres. Por esas fechas había dos integrantes de la academia del sexo femenino, Angelica Kauffmann (1741-1807) y Mary Moser (1744-1819). Estas dos mujeres fueron incluidas en la pintura de Zoffany, pero sólo mediante dos pequeños retratos en la pared. En el interés de la exactitud histórica, no podían haber sido omitidas del retrato de grupo, pero en la esfera de intereses masculinos —enmascarados de decencia y propiedad— no podían ser vistas teniendo acceso al modelo desnudo. Por lo tanto, son excluidas también en otro nivel: de la idea de artista. Como pinturas en la pared, representadas con menos detalle y precisión que sus compañeros, pueden ser fácilmente tomadas como parte del mobiliario del estudio. Se convierten en material de discusión y uso de los hombres, al igual que las esculturas clásicas en torno a ellos. La mujer es pues representada como un objeto para el arte, más que como productora del mismo. En efecto, una revisión minuciosa de otros textos, en donde las mujeres artistas del periodo son representadas, revela un discurso creciente sobre la mujer como artista, que no es la encarna-

⁴¹ Encuentro de mucha utilidad el trabajo de Cora Kaplan sobre las mujeres y su “intervención en el discurso altamente patriarcal de la cultura burguesa” —poesía épica— para esclarecer este punto. En la poesía, a las mujeres les fue permitido trabajar géneros menores como la poesía lírica o las baladas y sonetos, pero las formas más prestigiadas, como la poesía épica, fueron reservadas para los hombres. Una mujer que se atreviera a emplear estas formas, estaría amenazando con abrogar el poder del discurso público, la autoridad de su propia voz y para sus propias causas. Véase C. Kaplan, “Introduction” a la edición de *Women’s Press* del gran poema épico sobre la mujer y el arte, escrito por Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh*, Londres, *Women’s Press*, 1978.

ción del conocimiento y la razón, sino espectáculo de belleza, sexualidad deseable e inspiración artística: una musa.⁴² Si se consideran las condiciones de la práctica de las mujeres a fines del siglo XVIII, resaltaría que resulta demasiado simplista argumentar que las mujeres fueron dejadas de lado o discriminadas. En vez de eso, la evidencia sugiere la construcción activa de la diferencia, de esferas separadas para el trabajo de hombres y mujeres, distintas identidades para el artista que era hombre —el artista—, y el artista que era mujer —la mujer artista. La categoría “mujer artista” fue establecida, y el discurso sexual en el arte se construyó alrededor de la creciente hegemonía de los hombres en las prácticas institucionales y en el lenguaje mismo del arte.

Derrota revolucionaria: el orden burgués de las cosas

Finalmente, ninguna biografía le hará justicia si no se toma en cuenta el contexto histórico de su carrera, una sociedad aristocrática gradualmente desintegrada, de la que ella fue ferviente defensora y para la que su trabajo, tanto escrito como pictórico, proporciona un registro incomparable.⁴³

Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), acerca de quien Sutherland Harris escribe en la cita anterior, proporciona mi último ejemplo. El pasaje que he citado ejemplifica el tipo de trampas que he discutido en una sección previa, en la que la historia es meramente un fondo y el arte es tratado como un documento social. Es en verdad necesario tratar a Vigée-Lebrun como la interesante figura histórica que fue, en lugar de la desvaloración característica de su trabajo como sentimental y empalagoso que se encuentra en muchos libros de historia del arte que no se dignan comentar nada sobre ella. Pero su relación con los eventos de las décadas de 1780 y 1790 no es tan simple y clara.

Vigée-Lebrun fue empleada por María Antonieta para pintar retratos para ella y, gracias a esta conexión real, muchos de los patronos de Vigée-Lebrun fueron miembros del círculo aristocrático de la corte. En las violentas luchas previas a la Revolución de 1789, esa clase y el gusto de que hacía gala mediante sus artistas fueron momentáneamente sacudidos. La huida de Vigée-Lebrun de Francia, en los albores de la Revolución, no dio cuenta de sus lealtades políticas, sino de su miedo acerca de lo que sucedería con sus conexiones profesionales y financieras en la corte de María Antonieta; después de los levantamientos iniciales, en Francia se firmó una petición por parte de artistas y amigos que querían que su nombre fuese borrado de la lista

⁴² Véase como ejemplo para Denis Diderot, *Diderot Salons*, editado por Jean Adhémar y Jean Seznec, Oxford, Clarendon Press, 1957-1967, especialmente el volumen III, o Elizabeth Vigée-Lebrun, *The Memoirs of Madame Vigée-Lebrun, 1755-89*, traducido por Gerard Shelly, Londres, John Hamilton, 1927.

⁴³ Nochlin y Sutherland Harris, *op. cit.*, p. 192.

de emigrantes proscritos. La carrera de Vigée-Lebrun despierta preguntas importantes acerca de la relación de los artistas con el cambio social. Pues los artistas no reproducían pasivamente la ideología dominante, participaban en su construcción y transformación. Los artistas trabajaban dentro, pero también sobre una ideología. La práctica de Vigée-Lebrun como artista fue delineada por las ideologías conflictivas emergentes en ese periodo, una etapa de trastornos sociales radicales en los que no solamente se vio dramáticamente modificada la estructura del poder político en la sociedad, sino, de modo más relevante, en el seno de la nueva formación de clases, los papeles de la mujer se vieron transformados.

Elisabeth Vigée-Lebrun pintó muchos autorretratos y retratos de sus compañeros artistas. Resulta instructiva una comparación de su *Autorretrato* (Londres, National Gallery), en el que aparece vestida de seda y un sombrero cubierto con flores, que combina con la amplia gama de colores de su paleta, con su pintura de *Hubert Robert* (París, Musée du Louvre, 1788). En el retrato de *Hubert Robert*, la artista nos presenta la imagen del ideal romántico del creador, casualmente vestido con ropas similares a las de un trabajador, sin alterarse por las arrugas de su saco o por el aspecto deslucido de su corbata anudada apresuradamente. No muestra el estudiado aire casual del retrato doméstico de *les philosophes* del siglo XVIII, para el que, por ejemplo, Diderot posó sin peluca, envuelto en una cómoda bata. Tampoco despliega la respetuosa formalidad de la vestimenta pública. Robert no mira hacia el espectador, pero fija su vista en algún punto no contemplado, de inspiración real o imaginaria. Sostiene su paleta y los pinceles que ha utilizado con facilidad y confianza. En el trabajo y en el ámbito privado, el artista, un ser auto-generado, auto-absorto, vestido sólo de acuerdo con su conveniencia y su trabajo, es representado como alguien aparte, cuyo comportamiento es determinado por las exigencias de la creación artística. La imagen de Vigée-Lebrun de sí misma como artista construye un esquema de preocupaciones totalmente diferente. Su vestido es social, público y a la moda. El peinado y sus decoraciones se han resaltado cuidadosamente. A la pintura de una mujer hermosa, añade las nociones de belleza y femineidad que aportan el vestido, el cabello, la textura de la piel, la tela y el juego cuidadosamente organizado entre artificio y naturaleza. Además, nos mira, no proyectando su mirada sobre nosotros, sino más bien invitándonos a verla. Todo, desde la sombra del sombrero hasta la curva de su mano invitadora, se combina para significar su existencia para nosotros, su presentación de sí misma como un espectáculo para nosotros. En el abismo que separa ambas pinturas de artistas subyace lo que se convertiría, en la sociedad burguesa, en una insuperable distancia entre la noción de artista y la noción de mujer.

En un artículo fascinante acerca de la pintura de género a fines del siglo XVIII, Carol Duncan señala la emergencia de una nueva, moralista y emocionalmente cargada representación de la vida familiar, en la que la domesticidad y las relaciones entre padres e hijos son presentadas no solamente como placenteras, sino como

maravillosamente felices.⁴⁴ Responsable de este nuevo tratamiento de madres, hijos y la familia, argumenta la autora, fue el desarrollo de nuevas instituciones burguesas relacionadas con la familia y la infancia, que remplazaron la idea propia del Antiguo Régimen de la familia como una dinastía, por un vínculo afectuoso entre padres e hijos viviendo en unidad nuclear. Los papeles claramente diferenciados del padre y la madre, la insistencia en los sentimientos emotivos gratificantes entre miembros de esta unidad social, fueron elementos constitutivos de algo que, en esa época, fue una progresiva ideología burguesa. Una de sus novedades más destacadas fue el culto a la madre feliz, la mujer que se sentía plena por su relación con sus hijos y por su crianza. Aunque sintomática de las ideas burguesas emergentes, esta insistencia en la familia y la maternidad no estuvo restringida a esa clase, ni tampoco fue celebrada en el género doméstico comúnmente asociado con su patrocinio. Nótese, por ejemplo, el retrato de María Antonieta y sus hijos pintado por Vigée-Lebrun (1787, Versalles), en el que la reina es representada con un bebé sobre las rodillas, mientras que una hija se recarga afectuosamente en ella, y el heredero al trono juega con la cuna del bebé. En otro *Autorretrato* (París, Musée du Louvre) pintado en 1789, Vigée-Lebrun se muestra a sí misma con su hija. El retrato está articulado conforme a este cambio ideológico. La novedad de la pintura reside en su desplazamiento secular de la imagen de la Madonna con su hijo varón a un doble retrato femenino —madre e hija. En su representación de sí misma, la artista remarca por partida doble la concepción contemporánea de la mujer. En parte revelada, de miembros suaves y bella, peinada “naturalmente”, también se compromete con su posición como madre, y como madre cariñosa. La noción burguesa de que el lugar de la mujer es el hogar y de que la única y verdadera realización de la mujer consiste en la crianza de los hijos —“no serás artista, sólo tendrás bebés”— se percibe en esta representación más maternal que profesional de la artista. Además, la pintura une a las dos mujeres en un abrazo circular. La niña es una versión más pequeña de la mujer adulta. La madre se realiza en la hija; ella crecerá y desempeñará un papel idéntico al de su madre. La composición inscribe en la pintura el círculo estrecho que se cierne en la vida de las mujeres en la sociedad burguesa, que se establecería definitivamente después de la Revolución. En el siglo XIX, tras la consolidación de una burguesía patriarcal como clase social dominante, las mujeres fueron recluidas cada vez más al cuidado de la familia; la categoría “mujer” fue limitada a esas posiciones familiares, y ése sería el lugar donde trabajaría y viviría, y fuera de ese ámbito sería penalizada por ello y tratada como antinatural, antifemenina, asexuada. La femineidad era exclusivamente doméstica y maternal. Al mismo tiempo, las nociones bur-

⁴⁴ Carol Duncan, “Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art”, *Art Bulletin*, diciembre de 1973, pp. 570-583, reimpresso en N. Broude y M. Garrard (eds.), *Feminism and Art History*, Nueva York, Harper & Row, 1982. [Véase, en este mismo libro, las pp. 199-219.]

guestas del artista evolucionaron asociando al creador con todo aquello que fuera antidoméstico, ya fuera el ideal romántico de los espacios exteriores y la alianza con lo sublime de la naturaleza o los modelos bohemios de la vida en libertad, sexualmente energéticos, socialmente alienado y marginado. Como la femineidad burguesa tenía que ser vivida en el marco rígido del papel de la reproducción, se estableció una profunda contradicción entre las identidades ideológicas del artista y de la mujer. (La historia del arte actual, por ejemplo, moderniza la historia del arte burguesa, enmascara esa división históricamente creada como un hecho natural.)

Las diferencias categóricas de identidad entre términos tales como artista y mujer fueron pues históricamente producidas en el marco de la formación social del orden burgués. La revolución burguesa fue, en muchos sentidos, una derrota histórica para las mujeres y creó una configuración especial del poder y la dominación con la que nosotras, como mujeres, tenemos que luchar. Ésta es la historia de su consolidación, es decir, de las relaciones sociales burguesas y de sus formas ideológicas dominantes, que tenemos que analizar y subvertir. De ahí que la relación entre marxismo e historia del arte feminista no sea un “matrimonio” (Hartman), ni embonen juntas. Debe ser la incursión fructífera del marxismo (por sus instrumentos explicativos, por sus análisis de las operaciones de la sociedad burguesa y sus ideologías) la que nos permita identificar las configuraciones específicas de la femineidad burguesa y sus formas de mistificación que velan la realidad de los antagonismos sociales y sexuales que, negándonos visión y voz, nos privan del poder.

I. INTRODUCCIÓN

[81]

a) Un uso político del psicoanálisis

Este trabajo pretende usar el psicoanálisis para descubrir dónde y cómo la fascinación del cine se refuerza por patrones preexistentes de fascinación que funcionan al interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han moldeado. Como punto de partida toma el modo en que el cine refleja, revela e incluso representa abiertamente la interpretación establecida socialmente de la diferencia sexual que controla imágenes, modos de ver eróticos y espectáculo. Resulta útil comprender lo que el cine ha sido, de qué manera su magia ha funcionado en el pasado, al probar una teoría y una práctica que habrá de retar a este cine del pasado. La teoría psicoanalítica es por tanto apropiada aquí como un arma política, demostrando el modo en que el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma del cine.

La paradoja del falocentrismo en todas sus manifestaciones es que depende de la imagen de mujeres castradas para conferir orden y significado a su mundo. Una idea de la mujer se erige como pieza clave del sistema: es su carencia la que hace del falo una presencia simbólica, es su deseo compensar la carencia que el falo significa. Textos recientes en *Screen* acerca del psicoanálisis y el cine no han resaltado suficientemente la importancia de la representación de la forma femenina en un orden simbólico en el cual, en un último recurso, la castración habla y no otra cosa. Para resumir brevemente: la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal es bipartita: simboliza por una parte la amenaza de castración por su falta real del pene y, por otra parte, debido a ello educa a su hijo en lo simbólico. Una vez logrado esto, su significado en el proceso toca fin. No permanece en el mundo de la ley y del lenguaje salvo como una memoria, que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia. Ambas están situadas en la naturaleza (o en la anatomía en la famosa frase de Freud). El deseo femenino está subyugado a su imagen como portador de la herida sangrante; ella sólo puede existir en

relación con la castración y no puede trascenderla. Hace de su hijo el significante de su propio deseo de poseer un pene (la condición, imagina ella, para entrar en lo simbólico). O debe elegantemente ceder a la palabra, en nombre del padre y de la ley, o bien luchar por mantener a su hijo consigo en la media luz de lo imaginario. La mujer entonces permanece en la cultura patriarcal como un significante del otro masculino, ligado por un orden simbólico en el que el hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer aún atada a su lugar como portadora, no creadora, de significado.

Este análisis ofrece un obvio interés para las feministas, un deleite en el reporte exacto de la frustración experimentada bajo el orden falocéntrico. Nos acerca a las raíces de nuestra opresión, nos aproxima a una articulación del problema y nos enfrenta con el reto fundamental: ¿cómo luchar contra el inconsciente estructurado como un lenguaje (formado críticamente en el momento de la llegada del lenguaje) atrapado al interior del lenguaje patriarcal? No hay manera de producir una opción a partir de la nada, pero podemos comenzar por abrir una brecha examinando el patriarcado mediante las herramientas que ofrece, de las cuales el psicoanálisis no es la única pero sí una importante. Aún nos separa un gran vacío de problemas importantes para el inconsciente femenino que son apenas relevantes en la teoría falocéntrica: la sexuación del infante femenino y su relación con lo simbólico, la mujer sexualmente madura como no-madre, la maternidad fuera de la significación del falo, la vagina. Pero, en este punto, la teoría psicoanalítica, según se plantea ahora, puede al menos hacer progresar nuestro entendimiento del *statu quo*, del orden patriarcal en el que estamos atrapados.

b) La destrucción del placer como un arma radical

En tanto sistema avanzado de representación, el cine formula preguntas acerca de los modos en que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura los modos de ver y el placer de ver. El cine ha cambiado en las últimas décadas. No es ya el sistema monolítico basado en inversiones de gran capital, como en el Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Los avances tecnológicos (16 mm y demás) han cambiado las condiciones económicas de la producción cinematográfica, mismas que ahora pueden ser tanto artesanales como capitalistas. De este modo, ha sido posible el desarrollo de un cine alternativo. No obstante lo inseguro e irónico que Hollywood llegara a ser, siempre se restringió a sí mismo a una *mise en scène* formal reflejando el concepto ideológico dominante del cine. El cine alternativo ofrece un espacio para el nacimiento de un cine que es radical tanto en un sentido político como estético y desafía las premisas básicas del cine convencional. Esto no para rechazar moralmente al último, sino para subrayar cómo sus preocupaciones formales reflejan las obsesiones psíquicas de la sociedad que lo produjo y, aún más, para acentuar que el cine alternativo debe comenzar específicamente por reaccionar con-

tra estas obsesiones y premisas. Política y estéticamente, el cine de vanguardia es posible ahora, pero aún puede existir sólo como un contrapunto.

La magia del estilo de Hollywood en su mejor momento (y todo el cine que cayó dentro de su esfera de influencia) fue alcanzada, no exclusivamente, pero en un aspecto importante, a partir de su hábil y satisfactoria manipulación del placer visual. Sin paralelo, el cine convencional codificó lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante. En el altamente desarrollado cine de Hollywood, sólo por medio de tales códigos, el sujeto alienado, desgarrado en su memoria imaginaria por un sentimiento de pérdida, por el terror de ausencia potencial en la fantasía, estuvo cerca de encontrar un instante de satisfacción: por medio de su belleza formal y de su juego en sus propias obsesiones formativas. Este artículo discutirá el entretrejimiento de ese placer erótico en el cine, su significado y, en particular, el lugar central de la imagen de la mujer. Se ha dicho que analizar el placer, o la belleza, es anularlo. Tal es la intención de este artículo. La satisfacción y el reforzamiento del ego que representan el punto álgido de la historia del cine deben ser atacados de aquí en adelante. No en favor de un nuevo placer reconstruido, que no puede existir en lo abstracto, ni de un displacer intelectualizado, sino para abrir camino a la negación total de la comodidad y plenitud del cine narrativo de ficción. La alternativa es la conmoción que procede de dejar atrás el pasado, no rechazándolo sencillamente, sino trascendiendo formas obsoletas u opresivas, y atreviéndose a romper con expectativas placenteras normales para concebir un nuevo lenguaje del deseo.

II. EL PLACER DE VER / LA FASCINACIÓN POR LA FORMA HUMANA

A El cine ofrece un número de placeres posibles. Uno es la escopofilia (el placer de ver). Hay circunstancias en las que el verse a sí mismo es una fuente de placer, del mismo modo que, a la inversa, hay placer en lo visto. Originalmente, en sus *Tres ensayos de teoría sexual*, Freud aisló la escopofilia como uno de los instintos componentes de la sexualidad que existen como vías muy independientemente de las zonas erógenas. En este punto asoció la escopofilia con tomar a los demás como objetos, sujetándolos a una mirada controladora y curiosa. Sus ejemplos particulares se centran en las actividades voyeurísticas de los niños, su deseo de ver y asegurarse de lo privado y lo prohibido (curiosidad acerca de las funciones genitales y corporales de los demás, acerca de la presencia o ausencia del pene y, retrospectivamente, acerca de la escena primordial). En este análisis, la escopofilia es esencialmente activa. (Más tarde, en “Los instintos y sus vicisitudes”, Freud desarrolló más ampliamente su teoría de la escopofilia, ligándola inicialmente al autoerotismo pregenital, a partir de lo cual, por analogía, el placer de ver es transferido a los otros. Hay aquí un estrecho trabajo de la relación entre el instinto activo y su posterior desarrollo en una forma narcisista.) Pese a que al instinto lo modifican otros factores, en particular la constitución del ego, continúa existiendo como el fundamento erótico para

el placer de ver a otra persona como objeto. En un extremo, puede fijarse en una perversión, produciendo *voyeurs* obsesivos y *peeping Toms* cuya única satisfacción sexual puede provenir de mirar, en un sentido controladoramente activo, a un otro objetivado.

A primera vista, el cine parecería estar lejos del mundo clandestino de la observación subrepticia de una víctima inconsciente de serlo y renuente. Lo que se ve en la pantalla es manifiestamente mostrado así. Pero la mayor parte del cine convencional, y las convenciones dentro de las que ha evolucionado conscientemente, retratan un mundo herméticamente cerrado que se desenvuelve mágicamente, indiferente a la presencia de la audiencia, produciendo en ésta un sentimiento de separación y actuando en su fantasía voyeurística. Más aún, el contraste extremo entre la oscuridad en la sala (que también aísla a los espectadores entre sí) y el brillo de patrones móviles de luz y sombra en la pantalla ayuda a promover la ilusión de la separación voyeurística. Aunque el filme esté siendo verdaderamente exhibido, está ahí para ser visto, las condiciones de proyección y las convenciones narrativas ofrecen al espectador una ilusión de mirar en un mundo privado. Entre otras cosas, la posición de los espectadores en el cine es flagrantemente la de represión de su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido hacia el actor.

B El cine satisface un deseo primordial por el ver placentero, pero también va más allá, desarrollando la escopofilia en su aspecto narcisista. Los usos del cine convencional enfocan su atención en la forma humana. Escala, espacio, argumentos son todos antropomórficos. Aquí, la curiosidad y el deseo de ver se entretajan con una fascinación por el parecido y el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, la relación entre la forma humana y lo que la rodea, la presencia visible de la persona en el mundo. Jacques Lacan ha descrito cómo es crucial para la constitución del ego el momento en que un niño reconoce su propia imagen en el espejo. Diversos aspectos de este análisis son relevantes aquí. La fase del espejo ocurre en un momento en que las ambiciones físicas del niño sobrepasan su capacidad motora, con el resultado de que el reconocimiento de sí mismo es gozoso en tanto imagina a su imagen del espejo más completa, más perfecta de lo que experimenta en su propio cuerpo. El reconocimiento entonces se superpone al desconocimiento: la imagen reconocida es concebida como el cuerpo reflejado del yo pero su desconocimiento como superior proyecta a este cuerpo fuera de sí mismo como un ego ideal, el sujeto alienado que, reintroyectado como un ego ideal, prepara el camino para la identificación con los otros en el futuro. Este momento del espejo precede al lenguaje en el niño.

Para este artículo es importante el hecho de que es una imagen la que constituye la matriz de lo imaginario, del reconocimiento/desconocimiento e identificación, y por tanto de la primera articulación del yo, de la subjetividad. Éste es un momen-

to en el que una antigua fascinación por ver (el rostro de la madre, como un ejemplo evidente) choca con los primeros indicios de la conciencia de sí. Por tanto, es el nacimiento de la larga relación de amar/desesperar entre imagen e imagen propia que ha encontrado tanta intensidad expresiva en el cine y tanto reconocimiento gozoso en el espectador cinematográfico. Lejos de las similitudes externas entre pantalla y espejo (el enmarcamiento de la forma humana en su entorno, por ejemplo), el cine tiene estructuras de fascinación lo suficientemente fuertes como para permitir la pérdida temporal del ego mientras que lo refuerza simultáneamente. El sentimiento de olvidar el mundo tal como el ego ha llegado a percibirlo (olvidé quién soy y dónde estaba) es nostálgicamente reminiscente de ese momento pre-subjetivo de reconocimiento de la imagen. Mientras que, al mismo tiempo, el cine se ha distinguido en la producción de ideales del ego, mediante el sistema de “estrellas” por ejemplo. Las estrellas ofrecen un foco o centro tanto del espacio de la pantalla y del argumento de la pantalla donde representan un complejo proceso de semejanza y diferencia (lo glamoroso personifica lo ordinario).

C Las secciones A y B establecen dos aspectos contradictorios de las estructuras placenteras de ver en la situación cinemática convencional. La primera, escopofílica, surge del placer de usar a otra persona como un objeto de estimulación sexual por medio de la vista. La segunda, desarrollada mediante el narcisismo y la constitución del ego, viene de la identificación con la imagen mirada. Así, en términos filmicos, una supone una separación de la identidad erótica entre el sujeto y el objeto en la pantalla (escopofilia activa), la otra exige la identificación del ego con el objeto en la pantalla por medio de la fascinación del espectador con éste y el reconocimiento de su semejanza. La primera es una función de instintos sexuales, la segunda de la libido del ego. Esta dicotomía fue crucial para Freud. Aunque consideró a ambas interactuando y superponiéndose entre sí, la tensión entre vías instintuales y autopreservación se polariza en términos de placer. Pero las dos son estructuras formativas, mecanismos sin significado intrínseco. En sí mismas no tienen significación, salvo ligadas a una idealización. Ambas persiguen objetivos indiferentes a la realidad perceptual, y motivan la fantasmagoría erotizada que afecta la percepción del mundo del sujeto para hacer mofa de la objetividad empírica.

A lo largo de su historia, el cine parece haber hecho evolucionar una ilusión particular de la realidad en la que esta contradicción entre la libido y el ego ha encontrado un mundo de fantasía bellamente complementario. En la *realidad*, el mundo de fantasía de la pantalla está sujeto a la ley que lo produce. Los instintos sexuales y los procesos de identificación tienen un significado dentro del orden simbólico que articula el deseo. El deseo, nacido con el lenguaje, permite la posibilidad de trascender lo instintual y lo imaginario, pero sus puntos de referencia continuamente regresan al momento traumático de su nacimiento: el complejo de castración. Por tanto

la mirada, placentera en la forma, puede ser amenazante en el contenido, y es la mujer como representación/imagen la que cristaliza esta paradoja.

III. LA MUJER COMO IMAGEN, EL HOMBRE COMO PORTADOR DE LA MIRADA

A En un mundo ordenado por la falta de equilibrio sexual, el placer de ver se ha dividido en activo/masculino y pasivo/femenino. La determinante mirada masculina proyecta su fantasía en la figura femenina, que es estilizada como corresponde a aquélla. En su papel exhibicionista tradicional, las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan *mirabilidad*. La mujer expuesta como objeto sexual es el *leitmotif* del espectáculo erótico: de las *pinups* al *striptease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, ella retiene la mirada e interpreta y da sentido al deseo masculino. El cine convencional combina hábilmente espectáculo y narrativa. (Nótese, sin embargo, cómo los números musicales de canto y baile interrumpen el flujo de la diégesis.) La presencia de la mujer es un elemento indispensable en el cine narrativo común, sin embargo su presencia visual tiende a actuar en contra del desarrollo del argumento, a congelar el flujo de la acción en los momentos de contemplación erótica. Esta presencia extraña tiene entonces que ser integrada de manera coherente con la narración. Como Budd Boetticher apunta:

Lo que cuenta es lo que la heroína provoca, o más bien lo que representa. Ella es la que, ya sea amor o miedo lo que en el héroe inspire, o bien la preocupación que por ella siente, lo hace actuar del modo en que actúa. En sí misma la mujer no tiene la menor importancia.

(Una tendencia reciente del cine narrativo ha sido eliminar del todo este problema; de aquí el desarrollo de lo que Molly Haskell ha llamado "*buddy movie*" [filme de camarada], donde el erotismo homosexual activo de las figuras masculinas centrales puede llevar la historia sin distracción.) Tradicionalmente, la mujer expuesta ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes dentro del argumento en pantalla, y como objeto erótico para el espectador dentro del auditorio, con una tensión móvil entre las miradas de uno y otro lado de la pantalla. Por ejemplo, el dispositivo de la corista permite la unificación de ambas miradas técnicamente sin ninguna ruptura aparente en la diégesis. Una mujer actúa dentro de la narrativa; la mirada del espectador y la de los personajes masculinos en el filme son hábilmente combinadas sin romper la verosimilitud narrativa. Por un momento el impacto sexual de la mujer de espectáculo lleva al filme a una tierra de nadie fuera de su propio espacio y tiempo, como la primera aparición de Marilyn Monroe en *The River of No Return* y las canciones de Lauren Bacall en *To Have and Have Not*. Igualmente, los acercamientos convencionales de piernas (Dietrich, por ejemplo) o de rostro (Garbo)

integran en la narrativa un modo distinto de erotismo. Una parte del cuerpo fragmentado destruye el espacio renacentista, la ilusión de profundidad exigida por la narrativa; ofrece bidimensionalidad, la cualidad de un recorte o un icono, más que verosimilitud a la pantalla.

B Una división heterosexual activa/pasiva del trabajo ha controlado de modo semejante la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y las estructuras psíquicas que la respaldan, la figura masculina no puede soportar el peso de la objetivación sexual. El hombre es renuente a mirar a su semejante exhibicionista. Por tanto, la escisión entre espectáculo y narrativa apoya el papel masculino como el activo en la continuidad del argumento, haciendo que las cosas sucedan. El hombre controla la fantasía del filme y a su vez emerge como el poder representativo en un sentido más amplio: como portador de la mirada del espectador, transfiriéndola detrás de la pantalla para neutralizar las tendencias extradieéticas representadas por la mujer como espectáculo. Esto se hace posible mediante los procesos puestos en movimiento al estructurar el filme alrededor de una figura principal dominante con la que el espectador se puede identificar. Al identificarse con el protagonista principal masculino, el espectador proyecta su mirada sobre la de su semejante, su sustituto en la pantalla, de modo que el poder del protagonista masculino al controlar eventos coincida con el poder activo de la mirada erótica, ambas ofreciendo un sentimiento satisfactorio de omnipotencia. Las características glamorosas de una estrella de cine no son entonces aquellas del objeto erótico de la mirada, sino las del más perfecto, más completo, más poderoso ego ideal concebido en el momento original del reconocimiento frente al espejo. El personaje en la historia puede hacer que las cosas sucedan y controlar los eventos mejor que el sujeto/espectador, al igual que la imagen en el espejo tenía mayor control sobre la coordinación motora.

En contraste con la mujer como icono, la figura masculina activa (el ego ideal del proceso de identificación) exige un espacio tridimensional correspondiente a aquél del reconocimiento en el espejo, en el cual el sujeto alienado interiorizó su propia representación de su existencia imaginaria. Es una figura en un paisaje. Aquí la función del cine es reproducir del modo más preciso posible las así llamadas condiciones naturales de la percepción humana. La tecnología de la cámara (como ilustra en particular el foco profundo) y los movimientos de la cámara (determinados por la acción del protagonista), combinados con una edición invisible (exigida por el realismo), tienden a borrar los límites del espacio de la pantalla. El protagonista masculino es libre de dominar el escenario, un escenario de ilusión espacial en el que articula la mirada y crea la acción. (Hay filmes con una mujer como protagonista principal, por supuesto. Para analizar este fenómeno seriamente tendría que alejarme demasiado del tema. El estudio de Pam Cook y Claire Johnston de *The Revolt of*

Mamie Stover en Phil Hardy [ed.], *Raoul Walsh* [Edimburgo, 1974], muestra en un impresionante caso cómo la fuerza de esta protagonista femenina es más aparente que real.)

C1 Las secciones III A y B han establecido una tensión entre un modo de representación de la mujer en el cine y las convenciones alrededor de la diégesis. Cada una se asocia con una mirada: la del espectador en contacto escopofílico directo con la forma femenina expuesta para su disfrute (connotando la fantasía masculina) y la del espectador fascinado con la imagen de su semejante dispuesta en una ilusión de espacio natural, y por medio de éste ganando control y posesión de la mujer en la diégesis. (Esta tensión y el cambio de un polo a otro pueden estructurar un solo texto. Así, tanto en *Only Angels Have Wings* y en *To Have and Have Not*, la película abre con la mujer como objeto de la mirada combinada del espectador y de todos los protagonistas masculinos en el filme. Es glamorosa, está aislada, es exhibida y sexualizada. Pero al progresar la narración, se enamora del protagonista masculino y se vuelve su propiedad, perdiendo sus características glamorosas externas, su sexualidad generalizada, sus connotaciones de mujer de espectáculo; su erotismo está sujeto únicamente a la estrella masculina. Por medio de la identificación con él, de la participación en su fuerza, el espectador puede poseerla directamente también.)

Pero en términos psicoanalíticos, la figura femenina plantea un problema más profundo. Ella también connota algo que la mirada continuamente circunda pero repudia: su falta de pene, implicando una amenaza de castración y por tanto de *displacer*. En última instancia, el significado de la mujer es la diferencia sexual, la ausencia visualmente comprobable del pene, la evidencia material en la cual se basa el complejo de castración esencial para la organización de entrada al mundo simbólico y la ley del padre. Así, la mujer como icono, exhibida para la mirada y el disfrute del hombre, el controlador activo de la mirada, siempre amenaza con evocar la ansiedad que significó originalmente. El inconsciente masculino tiene dos vías de escape de esta ansiedad de castración: la preocupación por la re-ejecución del trauma original (investigando a la mujer, desmitificando su misterio), equilibrado por la devaluación, el castigo o salvando al objeto culpable (una vía tipificada por las preocupaciones del *film noir*); o bien la completa repudiación de la castración por la sustitución de un objeto fetiche o haciendo de la figura representada un fetiche en sí misma de modo que se torne reafirmante más que peligrosa (de aquí la sobrevaloración, el culto de la estrella femenina).

Esta segunda vía, la escopofilia fetichista, construye la belleza física del objeto, transformándolo en algo satisfactorio en sí mismo. La primera vía, el voyeurismo, por el contrario, tiene asociaciones con el sadismo: el placer radica en asegurar la culpa (inmediatamente asociada con la castración), afirmando el control y subyugando a la persona culpable por medio del castigo o el perdón. Este lado sádico se ajus-

ta bien a lo narrativo. El sadismo exige una historia, depende del hacer que algo suceda, forzando un cambio en otra persona, una lucha de voluntad y fuerza, victoria/derrota, sucediendo todo en un tiempo lineal con un comienzo y un final. La escopofilia fetichista, por otro lado, puede existir fuera del tiempo lineal al ser enfocado el instinto erótico sólo en la mirada. Estas contradicciones y ambigüedades pueden ilustrarse más simplemente usando las obras de Hitchcock y Sternberg, ambos tomando la mirada casi como el contenido o el tema de muchas de sus películas. Hitchcock es más complejo, al usar ambos mecanismos. La obra de Sternberg, por otra parte, ofrece muchos ejemplos puros de escopofilia fetichista.

C2 Sternberg dijo una vez que de buena gana proyectaría sus películas a la inversa de modo que el argumento y la participación del personaje no interfiriesen con la apreciación concentrada de la imagen en pantalla. Esta declaración es reveladora pero ingenua: ingenua porque sus películas exigen que la figura de la mujer (Dietrich, en el ciclo de filmes con ella, como el ejemplo definitivo) debe ser identificable; pero reveladora porque subraya el hecho de que para él el espacio pictórico circunscrito dentro del marco es primordial, más que la narración o los procesos de identificación. Mientras Hitchcock tiende hacia el lado investigativo del voyeurismo, Sternberg produce el fetiche definitivo, llevándolo al punto donde la poderosa mirada del protagonista masculino (característica del cine narrativo tradicional) es rota en favor de la imagen en directa relación erótica con el espectador. La belleza de la mujer como objeto y el espacio en la pantalla confunden; no es ya la portadora de culpa sino un producto perfecto, cuyo cuerpo, estilizado y fragmentado por los acercamientos, es el contenido del filme y el recipiente directo de la mirada del espectador.

Sternberg resta importancia a la ilusión de profundidad de la pantalla; su pantalla tiende a ser unidimensional, de modo que luz y sombra, encaje, vapor, follaje, malla, rayos de luz y demás reducen el campo visual. Existe poca o ninguna mediación de la mirada a través de los ojos del protagonista principal masculino. Por el contrario, presencias oscuras como La Bessière en *Morocco* actúan como sustitutos para el director, separados como lo están de la identificación de la audiencia. A pesar de la insistencia de Sternberg en que sus historias son irrelevantes, es significativo que éstas se ocupan de la situación, no del suspenso, y del tiempo cíclico más que del tiempo lineal, mientras que las complicaciones de la trama giran en torno a la no-compresión más que al conflicto. La ausencia más importante es la de la mirada controladora masculina dentro de la escena en pantalla. El punto álgido del drama emocional en los filmes más típicos de Dietrich, sus momentos supremos de significado erótico, tienen lugar en ausencia del hombre que ama en la ficción. Hay otros testigos, otros espectadores observándola en la pantalla, su mirada es una con, sin remplazarla, la de la audiencia. Al final de *Morocco*, Tom Brown ya ha desaparecido en el desierto cuando Amy Jolly arroja sus sandalias doradas y camina tras él. Al final

de *Dishonoured*, Kranau es indiferente al destino de Magda. En ambos casos, el impacto erótico, santificado por la muerte, se exhibe como un espectáculo para la audiencia. El héroe masculino no comprende y, sobre todo, no ve.

En Hitchcock, en contraste, el héroe masculino ve precisamente lo que la audiencia ve. Sin embargo, aunque la fascinación con una imagen por medio del erotismo escopofílico puede ser el tema del filme, es el papel del héroe retratar las contradicciones y tensiones experimentadas por el espectador. *Vertigo* particularmente, pero también en *Marnie* y en *Rear Window*, la mirada es central para la trama, oscilando entre voyeurismo y fascinación fetichista. Hitchcock nunca ha ocultado su interés en el voyeurismo, cinematográfico y no-cinematográfico. Sus héroes son ejemplos del orden simbólico y de la ley —un policía (*Vertigo*), un varón dominante que posee poder y dinero (*Marnie*)— pero sus vías eróticas los llevan a situaciones comprometedoras. El poder de hacer sádicamente sujeto de la voluntad a otra persona o voyeurísticamente de la mirada se torna hacia la mujer como el objeto de ambos. El poder es respaldado por una certeza de derecho legal y por la culpa establecida de la mujer (al evocar castración, psicoanalíticamente hablando). La verdadera perversión está apenas oculta bajo una máscara superficial de corrección ideológica —el hombre está del lado correcto de la ley, la mujer en el incorrecto. El hábil uso de Hitchcock de los procesos de identificación y el uso liberal de la cámara subjetiva desde el punto de vista del protagonista masculino conducen a los espectadores profundamente a su posición, obligándolos a compartir su inquietante mirada. El espectador es absorbido dentro de una situación voyeurística al interior de la escena en la pantalla y la diégesis, misma que parodia la suya dentro del cine.

En un análisis de *Rear Window*, Douchet considera la película como metáfora para el cine. Jeffries es la audiencia, los eventos en el conjunto de apartamentos al otro lado corresponden a la pantalla. Mientras observa, una dimensión erótica se añade a su mirada, una imagen central en el drama. Su novia Lisa había sido de poco interés sexual para él, más bien tediosa, mientras permaneció del lado del espectador. En cuanto ella cruza la barrera entre su habitación y el conjunto al otro lado, su relación renace en el plano erótico. Él no la observa sólo a través de su lente, como una distante imagen significativa, también la ve como una intrusa culpable expuesta por un hombre peligroso que amenaza con castigarla, y así finalmente ofreciéndole la oportunidad de salvarla. El exhibicionismo de Lisa ya ha sido establecido por su obsesivo interés en la ropa y la moda, en ser una imagen pasiva de la perfección visual; el voyeurismo y la actividad de Jeffries han sido también establecidos en su trabajo como fotoperiodista, un creador de historias y captor de imágenes. Sin embargo, su inactividad impuesta, atándolo a su asiento como espectador, lo sitúa de lleno en la posición imaginaria de la audiencia de cine.

En *Vertigo*, la cámara subjetiva predomina. Fuera de un *flashback* desde el punto de vista de Judy, la narración se entreteje alrededor de lo que Scottie ve o deja de

ver. La audiencia sigue el desarrollo de su obsesión erótica y desesperación subsecuente precisamente desde su punto de vista. El voyeurismo de Scottie es flagrante: se enamora de una mujer a la que sigue y espía sin hablarle. Su lado sádico es igualmente flagrante: él ha escogido (y escogido libremente, pues había sido un exitoso abogado) ser policía, con todas las posibilidades concomitantes de persecución e investigación. Como resultado, sigue, observa y se enamora de una imagen perfecta de belleza y misterio femeninos. Una vez que la confronta verdaderamente, su vía erótica consiste en derrotar su ánimo y forzarla a *hablar* mediante un persistente interrogatorio.

En la segunda parte del filme, restablece su implicación obsesiva con la imagen que amaba ver en secreto. Reconstruye a Judy como Madeleine, la fuerza a conformar en cada detalle la verdadera apariencia física de su fetiche. Su exhibicionismo, su masoquismo, la hacen una contraparte pasiva ideal para el voyeurismo sádico activo de Scottie. Ella sabe que su papel es representar, y sólo actuándolo enteramente y luego volviéndolo a actuar puede mantener el interés erótico de Scottie. Pero en la repetición él derrota su ánimo y logra exhibir su culpa. Su curiosidad vence del todo; ella es castigada.

Así, en *Vertigo*, el compromiso erótico con la mirada es contraproducente: la propia fascinación del espectador se revela como voyeurismo ilícito al establecer el contenido de la narración los procesos y placeres que él mismo ejerce y disfruta. El héroe de Hitchcock se sitúa aquí firmemente dentro del orden simbólico, en términos narrativos. Tiene todos los atributos del super-ego patriarcal. Por tanto, el espectador, sosegado en un falso sentimiento de seguridad por la aparente legalidad de su sustituto, ve a través de su mirada y se halla a sí mismo exhibido como cómplice, atrapado en la ambigüedad moral del ver. Lejos de estar simplemente aparte en la perversión del policía, *Vertigo* enfoca las implicaciones del activo/mirar, pasivo/ser mirado separados en términos de diferencia sexual y el poder de la simbólica masculina encapsulada en el héroe. Marnie, también, actúa para la mirada de Mark Rutland y se disfraza como la imagen perfecta para-ser-mirada. Él, también, permanece del lado de la ley hasta que, arrastrado por la obsesión de la culpa de ella, su secreto, anhela verla en el acto de cometer un crimen, hacerla confesar y así salvarla. Así que él, también, se hace cómplice al llevar a cabo las consecuencias de su poder. Controla dinero y palabras; puede obtener lo que quiera.

IV. RECAPITULACIÓN

El trasfondo psicoanalítico discutido en este artículo es relevante para el placer y displacer que ofrece el cine narrativo tradicional. El instinto escopofílico (el placer de ver a otra persona como un objeto erótico) y, en contradistinción, la libido del ego (formando procesos de identificación) actúan como formaciones, mecanismos, que moldean los atributos formales de este cine. La imagen real de la mujer como material

(pasivo) en bruto para la mirada (activa) del hombre lleva el argumento un paso más adelante dentro del contenido y la estructura de la representación, añadiendo una capa más de significación ideológica exigida por el orden patriarcal en su forma cinematográfica favorita: el cine narrativo ilusionista. El argumento debe regresar otra vez al trasfondo psicoanalítico: las mujeres en la representación pueden significar castración, y las capas voyeurísticas activas o los mecanismos fetichistas pueden circunvenir esta amenaza. Aunque ninguna de estas capas interactivas es intrínseca al filme, es sólo en la forma del filme que pueden alcanzar una perfecta y hermosa contradicción, gracias a la posibilidad en el cine de cambiar el énfasis de la mirada. El lugar de la mirada, la posibilidad de variarla y exponerla, define el cine. Esto es lo que hace al cine muy diferente en su potencial voyeurístico de, por ejemplo, el *strip-tease*, el teatro, los espectáculos y demás. Yendo mucho más lejos al resaltar la mirabilidad de la mujer, el cine construye el modo en que ella es mirada en el espectáculo mismo. Activando la tensión entre el cine que controla la dimensión del tiempo (edición, narración) y el cine que controla la dimensión del espacio (cambios en la distancia, edición), los códigos cinematográficos crean una mirada, un mundo y un objeto, produciendo por ello una ilusión confeccionada a la medida del deseo. Son estos códigos cinematográficos y su relación con las estructuras formativas externas los que deben ser desmantelados antes de que el cine convencional y el placer que provee puedan ser desafiados.

Para empezar (como final), la mirada escopofílico-voyeurística, que es una parte crucial del placer fílmico tradicional, puede en sí misma ser destruida. Existen distintas miradas asociadas al cine: la de la cámara en tanto registra el evento profílmico, la de la audiencia en tanto mira el producto final, y la de los personajes entre sí dentro de la ilusión de la pantalla. Las convenciones del cine narrativo niegan las dos primeras y las subordinan a la tercera, siendo el objetivo consciente eliminar la presencia intrusiva de la cámara y prevenir una conciencia de distanciamiento en la audiencia. Sin estas dos ausencias (la existencia material del proceso de registro, la lectura crítica del espectador), el drama de ficción no puede alcanzar realidad, evidencia y verdad. No obstante, como se ha discutido en este artículo, la estructura del mirar en el cine narrativo de ficción contiene una contradicción en sus propias premisas. La imagen femenina como amenaza de castración hace peligrar la unidad de la diégesis e irrumpe en el mundo de ilusión como un fetiche intruso, estático, unidimensional. De este modo, las dos miradas presentes materialmente en tiempo y espacio son obsesivamente subordinadas a las necesidades neuróticas del ego masculino. La cámara se convierte en un mecanismo para producir una ilusión del espacio renacentista, fluctuando movimientos compatibles con el ojo humano, una ideología de representación que gira alrededor de la percepción del sujeto; la mirada de la cámara es repudiada con el fin de crear un mundo convincente en el cual el sustituto del espectador pueda actuar con verosimilitud. Simultáneamente, a la mi-

rada de la audiencia le es negada una fuerza intrínseca: en cuanto la representación fetichística de la imagen femenina amenaza con romper el hechizo de la ilusión, y la imagen erótica en la pantalla aparece directamente (sin mediación) frente al espectador, el hecho de la fetichización, ocultando el miedo de castración, paraliza la mirada, fija al espectador y le impide obtener distancia alguna de la imagen frente a él.

Esta compleja interacción de miradas es específica del cine. El primer golpe contra la acumulación monolítica de convenciones fílmicas tradicionales (ya asumido por cineastas radicales) es liberar la mirada de la cámara en su materialidad en tiempo y espacio y la mirada de la audiencia en la dialéctica y la apasionada separación. No hay duda que esto destruye la satisfacción, el placer y el privilegio del 'invitado invisible', y resalta el modo en que el cine ha dependido de los mecanismos voyeurísticos activo/pasivos. Las mujeres, cuya imagen ha sido continuamente robada y utilizada para este fin, no pueden ver la decadencia de la forma del cine tradicional con mucho más que pesar sentimental.

Muchas artistas y críticas feministas, frustradas por su continua exclusión de la tradición modernista dominante en las artes visuales, han acogido con entusiasmo el posmodernismo. Las estrategias particulares de las prácticas artísticas posmodernas son consideradas como intervenciones potencialmente críticas y radicales en lo que es aún predominantemente una cultura patriarcal. Craig Owens, en una de las primeras de las ahora numerosas colecciones de ensayos sobre teoría posmoderna, sugirió la estrecha afinidad entre feminismo y posmodernismo: “El tipo de actividad simultánea en múltiples frentes que caracteriza muchas prácticas feministas es un fenómeno posmoderno.”¹

[95]

Esta demanda por parte de los desarrollos recientes en las artes visuales ha sido también hecha en relación con el así llamado posmodernismo en otros medios: por ejemplo, danza, música, televisión y cultura popular. En este ensayo examinaré los argumentos sobre el potencial feminista del arte posmoderno, y consideraré algunas de las dificultades de esta alianza particular.

EL FRACASO DEL MODERNISMO

La desilusión con el modernismo se sitúa detrás del optimismo respecto a las prácticas culturales posmodernas. El modernismo nunca fue, por supuesto, un proyecto uniformemente radical. Como Perry Anderson ha señalado, era tan diverso en sus afiliaciones políticas como lo era en sus medios, estilos y manifiestos.² Pero una parte central del proyecto modernista fue siempre vanguardista, en el sentido de ser tanto estética como políticamente radical.³ Este proyecto, sin embargo, en común con todo movimiento en la historia del arte en Occidente, marginó a las mujeres y

¹ Craig Owens, “The Discourse of Others: Feminism and Postmodernism”, en Hal Foster (ed.), *Postmodern Culture*, Londres, Pluto, 1985, p. 63.

² Perry Anderson, “Modernity and Revolution”, *New Left Review*, núm. 144 (marzo-abril de 1984).

³ Véase Eugene Lunn, *Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno*, Londres, Verso, 1985.

bloqueó cualquier dimensión feminista posible, fuera en pintura y escultura o en la crítica.

Las historiadoras del arte feministas en los últimos quince años han alcanzado un enorme éxito en recuperar el trabajo y las vidas de mujeres artistas de una historia que había logrado borrarlas del registro. El modernismo no es una excepción en la tendencia general del mundo del arte de excluir a la mujeres de la producción, y a negarse a reconocer su trabajo (en la crítica, en la historia del arte) cuando realmente pintan. Las mujeres artistas entre los primeros modernistas son mejor conocidas de lo que antes eran, gracias a los esfuerzos de historiadoras del arte feministas: entre ellas Berthe Morisot, Mary Cassatt, Suzanne Valadon, Rosa Bonheur. Más recientemente, el movimiento surrealista ha sido revalorado, para redescubrir el trabajo de artistas como Leonor Fini, Leonora Carrington, Lee Miller, Meret Oppenheim y Frida Kahlo. La invisibilidad de las mujeres artistas en la historia del modernismo reproduce ese proceso según el cual la obra de los hombres (generalmente esposos o amantes de mujeres artistas) es considerada seriamente y la de las mujeres ignorada: Frida Kahlo y Diego Rivera, Lee Krasner y Jackson Pollock son ejemplos de esta tendencia a la ceguera parcial por parte de los historiadores del arte, y existen muchos otros.

Parte del problema con el modernismo, entonces, ha sido la exclusión sistemática de las mujeres de sus instituciones y su concepción de sí. No hay duda de que las mujeres son marginales a la práctica artística modernista, misma que se ha convertido en la estética dominante en este siglo. La Tate Gallery en Londres, el Museum of Modern Art en Nueva York, y el resto de las grandes instituciones del modernismo en las artes visuales producen y sostienen una historia del arte que es principalmente una historia de logros de hombres. Mujeres artistas y artistas feministas han reconocido el hermetismo de este ámbito, situándose en otro punto con el fin de combatir críticamente este orden establecido.

Pero no son sólo feministas las que han expuesto el mito de las pretensiones radicales del modernismo. Siempre han existido quienes han criticado el elitismo del alto modernismo, y su denigración de toda forma de la cultura popular o de masas. La burocratización e institucionalización del modernismo desde la segunda guerra mundial ha coincidido con su atrofiamiento como movimiento potencialmente crítico.⁴ La disponibilidad del expresionismo abstracto para el uso de la propaganda estadounidense en la guerra fría ha sido citada como una evidencia más del colapso total del proyecto original del modernismo.⁵ Y está claro que los defensores más vehementes del modernismo en contra tanto del posmodernismo como de la cultura de masas son críticos de derecha, por ejemplo aquéllos asociados a la revista *New Criterion*.

⁴ Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, Londres, Thames & Hudson, 1984.

⁵ Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism: Weapon of the Cold War", *Artforum*, vol. 12, núm. 10 (1974); Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, Chicago y Londres, University of Chicago, 1983.

LA PROMESA DEL POSMODERNISMO

Si el modernismo ya no comporta la promesa de transformación estética y política, el posmodernismo es muchas veces percibido como el nuevo estandarte portador de la vanguardia. (La relación entre ambos es compleja, y depende tanto de la evaluación política de cada categoría, y de si el posmodernismo es visto como una continuación del modernismo, o como un fenómeno diametralmente opuesto. Las diversas permutaciones posibles han sido delineadas por Frederic Jameson.⁶) Aquí consideraré las demandas a las perspectivas radical y crítica de la cultura posmoderna en general, y específicamente en lo que respecta a la práctica artística feminista.

El posmodernismo se considera progresista porque opera fuera de las dominantes y moribundas academias del alto modernismo, y evade la burocratización e incorporación que muchos han criticado en obras modernistas. Además, difumina las fronteras entre arte y cultura popular, y toma ventaja con entusiasmo de los más avanzados desarrollos de la tecnología, produciendo así una forma cultural anti-elitista, potencialmente democrática y accesible. Más aún, el posmodernismo efectúa una “deconstrucción crítica de la tradición”.⁷ Aquí la práctica cultural posmoderna se encuentra con la teoría posmoderna. Los textos de Lyotard, Baudrillard y Derrida, aun en su diversidad, establecen definitivamente la imposibilidad del universalismo en la teoría y los errores de cualquier filiación a una Verdad trascendente (o al menos accesible).

Dada esta técnica, la tarea radical del posmodernismo es deconstruir verdades aparentes, dismantelar ideas dominantes y formas culturales, e involucrarse en las tácticas de guerrilla de socavar sistemas cerrados y hegemónicos de pensamiento. Esto, más que cualquier otra cosa, es la promesa del posmodernismo para la política feminista. Pues los discursos dominantes en nuestra cultura son invariablemente patriarcales, y el objetivo de las estrategias feministas posmodernas es exponer y desacreditar a éstas. La sugerencia de Craig Owens del estrecho vínculo entre feminismo y posmodernismo, citado al principio de este ensayo, se funda en este reconocimiento.

No sólo en las artes se ha reconocido el potencial del posmodernismo para el feminismo. Las feministas norteamericanas que han desarrollado una crítica de las ciencias naturales como prácticas parciales y patriarcales han llegado a conclusiones similares. La supuesta objetividad de la técnica ha sido exhibida por diversos autores como una visión parcial, basada en la proyección de la experiencia masculina del mundo. Esto ha sido explicado en términos de un recuento psicoanalítico de la construcción de la masculinidad en nuestra cultura, y en particular la necesidad de los varones de desarrollar una autonomía y una separación firmes en la necesaria rup-

⁶ Frederic Jameson, “The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate”, *New German Critique*, núm. 33 (1984). (Número especial sobre el tema *Modernity and Postmodernity*.)

⁷ Hal Foster, “Postmodernism: A Preface”, en *Postmodern Culture*, op. cit., p. xii.

tura con la madre. La crítica del conocimiento “androcéntrico” conduce a un debate sobre si los acercamientos feministas habrían de rechazar completamente tales nociones de objetividad e intentos de desarrollar una teoría, y, como argumenté en otro ensayo, a la conclusión realista y políticamente útil de algunas feministas de que debemos adoptar una vía media entre el relativismo radical (anti-teoría) y el desacreditado universalismo (teoría totalizadora). El papel propio de tal pensamiento posmoderno, reconociendo su propia parcialidad, es el de una estrategia esencialmente deconstructiva. Los efectos inherentemente críticos y desestabilizadores de la teoría posmoderna hacen posible el involucramiento directo con sistemas de pensamiento androcéntrico, sin necesariamente intentar un remplazo con nuevas teorías centradas en la mujer. El paralelo con el trabajo en estudios culturales y las artes es claro, pues aquí también las feministas han discutido que las estrategias deconstructivas son de lo más productivo.⁸ Las intervenciones posmodernas, además de cualquier otra cosa, alcanzan lo que una cultura más separatista, alternativa y centrada en la mujer no podría: a saber, el involucrarse con la propia cultura dominante. Al emplear las multicitadas tácticas posmodernas del pastiche, la ironía, la cita y la yuxtaposición, este tipo de política cultural involucra directamente imágenes, formas e ideas en curso, subvirtiendo su intención y (re)apropiándose de sus significados, más que abandonándolas por formas alternativas, mismas que dejarían a aquéllas intactas y aún dominantes.

PROBLEMAS DEL POSMODERNISMO

Existen serias dificultades con esta concepción de teoría y práctica posmodernas, y antes de continuar discutiendo el posmodernismo en las artes visuales quiero considerar dos de éstas. La primera, que es ya evidente en la discusión de la ciencia feminista, es el problema de la *teoría*. Pues es fundamental para la crítica posmoderna de metanarrativas, discursos dominantes, etc., la perspectiva de que las teorías ya no pueden ser vistas nada más que como parciales y provisionales. Ciertamente, el desarrollo de la teoría estructuralista y post-estructuralista, la hermenéutica y la sociología del conocimiento en décadas recientes ha hecho imposible la retención de la visión de ciencia y conocimiento que ha perdurado desde la Ilustración hasta el modernismo, y que se funda en una fe en la uniformidad de la ciencia y en la posibilidad de una objetividad trascendente. A fines del siglo xx sabemos que todo conocimiento está localizado social e históricamente (y por ello parcial) y que cualquier teoría es un producto de (y limitado por) lenguaje y discurso.

⁸ Angela McRobbie, “Postmodernism and Popular Culture”, en Lisa Appignanesi (ed.), *Postmodernism*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1986 (ICA Documents 4); E. Ann Kaplan, *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture*, Londres, Methuen, 1987; Chris Weedon, *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Oxford, Blackwell, 1987.

Sin embargo, como muchos han indicado, existe una cierta inconsistencia en esta postura. Se ha discutido que la crítica de Lyotard de la teoría se fundamenta (necesariamente) en la propia teoría.⁹ El posmodernismo feminista se enfrenta al mismo dilema, porque las estrategias deconstructivas de la práctica cultural posmoderna, o de la crítica epistemológica, dependen de la teoría del feminismo —el argumento articulado de que la sociedad está estructurada alrededor de la desigualdad sexual. Reconociendo esto, Sandra Harding propone remplazar una teoría confiadamente universal por una limitada “ciencia sucesora” provisional.¹⁰ Nancy Fraser y Linda Nicholson han discutido recientemente por la retención de “grandes narrativas”, y por una teoría feminista posmoderna que sería “pragmática y falibilista”.¹¹ Pero hay que decir que las resoluciones a este dilema hasta la fecha *son* principalmente pragmáticas. La paradoja epistemológica persiste, y es posible que la justificación de nuevas teorías críticas sólo pueda hacerse en otros ámbitos, no-epistemológicos, incluyendo aquellos de la utilidad (una teoría explica más sobre el mundo que otra), la política (admitida la afiliación a un punto de vista), o provisionalidad autorreflexiva (admisión de que esta teoría, aunque valiosamente deconstructiva de discursos dominantes, está en sí misma abierta a tal deconstrucción).¹²

La segunda dificultad concierne a la definición e identificación del posmodernismo mismo. Aunque la historia del concepto ha sido rastreada al menos hasta los años cincuenta, la introducción a una recopilación reciente de ensayos sobre el tema llega incluso a concluir que “no existe aún un significado acordado del término posmoderno”.¹³ El término estuvo particularmente en circulación en los años ochenta, cuando los debates abarcaron confusamente los medios más variados: literatura, arquitectura, danza, pintura, cine, televisión, videos musicales pop, vestido y moda. Muchas veces es difícil ver cómo el concepto pasa de un medio a otro. Las supuestas características esenciales del arte posmoderno necesariamente varían entre medios, dejándonos más con una noción extremadamente elástica —una familia de semejanzas— que con una categoría claramente identificable. Tómese un ejemplo de lo siguiente: la

⁹ Axel Honneth, “An Aversion Against the Universal: A Commentary on Lyotard’s *Postmodern Condition*”, *Theory, Culture & Society*, vol. 2, núm. 3 (1985) (número especial sobre el tema *The Fate of Modernity*); Douglas Kellner, “Postmodernism as Social Theory: Some Challenges and Problems”, *Theory, Culture & Society*, vol. 5, núms. 2-3 (1988) (número especial sobre el tema *Postmodernism*).

¹⁰ Sandra Harding, *The Science Question in Feminism*, Ithaca, N.Y., y Londres, Cornell University Press, 1986.

¹¹ Nancy Fraser y Linda Nicholson, “Social Criticism without Philosophy: An Encounter Between Feminism and Postmodernism”, *Theory, Culture & Society*, vol. 5, núms. 2-3 (1988), pp. 308, 391 (número especial sobre el tema *Postmodernism*).

¹² Janet Wolff, “The Critique of Reason and the Rational in the Architecture and Culture of the Present”, Londres, Architectural Association, en prensa.

¹³ Mike Featherstone, “In Pursuit of the Postmodern: An Introduction”, *Theory, Culture & Society*, vol. 5, núms. 2-3 (1988), p. 207 (número especial sobre el tema *Postmodernism*).

desaparición del sujeto unitario, central para el cine y la literatura posmodernos, no tiene mucho sentido en relación con el diseño arquitectónico.

La lista de características de la cultura posmoderna es en todo caso cambiante. Incluye pastiche, parodia, cita histórica, ausencia de profundidad, pérdida de afecto, descentramiento del sujeto (pero también, en el caso de cierto así llamado arte visual posmoderno, la resurrección del arte figurativo), eclecticismo, auto-reflexión del propio medio, etc. Lo posmoderno es también percibido por diferentes escritores como esencialmente alineado con muy variadas, y muchas veces opuestas, posturas políticas. La arquitectura posmoderna generalmente ha sido vista en algunos sentidos como reaccionaria; la danza posmoderna, por otro lado, es asociada con desarrollos que son progresistas (tanto estética como políticamente). Esta diversidad dentro de una categoría trae al recuerdo la advertencia de Perry Anderson acerca de las complejidades del modernismo.¹⁴ Más aún, sugiere vehementemente que el término, más que describir y encapsular un fenómeno claramente visible, es un constructo de los críticos culturales, inventado más para sus propias razones profesionales e ideológicas que para su utilidad inmediata. (Un ensayo crítico de Fred Orton y Griselda Pollock sobre el término “post-impresionismo” analiza un momento histórico diferente y despiadadamente deconstruye un concepto semejante omni-abarcador pero acrítico. Pues, como argumentan, “el ‘post-impresionismo’ no tiene fundamento en la historia ni pertinencia, o valor explicativo, para ese momento histórico que por costumbre posee... El uso de la designación ‘post-impresionismo’ es parte de una estrategia para clasificar y contener diversas y complejas prácticas y para encubrir dificultades y diferencias.”¹⁵)

Además, el término “posmodernismo” hace borrosas preguntas importantes de periodización. Muchas veces se ha dicho que lo posmoderno data de la segunda guerra mundial, los años cincuenta, 1968, fines de los años setenta y los ochenta. Hasta ahora, pocos críticos culturales han intentado localizar este fenómeno dentro de las particulares transformaciones sociales, económicas e históricas que lo han producido. El ya clásico ensayo de Jameson sobre el posmodernismo hizo un intento preliminar, aunque demasiado simplista, de hacer esto en términos de amplios periodos de desarrollo socio-económico.¹⁶ Contribuciones más recientes han comenzado a llevar esto más lejos.¹⁷ En general, sin embargo, el debate acerca de lo posmoderno

¹⁴ Anderson, art. cit.

¹⁵ Fred Orton y Griselda Pollock, “Les Données Bretonnantes: la prairie de representation”, *Art History*, vol. 3, núm. 3 (1980), p. 314.

¹⁶ Frederic Jameson, “Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late Capitalism”, *New Left Review*, núm. 146 (1984).

¹⁷ John Tagg, “Postmodernism and the Born-Again Avant-Garde”, *Block*, núm. 11 (1985-1986), y Zygmunt Bauman, “Is There a Postmodern Sociology?”; Philip Cooke, “Modernity, Postmodernity and the City”, y Sharon Zukin, “The Postmodern Debate Over Urban Form”, en *Theory, Culture & Society*, vol. 5, núms. 2-3 (1988) (número especial sobre el tema *Postmodernism*).

emplea la práctica quintaesencialmente posmoderna de separar la representación de la realidad. Es como si su crítica de las concepciones inocentes de “lo real” justificase un rechazo general a cualquier esfuerzo extra en la historia social y cultural.

Finalmente, el uso promiscuo del término “posmoderno” se mueve de manera inestable entre lo filosófico y lo cultural. El debate acerca de la “condición posmoderna” y sobre la posmodernidad, en el que la obra de Lyotard ha sido central, concierne a la cuestión epistemológica del fracaso del proyecto de la modernidad —el reconocimiento de la última imposibilidad de grandes narrativas y de teorías universales. El debate sobre el posmodernismo como práctica cultural, sin embargo, concierne al fracaso del modernismo, y el compromiso a políticas culturales críticas, fragmentarias y democráticas. Ciertamente existen vínculos entre los dos discursos (la política cultural posmoderna muchas veces se apoya en los avances de la teoría post-estructuralista que subyace en la filosofía posmoderna), pero es un error asumir cualquier identidad directa entre los dos. Muchas así llamadas formas de arte posmoderno (por ejemplo, el neoclasicismo en la pintura y la arquitectura) resultan muy remotas, e incluso hostiles, al proyecto filosóficamente radical de la filosofía posmoderna.

Dadas las complejidades de los debates en curso acerca del posmodernismo, en lo que sigue he de concentrarme en un área relativamente estrecha: el posmodernismo en la pintura. Habrá de ser claro que incluso aquí no existe una definición fácil de lo posmoderno. Comenzaré por describir los problemas involucrados en el ámbito de las artes visuales, y continuaré considerando el potencial de la práctica artística feminista en la pintura posmoderna.

EL POSMODERNISMO Y LAS ARTES VISUALES

¿Qué es pintura posmoderna? En general encontramos en esta área más suposición que análisis, descripción más que definición. Como resultado, no hay un acuerdo en lo que constituye la pintura posmoderna. El influyente artículo de Frederic Jameson sobre el posmodernismo discute el cuadro de Andy Warhol *Diamond Dust Shoes* como ejemplo clave de obra posmoderna, contrastando esto con el cuadro modernista de Van Gogh *Zapatos de campesino*.¹⁸ Waldemar Januszczak, en una revisión del posmodernismo contemporáneo en las artes visuales, menciona pintores neo-expresionistas y neo-clásicos de los años ochenta, incluyendo a Kiefer, McKenna, Baselitz, Clemente y Schnabel.¹⁹ No define el arte posmoderno, pero refiere sus características de “sensacionalismo, cosquilleo, pastiche, estupidez y narcicismo” (que compara con aquellas mismas características de la pintura rococó). La única ambición del posmodernismo, dice, es agradar. No tiene ambición moral ni propósito educacional o creativo.

¹⁸ Jameson, “Postmodernism”, art. cit., pp. 58-60.

¹⁹ Waldemar Januszczak, “Decline and Fall of Modern Art”, *Guardian*, 2 de diciembre de 1986.

Charles Jencks, el principal crítico y defensor de la arquitectura posmoderna, define el posmodernismo como *double coding* [de doble código], lo cual él considera al mismo tiempo como la continuación y trascendencia del modernismo.²⁰ El arte posmoderno, arguye, comenzó hacia 1960 con el *pop art*, el hiperrealismo y otros puntos de partida del modernismo.²¹ Concede particular atención a tres pintores “posmodernos” italianos: Carlo Maria Mariani, Sandro Chia y Mimmo Paladino. Incluye, de paso, a David Hockney, Malcolm Morley, Eric Fischl, Lennart Anderson, Paul Georges y Ron Kitaj, y algunos otros que “hacen uso de la tradición clásica al retratar nuestra situación cultural presente”.²² Para Jencks, muchos de los pintores descritos como ‘posmodernos’ por otros críticos (incluyendo a Jameson, Foster y Owens, ya mencionados en este ensayo) no son posmodernos sino más bien “modernos tardíos”. Lo que falta en la obra de tales artistas es el “retorno a la tradición” y a lo “clásico” que es central al doble código.

Esta concepción de lo posmoderno se encuentra en total discrepancia con la de escritores como Craig Owens. La definición de Owens del arte posmoderno, a diferencia de la de Jencks, es aquella obra que socava la representación, y que opera una acción deconstructiva dentro del arte.²³ Entre las artistas que comenta incluye a Martha Rosler, Mary Kelly, Barbara Kruger, Sherrie Levine y Cindy Sherman. Lo que éstas tienen en común, al igual que una intención radical y feminista, es una interrogación teóricamente documentada de la representación, incluyendo, en el caso de las primeras tres, el uso de texto y epígrafe junto con imagen. Esto es un retorno a una visión de la práctica cultural posmoderna que se conecta con la teoría post-estructuralista y posmoderna, y cuyo proyecto radical es la desestabilización de la imagen.

Así como el “post-impresionismo” opera como una categoría ecléctica, cubriendo una enorme variedad de estilos y movimientos que tienen en común sólo el hecho de que son “posteriores al impresionismo”, del mismo modo el “posmodernismo” en el arte parece ser una categoría móvil cuyo único compromiso es identificar lo que viene después del modernismo. Por esta razón, la pintura figurativa ha sido llamada “posmoderna”, en tanto revierte y desafía la ortodoxia del modernismo (como se establece y mantiene en el Museum of Modern Art en Nueva York y, hasta cierto punto, la Tate Gallery en Londres). Está claro, no obstante, que al igual que la arquitectura posmoderna, esto pudiera igualmente ser un paso más retrógrada que progresivo. Pero el que la pintura sea abstracta o representativa no determina su orientación política. El rechazo del modernismo puede ser el rechazo (de la derecha) de su proyecto radical original, o la intención (de la izquierda) de revivir ese proyecto en términos apropiados al final del siglo xx.

²⁰ Charles Jencks, *What is Post-Modernism?*, Londres, Academy Editions, 1986, pp. 14-15.

²¹ *Ibid.*, p. 23.

²² *Ibid.*, p. 30.

²³ Owens, *loc. cit.*

Dada la confusión y la falta de claridad del debate en el ámbito de la pintura, no es de sorprender que una solución ha sido sugerir que existe más de un posmodernismo. Hal Foster diferencia entre un posmodernismo de reacción y un posmodernismo de resistencia.²⁴ El debate entre Habermas y sus críticos, también, me parece que depende de nociones propuestas de lo posmoderno, siendo la crítica de Habermas contra el “posmodernismo de reacción” de Foster.²⁵ Por supuesto, como sucede siempre al confrontar diferentes usos del mismo concepto, el punto no es legislar un uso “correcto”. La palabra significa de acuerdo con el uso que le da la gente. Mi propia estrategia, para el resto de este ensayo, será adoptar un uso particular, y valorar el posmodernismo así definido.

Yo consideraría que la definición más útil de lo posmoderno, en pintura como en otros medios, es aquella obra que consciente de sí misma deconstruye la tradición, por una variedad de técnicas formales y otras (parodia, yuxtaposición, re-apropiación de imágenes, ironía, etc.). Tal interrogación se nutre de una conciencia teórica y crítica. Esta definición excluye aquellas otras prácticas lúdicas que fragmentan y rompen narrativa y tradición, y que repudian todo fundamento o conclusión en favor de un libre juego de significantes. No obstante la crítica de las metanarrativas, esta desaprobación de la teoría es inaceptable por dos razones. En primer lugar, la intervención cultural como crítica política está necesariamente basada en un análisis particular de las desigualdades sociales (como en una comprensión teórica de la cultura y las posibilidades de su subversión). Y en segundo lugar hay siempre algo falso en la insistencia de una conciencia crítica en libre curso, adhiriéndose a las tácticas guerrilleras de disolución local pero sin contaminarse por la teoría. Existe siempre un punto de vista (la teoría), implícito si no explícito, que motiva y organiza tal crítica.

En un artículo reciente sobre la serie “posmoderna” de televisión, *State of Art*, John Roberts ha expuesto esto bien.²⁶ La serie abandonó el estilo documental tradicional de voz narrativa y contextualización con entrevistas y obra. Roberts apunta que la consecuencia de ello era no sólo que a la audiencia sin el conocimiento pertinente habría de resultarle difícil o imposible captar el “implacable flujo de información descontextualizada”,²⁷ sino que diferencias importantes habían sido disimuladas —hechos acerca de raza, clase, diferentes posiciones económicas de los artistas, etc. Su sugerencia de que los vínculos entre éxito económico y crítico pueden ser extrapolados, aunque se hacen explícitos en los programas, indica que a pesar del

²⁴ Foster, *loc. cit.*

²⁵ Jürgen Habermas, “Modernity Versus Postmodernity”, *New German Critique*, núm. 22 (1981) (número especial sobre el tema *Modernism*); Richard J. Bernstein (ed.), *Habermas and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1985.

²⁶ John Roberts, “Postmodern Television and the Visual Arts”, *Screen*, vol. 28, núm. 2 (1987).

²⁷ *Ibid.*, p. 124.

compromiso con estrategias anti-narrativas (posmodernas) de cine los creadores de los programas hicieron un claro análisis, y las entrevistas aparentemente al azar, citas y tomas de cuadros estaban ciertamente lejos del azar.

Esta concepción del arte posmoderno abandona la amplia categoría inclusiva de toda pintura que es posterior (o contraria) al modernismo. Excluye al neoexpresionismo, y al neoclasicismo, pues incluso la cita histórica (o *double coding*) no es posmoderna si se trata meramente de un juego sin sentido. La noción de lo posmoderno como prácticas culturales documentadas y críticas que se involucran con la tradición con el fin de subvertirla nos trae de vuelta a la consideración del posmodernismo en la práctica artística feminista.

EL FEMINISMO Y LAS ARTES VISUALES

Las estrategias deconstructivas no son el único tipo de práctica artística feminista. Algunas artistas, como Judy Chicago, han decidido realizar una obra que pone en primer plano la historia de las mujeres, las vidas de las mujeres y las actividades artísticas y manuales tradicionales de las mujeres. En la crítica de arte feminista ha habido un considerable debate acerca de las virtudes, límites y peligros de tales políticas culturales —marginalización, esencialismo, nociones no críticas y no diferenciadas del tema (femenino), etc.²⁸ Este ensayo, que se enfoca en las prácticas culturales posmodernas, debe ser visto en el contexto de una gama mucho más amplia de estrategias feministas. Muchas de las reservas expresadas respecto a las prácticas deconstructivas, que discutiré más adelante, registran la reticencia a excluir otros tipos de trabajo menos confrontantes.

Barbara Kruger ha sido citada diciendo: “Veo mi obra como una serie de tentativas por derruir cierta representación, por desplazar al sujeto y acoger al espectador femenino en la audiencia de hombres.”²⁹ Su obra combina imagen y texto, superponiendo textos incriminatorios sobre fotografías en blanco y negro.³⁰ El mensaje, muchas veces dirigido al espectador masculino, confronta la construcción social de la mujer. “We won’t play nature to your culture” [“No vamos a hacer el papel de naturaleza en su cultura”], escrito en grandes caracteres irregulares sobre la imagen del rostro de una mujer, sus ojos cubiertos por dos hojas, tanto habla como desafía a la asociación tradicional de la mujer con la naturaleza (y su exclusión de la cultura). La intertextualidad de su trabajo subvierte la ideología patriarcal de nuestra sociedad al involucrarse directamente con su representación y subvirtiendo esto de un modo ineludible.

²⁸ Véase, por ejemplo, Judith Barry y Sandy Flitterman, “Textual Strategies: The Politics of Art Making”, *Screen*, vol. 21, núm. 2 (1980).

²⁹ Barbara Kruger, boletín de prensa, Nueva York, Annina Nosei Gallery, 1984.

³⁰ Barbara Kruger, *We Won’t Play Nature to Your Culture*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1983.

El proyecto monumental de Mary Kelly, *Post-Partum Document*, explora la relación madre-hijo mediante texto, diario, imagen y objetos expuestos.³¹ Está documentado por el análisis lacaniano de esa relación y, como Griselda Pollock ha apuntado, más que producir “una obra autobiográfica fija y coherente con una mujer integrada como tema”, opera con la fisura, el fragmento, la ausencia. Para Pollock, esta obra es epítome de las prácticas artísticas feministas, que son políticas “por las relaciones que sostienen o no con discursos dominantes y modos de representación”.³² Como toda obra etiquetada aquí de “posmoderna”, estas prácticas se involucran con la representación con el fin de deconstruir las categorías dadas de género y para reubicar al espectador en relación con las imágenes e ideologías de la cultura contemporánea hasta ahora no cuestionadas. La obra más reciente de Mary Kelly, *Interim*, interroga el discurso del envejecimiento en la cultura patriarcal, nuevamente usando texto, imagen y objeto.³³

Una exposición de 1985, titulada *Difference: On Representation and Sexuality*, incluía el trabajo de Kruger y Kelly entre aquel de veinte artistas británicos y norteamericanos. La exposición fue puesta en Nueva York y Londres.³⁴ Incluía la obra de pocos hombres, involucrados en explorar la masculinidad como parte del proyecto de la crítica del sujeto en la cultura y de la representación de género en la sociedad contemporánea. Mucho del trabajo expuesto investigaba la relación entre texto e imagen; la totalidad de éste se dedicaba a una exploración de lenguaje y representación en la construcción de sujetos a la luz del género. Como una exposición anterior, curada por Mary Kelly (*Beyond the Purloined Image* en los Riverside Studios, Londres, 1983), la exposición fue organizada en torno al principio posmoderno de deconstruir la cultura contemporánea por medio del arte y la representación.³⁵ El potencial radical de una práctica artística que no sólo plantea imágenes e ideologías alternativas, sino que rechaza categorías preexistentes y unitarias de “mujer” y “femenino”, es claro.

Sin embargo, algunos críticos de arte feministas han tomado parte en la aparente centralidad del posmodernismo, particularmente en el contexto del arte feminista británico. A diferencia de los Estados Unidos, donde existe un mayor pluralismo liberal de prácticas artísticas entre feministas, el arte posmoderno, deconstructivo, se ha vuelto una especie de ortodoxia, que es resentida como intimidatoria y exclusiva por artistas que trabajan en la humanista y en otras tradiciones. Una objeción

³¹ Mary Kelly, *Post-Partum Document*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1983.

³² Griselda Pollock, “Feminism and Modernism”, en Rozsika Parker y Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970-1985*, Londres, Pandora, 1987, p. 98.

³³ Mary Kelly, *Interim*, Edimburgo, The Fruitmarket Gallery, 1986.

³⁴ Paul Smith, “Difference in America”, *Art in America* (abril de 1985); *Difference: On Representation and Sexuality*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984.

³⁵ Mary Kelly, “Beyond the Purloined Image”, *Block*, núm. 9 (1983).

frecuente al deconstructivismo feminista es su relativa inaccesibilidad; un conocimiento de Freud, Lacan y la teoría post-estructuralista parece muchas veces el prerrequisito para comprender la obra. Angela Parrington ha discutido en contra de la noción de una estrategia textual “correcta” en el arte feminista, en parte sobre estas bases.³⁶ Su artículo es una petición por una práctica artística centrada en la audiencia, que subraye estrategias *extra*-textuales (tomando en cuenta las relaciones actuales de la producción y el consumo del arte). La deconstrucción da prioridad a la relación productor-texto a expensas de la relación consumidor-texto. Las estrategias humanistas o celebratorias (Nancy Spero, Judy Chicago, Sylvia Sleigh, Susan Hiller y Miriam Shapiro son mencionadas, entre otras) permiten una experiencia compartida de “lo femenino” de un modo que, arguye, no es necesariamente esencialista (es decir, ilegítimamente ahistórico y no-social). Las estrategias deconstructivas, por otra parte, como estrategias primariamente textuales ignoran audiencias y espectadores, y optan por la crítica formal en vez de involucrarse con la actual posición social de la mujer y sus prácticas de ver.

Katy Deepwell documenta y critica el dominio de la obra deconstructiva (que denomina “*scripto-visual*”). Característico de esta obra, dice, es un rechazo de la pintura en favor de la fotografía, el cine, el video, el performance. Escribe a favor de continuar permitiendo aquellas otras prácticas feministas, principalmente basadas en la pintura, por artistas “que creen en un tema humanista ‘mujer’ y acogen puntos de vista centrados en la mujer, a veces esencialistas, acerca de una cultura femenina separada en su trabajo”.³⁷ Las artistas que menciona incluyen a Judy Chicago, Rose Garrard, Nancy Spero y Therese Oulton. De paso apunta que las prácticas de mujeres negras son ignoradas por el ascendiente *scripto-visual*, y ciertamente en cierto número de debates recientes entre feministas ha surgido que las mujeres negras en Gran Bretaña muestran pocos signos de lealtad hacia prácticas deconstructivas.

Rosa Lee establece otro argumento contra la deconstrucción como arte feminista.³⁸ A las estrategias representacionales del arte posmoderno, contrapone la posibilidad del arte no-representacional como potencialmente radical. (Su ejemplo principal es la obra de Therese Oulton —grandes lienzos abstractos semejantes a paisajes.) Como Katy Deepwell, subraya la importancia de trabajar con (o regresar a) pintura al óleo y la marca gestual. El involucrarse con el lenguaje material del propio medio es central, donde el acto subversivo consiste en el uso de convenciones tradicionales

³⁶ Angela Parrington, “Feminist Art and Avant-Gardism”, en Hilary Robinson (ed.), *Visibly Female: Feminism and Art Today*, Londres, Camden Press, 1987, y “Conditions of a Feminist Art Practice”, *Feminist Arts News*, vol. 2, núm. 4 (s.f.).

³⁷ Katy Deepwell, “In Defence of the Indefensible: Feminism, Painting and Post-Modernism”, *Feminist Arts News*, vol. 2, núm. 4 (s.f.), p. 11.

³⁸ Rosa Lee, “Resisting Amnesia: Feminism, Painting and Postmodernism”, *Feminist Review*, núm. 26 (1987).

sin el contenido representacional (y quizá comprometido) que pudiera esperarse. Su objeción al posmodernismo deconstructivo parece ser principalmente contra su hegemonía dentro del movimiento artístico de la mujer, contra su marginación de la pintura y contra el hecho de que por ello no permite la posibilidad de una reconstrucción radical del lenguaje artístico.

Una objeción final al posmodernismo como práctica artística feminista es que pudiera, después de todo, no estar alcanzando sus objetivos culturales y políticos radicales. Barbara Creed, en una discusión acerca del posmodernismo y el cine, sugiere que la crisis de las narrativas dominantes pudiera no beneficiar a las mujeres.³⁹ Rosa Lee argumenta que “las elecciones y ‘opciones’ supuestamente a disposición en el posmodernismo están disponibles únicamente para la parte masculina de la especie”.⁴⁰ Y Griselda Pollock advierte contra la tentación para las artistas feministas de abandonar estrategias modernistas en favor del posmodernismo.⁴¹ Concluiré valorando los prospectos del posmodernismo deconstructivo como práctica artística feminista al final del siglo xx.

POSMODERNISMO COMO MODERNISMO MODIFICADO

Tácticamente, el arte feminista celebratorio bien pudiera conectarse con la experiencia del espectador y movilizar una cierta conciencia crítica. Hasta ese punto, Partington y Deepwell tienen razón en objetar contra el muy autoritario rechazo de tal trabajo humanista por los deconstructivistas. También tienen razón en insistir que las estrategias de políticas culturales no pueden ser puramente textuales; que cualquier intervención semejante debe ser juzgada en términos de las circunstancias específicas de los espectadores, los significados contemporáneos, posibles (mal)interpretaciones (incluyendo las de los críticos), etc. Sin embargo, la diferencia mayor entre posmodernismo, según el uso que he dado al término, y otros tipos de prácticas artísticas feministas es el compromiso del anterior de involucrarse críticamente con la cultura contemporánea y con las propias categorías de género. Hasta ese punto, no hay duda de una pluralidad liberal de las estrategias feministas, siendo claro que dicho trabajo es fundamentalmente radical de un modo que otro no lo es. Resulta también discutible que al involucrarse de este modo con formas culturales dominantes, reapropiándose y subvirtiendo imagería, es menos probable que fuera marginalizado e ignorado de la manera en que el arte centrado en la mujer generalmente lo es.

Es cierto que la mayor parte de la obra que he discutido bajo el encabezado del posmodernismo deconstructivo ha abandonado la pintura en favor de la fotografía y otras formas visuales. A diferencia de Lee, no pienso que deba ser el proyecto cen-

³⁹ Barbara Creed, “From Here to Modernity—Feminism and Postmodernism”, *Screen*, vol. 28, núm. 2 (1987), p. 66.

⁴⁰ Lee, art. cit., p. 8.

⁴¹ Pollock, “Feminism and Modernism”, *loc. cit.*, p. 104.

tral del arte feminista reconstruir el lenguaje tradicional del arte (léase pintura al óleo), aunque no existe ninguna razón verdadera por la que el arte posmoderno no pueda emplear tanto la pintura como la fotografía (excepto por la muy obvia de que las imágenes reproducidas mecánicamente se prestan más a la fragmentación, al re-ordenamiento, la superposición y otras estrategias deconstructivas). El medio mismo no está esencialmente comprometido de un modo que excluya la apropiación feminista, como muestra la obra de artistas como Alexis Hunter, Susan Hiller y Sutapa Biswas.

Respecto a la advertencia de que el posmodernismo pudiera ser apropiado por los hombres, la respuesta inmediata y pragmática debe ser que las feministas deben no obstante emplear aquellas estrategias en tanto estén a disposición y en tanto parezcan efectivas. Ha sido cierto que a lo largo de la historia del arte occidental todos los grandes movimientos artísticos han sido dominados por hombres (e igualmente que el papel que en ellos han desempeñado las mujeres ha sido suprimido del recuento histórico). Esto no parece ser una buena razón para abdicar por anticipado. Las estrategias deconstructivas de la práctica cultural posmoderna son invaluable para las feministas, y una política realista para artistas es la que juzga la disponibilidad y efectividad de las estrategias particulares del momento.

Regreso finalmente a la cuestión de la teoría. Muchas veces he pensado que las características del así llamado posmodernismo parecen duplicar muchas de aquellas aducidas hace más de un siglo en relación con el modernismo: auto-reflexividad, decentramiento del sujeto, efecto de alienación, conciencia del medio en sí y atención al mismo, montaje, uso de nuevos medios, etc. Si acaso, la diferencia clave era el apoyo del modernismo en la teoría, fuera marxismo (en el caso de Brecht y algunos futuristas rusos) u otras teorías de la sociedad industrial y el cambio social. Desde el desarrollo de teorías estructuralistas, semióticas y discursivas, el posmodernismo ha declarado basarse en un rechazo de la gran teoría. Pero como he discutido anteriormente, este rechazo de la teoría es inconsistente y al final indefendible. Pese a que quizá tengamos ahora una visión menos inocente de la objetividad, reconocer la naturaleza inevitablemente *perspectivista* de toda teoría, tanto el posmodernismo como el modernismo no pueden ser ateóricos.

Es por esta razón que deseo concluir sugiriendo que el mejor tipo de teoría y práctica posmoderna es realmente una suerte de modernismo modificado. Para comprender esto debemos deslizar el proyecto del modernismo de su destino en términos de instituciones particulares del arte y la cultura. El así llamado fracaso del modernismo es, por supuesto, el callejón sin salida al que llegó como resultado de ciertos procesos de burocratización, institucionalización y comercialización. Como Griselda Pollock ha argumentado recientemente, debemos separar al modernismo-como-institución del modernismo-como-práctica.⁴² El último no es en modo alguno

⁴² *Ibid.*, p. 106.

una entidad monolítica y resulta por ello aún disponible para iniciativas radicales. Pollock duda que el posmodernismo sea una ruptura estética real con el modernismo, y en otro ensayo defiende con fuerza el modernismo brechtiano, cuyas “contribuciones teóricas y prácticas por una práctica artística política permanecen como un componente válido y necesario del movimiento artístico contemporáneo de la mujer”.⁴³

La teoría posmoderna y las prácticas culturales posmodernas tienen mucho que ofrecer a artistas y críticas feministas. Como he argumentado, sin embargo, el relativismo radical y el escepticismo de mucho del pensamiento posmoderno no encaja, es injustificado e incompatible con la política (en realidad con toda política radical) feminista. El proyecto del posmodernismo como política cultural es más útil visto como una renovación y una continuación del proyecto del modernismo, y las estrategias específicas, técnicas y tecnologías del final del siglo xx permiten la búsqueda energética y constantemente innovadora de una práctica artística feminista.

⁴³ Griselda Pollock, “Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice—A Brechtian Perspective”, en *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988, p. 199.

Los artistas en activo hoy día, particularmente aquellos que a partir de 1970 entraron en la edad madura, pertenecen a la primera generación que puede reclamar el linaje artístico materno, además del linaje paterno que ha de darse por sentado dentro de una cultura patriarcal.

[111]

Las dos últimas décadas han visto emerger la investigación sistemática y el análisis crítico del trabajo de artistas mujeres, comenzando por su rescate de la oscuridad y las atribuciones erróneas, para insertarlas en una historia del arte “universal” —de hombres blancos— ya constituida. Más recientemente, se suma un enfoque crítico sobre la propia disciplina de la historia del arte. Un segundo sistema histórico y crítico ha evolucionado en relación discursiva con el primero, a la par que un cuerpo de trabajo sustancial y significativo de mujeres artistas, contemporáneo a las reconsideraciones de género en el discurso artístico. Aun cuando la inserción en un sistema predeterminado no es ya la única meta, la comunicación entre ambos sistemas permanece incompleta e insatisfactoria.

Un indicador del estatus independiente, aunque desigual, de este último sistema, y de la falta de comunicación entre el discurso y la práctica artística de cada uno, es el grado en el que, a pesar de la práctica histórica, crítica y creativa de mujeres artistas, la formación canónica en boga entre los historiadores del arte y críticos de la cultura sigue basándose en los antepasados masculinos, aun cuando mujeres artistas contemporáneas —incluso artistas feministas contemporáneas— estén involucradas. Se privilegian las obras de mujeres cuya paternidad puede establecerse y cuyo trabajo se puede asimilar dentro del discurso del arte; y todo esfuerzo está encaminado a asegurar este linaje paterno.

Decir que la legitimación se establece por el padre es en cierto sentido aseverar lo obvio. Pero debe notarse que, en el momento histórico actual, hay algunos padres mejores que otros. Actualmente, el linaje paterno óptimo se percibe en la relación establecida entre mega-padres tales como Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Beuys, y mega-hijos como Jasper Johns y Robert Rauschenberg. La ironía, la calma,

el desapego y el espíritu crítico son rasgos genéticos favorecidos. Picasso no es un padre favorecido en nuestro tiempo, y nadie se atrevería a tratar con padres más “femeninos” como Bonnard o incluso Matisse, quienes caen dentro de esta categoría de género. Los mega-padres de los años sesenta, setenta y ochenta tienden a no ser pintores; Johns es la excepción, pero la inserción de objetos encontrados en sus pinturas y una iconografía basada en emblemas culturales, les asegura su linaje paterno a Duchamp.

La legitimación se encuentra también en la invocación de nombres de un particular grupo de autores: seis “B” vienen a mi mente: Baudelaire, Benjamin, Brecht, Beckett, Barthes y Baudrillard. Jacques Derrida, Sigmund Freud, Michel Foucault y Jacques Lacan son también referencias frecuentes para los propósitos de legitimación en la historia del arte. La preponderancia entre estos hombres de características fisonómicas como labios delgados y perfiles aguileños sugiere una continuidad con las ideas victorianas sobre la frenología. El juego sigue en marcha, dijera Sherlock Holmes, prototipo del mega-padre.

Para analizar cabalmente la persistencia del linaje paterno, uno debiera desarrollar una metodología particular para el estudio de un amplio número de artistas contemporáneos, hombres y mujeres, blancos y no blancos, hetero y homosexuales, exhibidos y reseñados, para poder trazar sus árboles genealógicos y leer en textos críticos cómo se relaciona su trabajo con el de otros artistas y autores hombres o mujeres. Más adelante, otro tipo de controles podría establecer cómo es que ciertos autores, hombres y mujeres, sobrellevan este proceso referencial de legitimación.

Tal es un proyecto que por el momento no puedo emprender. Este ensayo tan sólo intenta ofrecer una revisión desmembrada de incidencias en la legitimación patriarcal; y la posibilidad de generar preguntas sobre el linaje materno dentro de la práctica artística, el discurso crítico y la enseñanza contemporánea. Examinaré textos de distintos niveles dentro del proceso de construcción de trayectorias, a saber: reseñas de exposiciones, artículos de revistas especializadas en arte, ensayos de catálogos y ensayos antológicos. El rango de mis ejemplos es por necesidad limitado, dada la aparentemente infinita aplicabilidad del sistema de validación del linaje paterno en cuestión.

La reseña de exposiciones es uno de los elementos preliminares más básicos y rutinarios en la formación de cánones. Las reseñas de las más importantes revistas internacionales de arte son por lo general textos cortos que usualmente se refieren al menos a algún otro autor o artista para contextualizar y validar al artista en consideración. Casi sin excepción se trazan referencias de hombres a hombres; y salvo algunos casos, a las artistas mujeres se las relaciona también con hombres. Por lo general, tales referencias no representan esfuerzos serios de comparación y análisis; más bien funcionan como menciones subliminales. La sola aparición del nombre del padre en la misma página que el del artista sobre el que se discute sirve al propósito

legitimador, incluso cuando el enunciado comience con “A diferencia de...”. Los ejemplos proliferan. Puede uno empezar donde sea y cuando sea. Una reseña en el *Artscribe* de Claudia Hart sobre el trabajo de Louise Lawler hace notar las “refinadas fotografías a color de pinturas culturalmente mitológicas —una bandera de Jasper Johns, los escurrimientos de Pollock, un Miró... Sus muestras burlescas, sin embargo establecen un laberinto borgesiano manierista.” Su trabajo se relaciona entonces con Dan Graham y, por supuesto, con Duchamp.¹ Una reseña en *ArtForum* de Charles Hagen sobre la obra de Rebecca Purdum la relaciona con J. M. W. Turner, Claude Monet y Henry Moore; mientras que una reseña de Lois E. Nesbitt sobre el trabajo de la pintora Judy Ledgerwood la relaciona con Mark Rothko, Johns, Peter Halley y, finalmente, con April Gornik; aun cuando la referencia hacia Purdum pareciera necesaria, pensando en las vagas superficies pictóricas de Ledgerwood.²

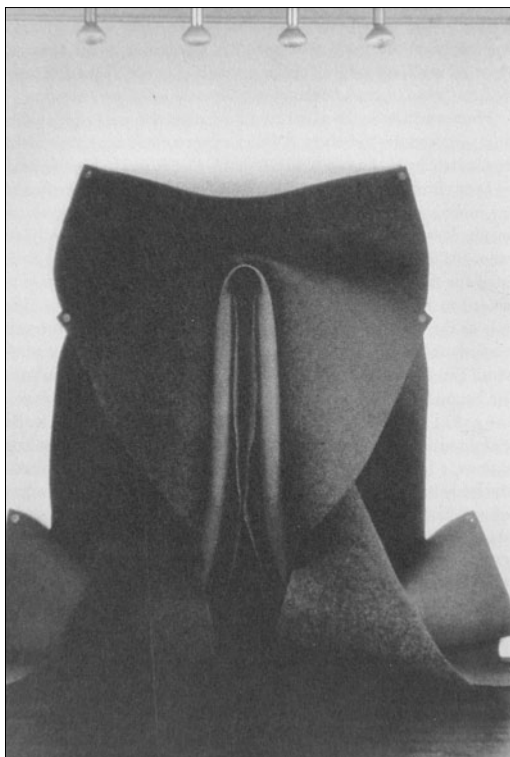
Las artistas mujeres rara vez son referencias legitimadoras para los artistas hombres —¿o debiera uno decir que las artistas mujeres rara vez se legitiman por la mención de su trabajo dentro de la contextualización de un artista hombre, aun cuando elementos visuales e iconográficos significativos ligen el trabajo de un hombre con el de una mujer antecesora o contemporánea? Por ejemplo, una reseña de Donald Kuspit en *ArtForum* sobre una muestra de Robert Morris discute el erotismo y la espiritualidad de obras como *Casa de los Vetti* (1983), descrita por el curador, Pepe Karmel, como “una incisión central enmarcada por pliegues labiales de fieltro rosa”.³ Kuspit falla en darse cuenta de la obvia referencia, tanto de Morris como de Karmel, a la multitud de obras “labiales” hechas por mujeres artistas en los años setenta que precedieron e informaron la obra de Morris. La descripción de la obra y la obra misma, reproducida con la reseña, particularmente recuerdan las esculturas “labiales” de látex sobre muro de Hannah Wilke a principios de los años setenta.

Los artículos principales en las más importantes publicaciones de arte también muestran preponderantemente referencias a los padres. Un artículo en *ArtForum* sobre Kiki Smith del mes de febrero de 1990 escrito por Christopher Lyons es un caso clave. El trabajo de Smith, como Lyons inmediatamente anota, es principalmente sobre el cuerpo, representando órganos internos, “humores”, óvulos y esperma, piel desollada, lenguas y manos. Comúnmente trabajado con materiales como el papel arroz o el vidrio, cuya delicadeza es una metáfora de la fragilidad del cuerpo humano, Smith forma parte de la primera generación de artistas cuya educación incluyó una conciencia sobre el arte hecho por mujeres, los temas de género y el papel del

¹ Claudia Hart, “Reviews: Louise Lawler”, *Artscribe International*, núm. 67 (enero-febrero de 1988), p. 70.

² Charles Hagen, “Reviews: Rebecca Purdum”, *ArtForum*, vol. 28, núm. 5 (enero de 1990), p. 134; Lois E. Nesbitt, “Reviews: Judy Ledgerwood”, *ArtForum*, vol. 28, núm. 3 (noviembre de 1989), p. 151.

³ Citado en Donald Kuspit, “Reviews: Robert Morris”, *ArtForum*, vol. 28, núm. 1 (septiembre de 1989), p. 140.



5. Robert Morris, *Casa de los Vetti*, 1983. Fieltro y broches de metal. D.R. © 2003 Robert Morris/Artist Rights Society (ARS), Nueva York.

6. Hannah Wilke, *De rábanos y flores*, 1972. Fieltro y cierres, 183 x 76 cm (la obra ya no existe). Art © Marsie, Emanuelle, Damon and Andrew Scharlatt / Con autorización de VAGA, Nueva York.

cuerpo en las discusiones genericas. Sus obras en papel arroz recuerdan muy particularmente el trabajo de Nancy Spero, mientras que otras recuerdan a Eva Hesse. Lyons parece estar consciente de las problemáticas de la tradición. Inicia su artículo afirmando que “gran parte del arte que es reconocido viene a cerrar una tradición, y se le reconoce en términos por ella definidos. Pero pareciera que ciertos artistas redescubren, bajo la presión de condiciones nuevas, una preocupación perdida o enterrada [...] lo de Smith es un sujeto sin tiempo —el cuerpo se ha convertido en un campo de batalla política, mientras los distintos órganos de control social luchan por dominarlo.”⁴ Sin embargo no define cuáles son esas “nuevas condiciones” o cuál pudiera ser la naturaleza del “campo de batalla”, aunque es bastante obvio el componente feminista de sus cuestionamientos.

En cambio, a Smith le es atribuido un mega-linaje paterno casi de manera ins-

⁴ Christopher Lyons, “Kiki Smith: Body and Soul”, *ArtForum*, vol. 28, núm. 6 (feb. de 1990), p. 102.

tantánea: “El concepto de auto-poderío, *Selbstverwaltung*, en el alma de la actividad política de Joseph Beuys es, de manera más silenciosa, también una meta para Smith en el uso emblemático de los elementos corporales.”⁵ Hay que notar que la aproximación de Smith es “más silenciosa”, es decir, más femenina. La condición de hija (implicando tanto la relación con un padre como un buen comportamiento filial) se refuerza tres párrafos más adelante cuando se invoca el linaje paterno biológico de Smith: se menciona a su padre, el escultor Tony Smith. Una vez asegurado el linaje paterno (por partida doble), Lyons menciona brevemente el hecho de que Smith “sigue el camino de Nancy Spero más que el de Andy Warhol”.⁶

Catálogos de curadores profundamente involucrados con el establecimiento de tendencias o modas y la producción de trayectorias, revelan también una visión de la historia del arte y el linaje sorprendentemente inmutada por los avances en el análisis del arte feminista. *Pre/Pop Post/Appropriation* (Pre/Pop Post/Apropiación) es el catálogo de la exposición de Collins y Milazzo para la muestra que curaron en la Stux Gallery en Nueva York en noviembre de 1989.⁷ En esta exposición, a los artistas más jóvenes promocionados por Collins, Millazzo y Stux —Annette Lemieux, los Starn Twins y Nancy Shaver, entre otros— se les legitima y contextualiza históricamente al incluir obras de Rauschenberg y Johns. Y el catálogo va un paso más allá al enlistar de forma llana y elegante con encabezados en itálicas: Cézanne, Duchamp (“y el megajuego del deseo”), Rauschenberg y Johns. A pesar de las frecuentes referencias al “cuerpo” y al “deseo” (como en: “El ‘cuerpo’, ‘originalmente’ codificado en función del deseo, está congelado en Cézanne, y meta-conceptualizado y meta-erotizado en Duchamp”),⁸ el ensayo del catálogo parece no tener conciencia de la amplitud del material teórico accesible sobre el cuerpo en la obra de artistas como Mary Kelly, o filósofas como Luce Irigaray. El sistema de contextualización y legitimación se extiende entonces en declaraciones sobre cada uno de los artistas. Los hombres son, por supuesto, referenciados al trabajo de otros hombres (los Starn Twins a “Rembrandt, Picasso y a la Mona Lisa”). Lo mismo sucede con las mujeres: “El ‘cuerpo’ ha sido siempre una figura prominente en el trabajo de Suzan Etkin.” En sus obras tempranas, el “proceso de objetivación tenía que ver con el reclamo de su propio cuerpo como mujer; históricamente hablaba de volver a poseer el cuerpo de la Mujer como objeto de deseo en un nivel simbólico, no sólo partiendo del trabajo de los hombres artistas en general, sino específicamente del de un artista cuyo trabajo admira mucho: Yves Klein.”⁹ ¿Será que necesitamos nos sea recordada esa coyuntura con la pieza de Klein

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷ Tricia Collins y Ricardo Milazzo, *Pre/Pop Post/Appropriation*, catálogo de la exposición, Nueva York, Stux Gallery, 1989, s.p.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 105.

en la que mujeres desnudas, cubiertas con pigmento rodaban, sobre un trozo de papel en el suelo frente a un confundido grupo de espectadores?

Holt Quentel y su “mundo literalmente cosido, intencionalmente y a voluntad remendado sobre sí, roto y vuelto a pegar; después roto de nuevo”, es el mundo de los otros artistas hombres en la exposición. Pero ¿qué sucede con las colchas hechas por mujeres, que ganaron legitimación como artefactos estéticos gracias al movimiento artístico feminista? ¿Qué con Sonia Delaunay? ¿Qué con Lee Bontecou? A Betsy Ross se le menciona en la sección sobre Lemieux, pero el uso de la autobiografía de Lemieux, de anónimas biografías de mujeres, no recibe ninguna otra contextualización histórica que la del modernismo y el posmodernismo.

En este catálogo, como en el de una muestra individual curada por Collins y Milazzo (Scott Hanson Gallery, enero 1990), se establecen relaciones entre el “esfuerzo concreto [que lleva a cabo Meg Webster] por reafirmar la inmediatez de la obra de arte; de traer [de nuevo] a la conciencia el contenido radical y el proceso de la naturaleza; y de reasignarle valor al elemento en sí mismo” con la obra de Rauschenberg, Ross Bleckner y Robert Gober. A Ana Mendieta, Michelle Stuart, Nancy Holt, Alice Aycock y demás artistas que usan la tierra para trabajar sobre el concepto de naturaleza representadas en el *Overlay* de Lucy Lippard, se las ha ocultado detrás del exclusivo uso del linaje paterno con el que Collins y Milazzo impulsan su sistema de producción de artistas-estrellas.

Críticos y comerciantes han de preferir legitimar a mujeres artistas cuya auto-referencia real al trabajo de artistas hombres hace posible su inserción y posterior sumisión al patriarcado. Es claro que a todas las mujeres se les ha inculcado valores patriarcales, y que a todas las mujeres artistas se les ha enseñado la historia del arte masculina. Es claro también que muchas mujeres artistas participan en la perpetuación del linaje paterno al asociar conscientemente su trabajo con el de sus antecesores hombres. ¿Por qué habría uno de vincular su obra y carrera personal a una línea más débil, menos prestigiosa? Parece que particularmente los críticos hombres escriben sobre aquellas mujeres artistas que mejor se adaptan a este sistema. Pero no puede esta generación de artistas, críticos y curadores pretender la inexistencia histórica de mujeres artistas y escritoras. Y aun así, el desvanecimiento de las mujeres dentro de los discursos es tal que, al leer los ensayos de los catálogos de Collins y Milazzo, o una reseña en el *ArtForum*, uno incluso llega a olvidar que *hay* mujeres.

La persistencia del linaje paterno es aún más frustrante en la intersección del posmodernismo y el discurso feminista. *Art After Modernism: Rethinking Representation* (“El arte después del modernismo: repensando la representación”), editado por Brian Wallis, es una antología que se posiciona justo en esta intersección.¹⁰ El índi-

¹⁰ Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nueva York, New Museum of Contemporary Art, y Boston, David R. Godine, 1984.

ce general del libro al inicio enlista ensayos de Rosalind Krauss, Abigail Solomon-Godeau, Mary Kelly, Lucy Lippard, Laura Mulvey, Constance Penley, Kate Linker y Kathy Acker (nueve de los 24 autores). Pero en las páginas finales, el índice de nombres revela un patrón de referencia de linaje paterno; en él se hace referencia al menos a 83 artistas visuales, escritores y críticos hombres; señalando el elevado número de páginas en las que se menciona a Duchamp, Warhol, Adorno, Baudelaire, Benjamin y Brecht. Veintisiete mujeres son mencionadas; de ellas, la minoría son escritoras y teóricas, y la cifra global de páginas que les dedican es menor. Éste no es un estudio científico, pero algo revela sobre la persistencia de la referenciación masculina como sustento del proceso de construcción de la historia del arte.

Más molesto quizá es el uso de la legitimación por el linaje paterno en importantes textos feministas, como en *Vision and Difference* (“Visión y diferencia”) de Griselda Pollock, uno de los más sustanciosos ejercicios de revisión feminista sobre la práctica de la historia del arte. Su ensayo “Screening the Seventies: Sexuality and Representation in Feminist Practice—a Brechtian Perspective” (“Revisando los setenta: sexualidad y representación en la práctica feminista —una perspectiva brechtiana”) revela su sustento en el linaje paterno desde el título. Pollock da inicio a una de las primeras secciones de su ensayo de manera encantadora, “Quiero empezar con los chicos”,¹¹ escribe, cuando de hecho nunca termina de referirse a los “chicos”. Con la intención de posicionar a artistas de la talla de Silvia Kolbowski, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Yve Lomax, Marie Yates y principalmente a Mary Kelly al frente de una vanguardia crítica, Pollock valora el éxito de intervención efectiva en los sistemas de representación patriarcales por el grado de adherencia de estas artistas a los principios brechtianos de “distanciamiento”, como los formuló Brecht, y los promocionaron Peter Wollen y Stephen Heath en ensayos publicados en la revista *Screen*.

Pollock pone énfasis en el programa brechtiano según sus prácticas y técnicas *scripto*-visuales, para después, en repetidas ocasiones, inscribir el trabajo de Kelly dentro de este contexto:

Mientras que el principal marco de trabajo —no exclusivamente teórico— del *PPD* [*Post-Partum Document*] fue una revisión del esquema psicoanalítico de Lacan, las estrategias de representación se basaban en el uso brechtiano del montaje, de textos y objetos en una secuencia de secciones...

A pesar de que el *PPD* fue producido dentro de los espacios discursivos de las artes visuales, sus procesos son un eco de la concepción casi cinemática de Brecht sobre el juego interno entre texto, imagen, objeto... El *PPD* logra concretar la proyección de Wollen sobre una compleja obra de arte que confronte no a la Mujer ni a

¹¹ Griselda Pollock, *Vision & Difference: Fertility, Feminism and the Histories of Art*, Nueva York, Routledge, 1988, p. 157.

las mujeres, sino los mecanismos de sustento que producen los discursos sexuales dentro de los cuales se ubica a las mujeres en las sociedades patriarcales occidentales contemporáneas... Pero en términos de la práctica artística, las cuestiones de subjetividad y diferencia sexual necesitan ser desarrolladas en relación con las estrategias brechtianas y sus prioridades políticas.¹²

La utilidad de las estrategias brechtianas para desestructurar la representación patriarcal no debería, sin embargo, viciar la discusión sobre las ambigüedades e ironías de la fuerte dependencia en un sistema masculino para la validación de la práctica feminista. En este significativo ejemplo de la formación canónica del feminismo de vanguardia, la mujer artista sigue supeditada a su mega-padre.

Hay tan pocos artículos sobre mujeres artistas, tan pocas reseñas —y las que hay comúnmente se relegan— y tan pocas referencias a mujeres artistas, escritoras y teóricas, que estos ejemplos de materiales publicados dentro de la corriente principal de la cultura artística la convierten a una *de facto* en una *guerrilla girl*. He aquí la significación del cartel de las *Guerrilla Girls* (Chicas guerrilleras) de 1989 enlistando todas las obras de artistas mujeres que se podrían comprar por el precio de una sola obra de Jasper Johns.

Sí *hay* madres. El linaje materno y la hermandad, aunque constantemente ocultados por el patriarcado, existen ahora como sistemas de influencia e ideología. Adicionalmente a la riqueza de los padres, que ninguna mujer en su sano juicio puede negar, como pintora y como crítica, me ubico a mí misma en un linaje materno y dentro de una hermandad: Frida Kahlo, Charlotte Salomon, Florine Stettheimer, Miriam Schapiro, Pat Steir, Ida Applebroog, Elizabeth Murray, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Charlotte Brontë, Jane Austen, Louisa May Alcott, Emily Carr, Luce Irigaray, Griselda Pollock, Mary Kelly, Simone de Beauvoir, Simone Weil —artistas y escritoras cuyo trabajo ha influido, nutrido y, quizá lo más importante: ha retado mi práctica visual y crítica.¹³ Es ahora un cliché vestigial que el sistema artístico masculino me ofrezca la misma resistencia que el agua al nadador; resistencia que en el

¹² *Ibid.*, pp. 169, 170 y 199.

¹³ Cuando comencé este ensayo mi deseo era elegir mujeres artistas que fueran muy conocidas con la intención de establecer su aparentemente obvia disponibilidad como madres espirituales para una mujer artista, y para cualquier artista. Intentando ser desapasionada, no me posicioné en el linaje materno y dentro de la hermandad que en lo personal me es más relevante: mi madre, Resia Schor, es una artista cuya respuesta a la viudez se dio en el desarrollo de su propio arte y su capacidad de mantenerse a sí misma y a su familia, en lugar de buscar la ayuda de un hombre; mi hermana Naomi Schor, distinguida académica feminista, trazó un camino para mí por medio de la "biblioteca femenina" y las teorías feministas francesas. Sumados a mis más importantes modelos femeninos familiares, vivo en una hermandad de artistas, antiguas alumnas y colegas, amigas todas, cuyo trabajo es de primordial interés para mí: Maureen Connor, Nancy Bowen, Susanna Heller, Susan Bee, Ingrid Calame, Robin Mitchell, Faith Wilding, Portia Munson, Rona Pondick y Jeane Silverthorne, entre muchas otras.

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color:

Bernice Abbott	Elaine de Kooning	Dorothea Lange	Sarah Peale
Anni Albers	Lavinia Fontana	Marie Laurencin	Ljubova Popova
Sofonisba Anguissola	Meta Warwick Fuller	Edmonia Lewis	Olga Rasanova
Diane Arbus	Artemisia Gentileschi	Judith Leyster	Nellie Mae Rowe
Vanessa Bell	Marguerite Gérard	Barbara Longhi	Rachel Ruysch
Isabel Bishop	Natalia Goncharova	Dora Maar	Kay Sage
Rosa Bonheur	Kate Greenaway	Lee Miller	Augusta Savage
Elizabeth Bougureau	Barbara Hepworth	Lisette Model	Vavara Stepanova
Margaret Bourke-White	Eva Hesse	Paula Modersohn-Becker	Florine Stettheimer
Romaine Brooks	Hannah Hoch	Tina Modotti	Sophie Taeuber-Arp
Julia Margaret Cameron	Anna Huntington	Berthe Morisot	Alma Thomas
Emily Carr	May Howard Jackson	Grandma Moses	Marietta Robusti Tintoretto
Rosalba Carriera	Frida Kahlo	Gabriele Münter	Suzanne Valadon
Mary Cassatt	Angelica Kauffmann	Alice Neel	Remedios Varo
Constance Marie Charpentier	Hilma af Klimt	Louise Nevelson	Elizabeth Vigée Le Brun
Imogen Cunningham	Kathe Kollwitz	Georgia O'Keeffe	Laura Wheeling Waring
Sonia Delaunay	Lee Krasner	Meret Oppenheim	

Information courtesy of Christie's, Sotheby's, Mevler's International Auction Records and Leonard's Annual Price Index of Auctions.

Please send \$ and comments to: **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
Box 237, 496 LaGuardia Pl., NY 10012

7. The Guerrilla Girls, *Quando el racismo y el sexismo ya no estén de moda, ¿cuánto valdrá tu colección de arte?*, 1989. Cartel, 43 x 56 cm. Cortesía The Guerrilla Girls.

momento presente del pensamiento feminista se me presenta como un reto. Afilar el pensamiento crítico por medio de un vigoroso debate con otras mujeres ofrece más esperanzas para un discurso del arte revitalizado que la interminable reinscripción dentro de un añejo sistema de linaje paterno.

Todos los estudiantes de historia del arte y de artes plásticas deberían saber los nombres enlistados en el cartel de las *Guerrilla Girls*. Deberían estar conscientes de la multiplicidad de la historia del arte, la práctica y la teoría feministas. Si ha de existir una resolución o solución a la persistencia del linaje paterno, debe ser en un cierto nivel educativo. Al final del semestre de un curso de historia sobre mujeres artistas, un estudiante, licenciado en historia del arte, preguntó: “¿Por qué hemos de llevar este curso? ¿Por qué no aprendimos de estas artistas y temas antes?”

Y es cierto... ¿por qué? Los programas artísticos feministas y los cursos de historia del arte sobre mujeres apenas se habían desarrollado y se reforzaban con un mínimo de diapositivas cuando el contragolpe de derecha de los años de Reagan intervino, recortando fondos y atacando el ideal de acción afirmativa. En el mundo del arte, movimientos basados en el proceso, concepto y performance —no vinculados

al mercado— fueron remplazados por movimientos artísticos basados en críticos, a menudo, colaboradores del capitalismo. Las escuelas siguieron la línea, o simplemente se hicieron para atrás. Los programas cerraron sus cursos sobre mujeres, y el profesorado femenino perdió fuerza para seguir impartiendo esos cursos. Las reproducciones en diapositiva del trabajo de las artistas también se perdieron. Hoy, la mayoría de las escuelas de arte no provee información suficiente sobre mujeres artistas, y el poco material que tiene que ofrecer por lo general carece de estructura pedagógica y teórica. Lo anterior combinado con las tendencias de linaje paterno en la escritura del arte y la formación canónica anotadas en este ensayo, consecuentan que el estudiante de arte, mujer u hombre, tenga pocas armas para desestructurar el linaje paterno.

Para desestructurar no hay que crear una Marceline Duchamp, sino exactamente lo contrario. El juego final del posmodernismo enciende el eterno ritual de muerte y resurrección de un tipo limitado de padre. Otros modelos pueden proveer un camino para una nueva historia del arte y un sistema diferente de validación y legitimación. Así, quizá algunas hijas bastardas y huérfanas (y el tercer mundo por entero) puedan encontrar hogar y ubicarse dentro de su herencia genética.

POSDATA: VERANO DE 1992

Al investigar y escribir “Linaje paterno” en el invierno de 1990 noté que el “rango de mis ejemplos” estaba “limitado por necesidad dada la aparentemente infinita aplicabilidad del sistema de validación por linaje paterno”. No anticipaba entonces que esta aplicabilidad era lateral no sólo en cuanto a los ejemplos disponibles en ese momento particular, sino también vertical en términos de su consistencia a futuro. Así es que más que interferir radicalmente el texto original del ensayo para los propósitos de una segunda impresión, ofrezco algunas consideraciones posteriores y tomo en cuenta algunas instancias más recientes sobre el linaje paterno. Elijiendo algunos ejemplos entre muchos candidatos, perversamente siento el gozo científico de comprobar que mi tesis se mantiene verdadera, en paralelo a una profunda frustración al ver que nombrar el síndrome no le ha asegurado una cura.

Para escribir estas líneas saco provecho de las críticas al ensayo original, particularmente porque entonces no ofrecí las suficientes opciones de lo que parece ser un mecanismo tan insidiosamente persistente de la historia del arte. Las instancias de validación por linaje paterno aquí tratadas con ejemplos sobre la recepción crítica de los trabajos de Karen Finley, Janine Antoni y Sue Williams, articulan lo absurdo y el *pathos* de este mecanismo cuando se aplica a obras feministas de clara orientación genérica. También, y precisamente por el hecho de apuntar a la (por lo menos) inconsciente complicidad de ciertas mujeres artistas, estos ejemplos elevan la posibilidad de existencia de métodos para advertirlo.

Al volver la mirada hacia los años ochenta, encontramos que algunas mujeres artistas hacían uso de comportamientos flamboyantes, violentos o “transgresores” en

su apropiación de lo pornográfico; comúnmente por medio de la explotación de sus propios cuerpos, en obras que reclamaban o habían reclamado para ellas una posición ideológica de oposición al trabajo de artistas como Eric Fischl o David Salle, consiguiendo una notoriedad similar, aunque no tan lucrativa. ¿Estarían estas “chicas malas” rescribiendo la representación patriarcal de las mujeres mientras las recuperaban en intentos feministas subversivos; o estaban siendo tan sólo “chicos malos” con estrógeno creando réplicas de la ancestral explotación del cuerpo femenino? Obras como el autorretrato de Cindy Sherman con una camiseta ajustada (*Sin título #86*, 1981) o con una camisa de escote profundo (*Sin título #103*, 1982) ciertamente pusieron en juego la aceptación de esa supuesta instancia irónica y crítica que le había sido acreditada a su trabajo. Algunas mujeres han tenido también sentimientos ambivalentes sobre los performances de Karen Finley. La temeraria convicción con que manejó su invocación de un violador sugería un genuino, más que simulado, odio por la mujer —aun cuando no fuera intencional.

Independientemente de lo que uno piense del trabajo de estas artistas, es un hecho en la historia del arte que este tipo de controversia sobre la problemática de la auto-explotación de las mujeres artistas había ya ocurrido con anterioridad. En la década de los años setenta, las mujeres discutían y se preocupaban por la sabiduría política y las repercusiones potencialmente negativas: del promocional de la exposición de Lynda Benglis en el *ArtForum* en 1974, donde se presentaba a sí misma desnuda, portando tan sólo lentes oscuros y sosteniendo en la entrepierna un consolador doble como un gigantesco falo propio; de las fotografías de Hannah Wilke en las que su propio cuerpo funcionaba como espacio de instalación para sus pequeñas formas vaginales esculpidas; o de los performances de Carolee Schneemann involucrando el uso activo de su cuerpo desnudo y orificios sexuales. Es también un hecho que estas y otras mujeres artistas no son referidas en las discusiones sobre Sherman y Finley. La introducción de Peter Schjeldahl a *Cindy Sherman* (Pantheon, 1984), representa este tipo de respuesta erotizada que, si bien no es objetivable en primera instancia, es ciertamente polémica para un trabajo que dice criticar el erotismo de las representaciones tradicionales de las que se apropia. Schjeldahl escribe: “Estoy interesado en hacer notar que asumo automáticamente, sin saberlo, que el fotógrafo fue siempre un hombre. Como hombre, encuentro también estas escenas sentimentales, encantadoras y en ocasiones ferozmente eróticas: estoy de nuevo enamorado, con cada mirada, de la rubia desprotegida en la ciudad de noche.”¹⁴ Después provee a la artista de un compañero que asegura su linaje paterno: “La diferencia [con las respuestas de artistas anteriores a imágenes recibidas] en el caso de la generación de Sherman —una armazón vasta e internacional, a la que se debe

¹⁴ Peter Schjeldahl, “Introduction: The Oracle of Images”, en *Cindy Sherman*, Nueva York, Pantheon Books, 1984, p. 9.

asociar incluso al gran alemán Anselm Kiefer— es la férrea concentración, la auto-abnegada disciplina, que obtuvieron de estos vanguardistas antecesores, con la que han invocado a los oráculos de las imágenes.”¹⁵ La mención de Kiefer es claramente superflua y responde al tipo de validación de linaje paterno subliminal que hago notar en mi ensayo. En la misma página, Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Andy Warhol y David Salle son llamados para reforzar la admisibilidad de Sherman al panteón. ¿O es acaso que su obra le brinda una oportunidad a este crítico para apoyar *su propia posición dentro del linaje paterno* al mencionar a los poderosos hombres artistas que tanto admira?

A *Woman's Life Isn't Worth Much* (“La vida de una mujer no vale gran cosa”), instalación de Finley en 1990 con dibujos y texto sobre muro en el Franklin Furnace, incluía un texto escrito en letra simple y deliberadamente torpe, que se componía de argumentos fieros —aunque algo chatos— sobre deseos feministas, así como meros alaridos de ira femenina. Las palabras iban acompañadas de dibujos que ilustraban los pros y contras del patriarcado respecto a la apariencia de las mujeres. Eran “primitivos” en estilo y estereotipaban lo que la gente podría haber pensado sobre cómo se veía el arte feminista en los tempranos años setenta: *vea a Jane con sostén —vea a Jane sin sostén —vea a Jane quemar un sostén.*

Aun así, debe decirse que a pesar de que esta obra parecía tener el *sentir* del arte feminista temprano, una rápida mirada a la documentación sobre el periodo entre 1970 y 1973 revela un ataque al patriarcado mucho más variado y sofisticado, desde crudos y sangrientos performances producidos por artistas mujeres en el Programa de Arte Feminista en CalArts en 1973, hasta la escalofriante economía de recursos de *Rape is...* (1972) de Suzanne Lacy, donde el lector tiene que romper el sello de un libro de apariencia corporativa y violar el objeto de arte para poder leer su contenido. Gran parte del arte-objeto y los performances producidos por mujeres artistas en Nueva York en los sesenta tardíos e inicios de los setenta, y por mujeres involucradas en el Programa de Arte Feminista de CalArts, y después con el Women's Building en Los Ángeles a inicios y mediados de 1970, parecerían referentes obvios para el trabajo de Finley. Ciertamente tiene una deuda con el performance de Carolee Schneemann en 1975, *Interior Scroll* (Pergamino interno), en el que Schneemann extraía un texto enrollado de su vagina y “leía en ‘espacio vúlvido’ sobre la abstracción del cuerpo femenino y su pérdida de significados”,¹⁶ o en *Up to and Including Her Limits* (Hasta e incluyendo sus límites) (1973), en el que, atada a una cuerda durante ocho horas al día, Schneemann podía mover su cuerpo tan sólo para escribir sobre el muro y el piso en su entorno. En el performance de Faith Wilding de 1972, *Waiting* (Esperando), la artista, vestida como una mujer anciana sentada en una mecedora, repasaba su vida

¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶ Carolee Schneemann en entrevista con Andrea Juno en: Andrea Juno y V. Vale, eds., *Angry Women Re/Search #13*, San Francisco, Re/Search Publications, 1991, p. 72.

como un interminable y pasivo proceso de espera a que algo le sucediera a su cuerpo y que otros vivieran su vida por ella; como esperando la vida. El monótono tono áureo, miedoso y generador de ansiedad del conjuro de Wilding prefigura el tono empleado por Finley en muchos de sus performances. Aun así, el trabajo de Finley ha recibido validación crítica al ser asociado con importantes figuras masculinas, y no en cambio con otras artistas feministas más relevantes para su obra. Una reseña sobre la exposición del Franklin Furnace instantáneamente la vincula con los padres correctos: “Mezclando la agresión futurista, las estrategias brechtianas del performance político, el sensualismo de Artaud, y el canto hipnótico de tono-*zeitgeist* de Allen Ginsberg, el trabajo de Karen Finley siempre ha generado respuestas ardientes.”¹⁷

Los performances son notoriamente efímeros desde el punto de vista de la historia escrita, pero *Waiting* se incluye en el documental de 1973 de Johanna Demetrakas, *Womanhouse* (Casa de mujer); fue discutido en la revista *Ms.*; y la transcripción completa se reimprimió en el apéndice de *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (A través de la flor: mi lucha como mujer artista) de Judy Chicago.¹⁸ El trabajo de Schneemann está ampliamente documentado. Pudiera justificarse que una mujer alcanzando la edad madura, comprometida con una vertiente estética feminista, buscara obras tan poderosas. Sobre este aspecto es interesante la comparación de dos entrevistas, una con Schneemann y otra con Finley en *Angry Women*, edición de *Re/Search*. Mientras Schneemann menciona varias mujeres importantes en su historia personal y varias “predecesoras femeninas favoritas”¹⁹ —Virginia Woolf, Marie Bashkirtseff, Paula Modersohn-Becker, Margaret Fuller, Simone de Beauvoir— Finley pone en juego la auto-validación por linaje paterno por la vía negativa que he venido describiendo. Finley habla sobre cómo trató de recrear el *On the Road* de Jack Kerouac, pero terminó siendo “recogida y, a punta de pistola, [tuvo] que masturbar a alguien”.²⁰ Inmersa en este lado oscuro, Finley parece sin embargo aún encantada por la mística masculina. Ella “estaba resentida por lo que estaba pasando en los sesenta y setenta con los artistas hombres más extremos trabajando con el cuerpo (Chris Burden, Vito Acconci, los Kipper Kids y Bruce Nauman) quienes sí usaban sus cuerpos —de acuerdo, pero tan pronto como yo (una mujer) intenté hacerlo, la situación cambió porque el cuerpo femenino está *objetivado*.”²¹ Así, es casi increíble que jamás mencione a ninguna de las mujeres artistas haciendo performance sobre el cuerpo en esos años, quienes luchaban contra la misma inequidad crítica.

¹⁷ Melissa Harris, “Karen Finley at the Kitchen and Franklin Furnace”, *ArtForum* (septiembre de 1990), p. 159.

¹⁸ Faith Wilding, *By our own Hands*, Santa Mónica, Calif., Double X, 1977, p. 106, núm. 12.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁰ Karen Finley en entrevista con Andrea Juno, en Juno y Vale, *Angry Women*, *op. cit.*, p. 48.

²¹ *Ibid.*

Otro ejemplo del desfase de la influencia del linaje materno ha de encontrarse en las reseñas de una muestra reciente de la joven artista Janine Antoni, en la Sandra Gering Gallery. La exposición intitulada *Gnaw* consistía de dos instalaciones. En una habitación, recostadas sobre paletas de mármol sobre el suelo, había dos bloques de seiscientas toneladas de chocolate oscuro (duro) y de suave manteca respectivamente, esculpidos sutilmente por lo que parecían ser marcas de cincel, pero que en realidad eran huellas de mordidas hechas por la artista. En otra habitación simulando una alcoba, cajas de chocolates en forma de corazón hechas de chocolate moldeado y lápiz labial rojo, con elegantes envolturas en negro y dorado, estaban desplegadas al interior de cajas de vidrio. A pesar del impacto formal del trabajo, fueron necesarias declaraciones de la artista para poder establecer una conexión entre todos los elementos y aclarar la intencionada referencia a la bulimia. En una reseña del *ArtForum*, Lois E. Nesbitt escribe sobre la bulimia (desorden que afecta primordialmente a las mujeres) y sin embargo provee validaciones con alusiones a “los trabajos con manteca de Joseph Beuys y las esculturas de chocolate de Dieter Rot”.²² Un texto del *New York Magazine* logra el mismo objetivo de linaje paterno con una doble negación: “Una mujer alemana susurró: ‘Esto no es arte, esto es lápiz labial. Odio a Joseph Beuys.’”²³

Es demostrable que Beuys es un mega-padre favorecido y ciertamente una presencia en el trabajo de Antoni. Sin embargo, obras recientes de dos artistas mujeres de mucha mayor relevancia para Antoni, no se mencionan, ni en reseñas ni en declaraciones de la artista, a pesar del hecho de que ambas habían expuesto en Nueva York poco tiempo antes o inmediatamente después. Un poco antes, esa misma temporada, en una instalación-performance en la Louver Gallery de Los Ángeles, Ann Hamilton se sentó en una mesa, rodeada de lienzos blancos impregnados de vino, a mascar terrones de harina, que después escupía y colocaba en una canasta para que se inflaran y desinflaran. Trataba con esta obra los temas de la bulimia y el desecho, con ciertos tintes de iconografía cristiana.

Trabajos recurrentes de Maureen Connor, realizados durante los últimos años, exhibidos con frecuencia durante el año que precedió la exposición de Antoni, y reunidos en una exposición que inauguró el día que terminó la de Antoni, eran indiscutibles influencias para ella, antigua estudiante de Connor. Por ejemplo, en 1991 y 1992, Connor expuso *Ensamble for Three Male Voices* (Ensamble para tres voces masculinas) (1990), donde integraba expresivamente asuntos como la contingencia del cuerpo femenino, la construcción cultural de la femineidad y la silenciamiento de las mujeres. Significados eficientemente vinculados, encapsulados en laringes humanas moldeadas con lápiz labial rojo, enclavadas en soportes de micrófonos —la ins-

²² Lois E. Nesbitt, “Janine Antoni at Sandra Gering Gallery”, *ArtForum*, vol. 30, núm. 10 (verano de 1992), p. 112.

²³ Rowan Gaither, “A Sculptor’s Gnawing Suspicions”, *New York Magazine*, 9 de marzo de 1992, p. 24.

talación incluía sonidos grabados de una niña bebé, una mujer de mediana edad, y una mujer anciana riendo y llorando. El *Ensamble for Three Male Voices* ha sido verdaderamente una obra de arte *germinal*, y es con toda intención de trastocar el esquema del linaje paterno que digo *germinal* y no *seminal* por ser esta última una palabra que ha de usarse sólo cuando sea pertinente (siendo que a algunas críticas e historiadoras del arte feministas les resulta difícil apartarse del viejo lenguaje de influencia). No sólo Antoni, sino también Rachel Lachowicz ha usado este material nuevo e ingeniosamente genérico, siguiendo los pasos de Connor. Igualmente relevante al trabajo de Antoni son muchas obras de Connor que examinan la bulimia y la anorexia como tropos feministas.²⁴

En conversación personal, Antoni ha situado el trabajo de Connor como un importante contexto *competitivo* para el suyo. Aun cuando artistas y teóricas feministas han criticado la utilidad de la narrativa edípica para la mujer, ésta construye la relación de los artistas hombres con sus padres estéticos e ideológicos, y como tal, es un elemento constitutivo y privilegiado del discurso patriarcal y de linaje paterno. Además de los beneficios del linaje paterno percibidos por las mujeres, bien puede ser que a muchas les cueste admitir abiertamente sus conflictos o competencia con otras mujeres —con sus madres, por ejemplo— sin importar lo productivos que pudieran ser esos vínculos; ambos casos responden al hecho de que este tipo de relaciones son menos privilegiadas dentro del discurso hegemónico. Lo anterior, se suma al entrenamiento tradicional de las mujeres para evitar el conflicto. Si bien es un ejemplo ilustrativo de linaje paterno excluir a Connor y a Hamilton de cualquier contextualización en torno a Antoni —dado que estas influencias son tan obvias, cercanas y reconocidas en privado— uno debe preguntarse sobre el grado de complicidad de la propia artista a este respecto. El linaje materno tiene lugar sólo si una mujer artista arriesga la validación precedente por la vía de los mega-padres a favor de sus propias maestras femeninas del pasado y contemporáneas, o al menos cuando enriquece el entendimiento del público sobre su obra con una auto-contextualización más balanceada.²⁵

²⁴ Éstos incluyen varias esculturas de 1991 en las que Connor creó figuras de material elástico negro de lencería extremadamente delgadas, y *Taste 2* (Gusto 2) (1992), expuesta un par de meses antes de *Gnaw* de Antoni. En *Taste 2*, una báscula de baño descansa sobre una plataforma baja que ha sido cubierta con un tapete de baño blanco. Dentro de la báscula, un pequeño monitor ha remplazado los números que normalmente revelan el peso. En él se reproduce una cinta en *loop* de la artista atiborrándose de distintos tipos de comida al azar. Su frenético ritual bulímico termina cuando el monitor reproduce, en reversa, las imágenes que acabamos de ver de tal forma que la comida sale de su boca y se reconstituye. Al final de la cinta, la comida aparece mágicamente en su recipiente, perfectamente intacta; lista para ser engullida y purgada de nuevo en un ciclo infinito.

²⁵ Tal auto-contextualización puede verse frustrada por fuerzas institucionales más allá del control de la mujer artista, e invisibles al lector promedio de publicaciones de arte. Al escribir sobre la relación entre el trabajo de Antoni y de Connor, me estaba basando en breves comentarios de Antoni y en mi

Otro ejemplo reciente de la des-escritura del linaje paterno en la historia feminista particularmente inquietante aparece al servicio de una nueva generación de jóvenes y “enojadas” mujeres artistas. Tras una década divisoria en la que se urgía a las mujeres artistas a mantenerse alejadas de posiciones esencialistas y métodos de no-apropiación, el discurso anti-esencialista como sistema crítico parece haberse colapsado, siendo que son aquellas artistas trabajando desde una posición muy esencialista en pintura y escultura sobre la mujer como víctima, quienes están recibiendo mucha atención. Muchas mujeres se sintieron sacudidas por las despersonalizadas criaturas femeninas de Kiki Smith arrastrando heces por el suelo de una galería; cuando simultáneamente, una figura femenina abusada, golpeada y marcada, obra de Sue Williams, aparecía tirada en otra galería (*Tale* de Smith en la Fawbush Gallery, e *Irresistible* de Williams en la 303 Gallery, ambas en mayo de 1992). Obras que no fueron analizadas en función de lo que materializaban como natural en torno a la mujer, ni tampoco en el contexto de las batallas ideológicas centrales del discurso feminista de la década anterior. Uno incluso pudiera sospechar que algo de su popularidad se basa en el atractivo que representaba para la corriente principal la posición de la mujer-víctima. Debo aclarar que mis comentarios no intentan criticar las obras, que de hecho considero de carácter firme, sino que pretenden analizar la relación entre el trabajo, su recepción crítica, y la manera en que ciertas ideas sobre la mujer se crean y perpetúan.

conocimiento de que Antoni había sido estudiante de Connor por un breve periodo en la Rhode Island School of Design (RISD). No pensé mucho, en cuanto a cuestiones de influencia, en el hecho de que yo también había sido maestra de Antoni durante un semestre en un seminario de escultura en el RISD. Siendo que había yo asumido la tarea de no reconocer públicamente cualquier deuda con Connor, me sentí un tanto abatida al saber, poco tiempo después de la publicación de esta versión de “Linaje paterno” (en: Joanna Fruc, Cassandra L. Langer, y Arlene Raven, eds., *New Feminist Criticism*, Nueva York, Harper Collins, 1994, pp. 42-59), que ella me había dado crédito a mí como mentora feminista en una entrevista para *FlashArt* con Laura Cottingham, pero que la referencia había sido suprimida por los editores a favor de artistas cuyo nombre goza de mayor reconocimiento:

Laura Cottingham: Tu trabajo le debe tanto al arte feminista de los setenta: la autobiografía, el uso de tu propio cuerpo como proceso y como sujeto/objeto, tu confianza en la especificidad de la experiencia femenina como contenido, el trabajo performativo que acompaña tu proceso...

Janine Antoni: Las artistas de los ochenta, Kruger, Levine, Holzer, Sherman, son históricamente importantes y realmente han influido en mí. Ellas hicieron posible para mí el poder hacer el trabajo que realizo ahora.

Laura Cottingham, “Janine Antoni: Biting Sums up my Relationship to Art History”, *FlashArt*, núm. 171 (verano de 1993), p. 104.

Evidentemente, incluso el esfuerzo de buena fe de una artista (y una crítica de arte feminista) por dar crédito a una mentora puede ocultarse tras una referencia genérica a los sospechosos comunes; al menos en este caso son mujeres.

Desafortunadamente, la carrera de Williams se construye sobre la desaparición de dos décadas de historia de trabajos de mujeres que le preceden; construcción doblemente desafortunada por el papel que la propia Williams pudiera desempeñar en el proceso. El artículo que sobre ella escribiera Roberta Smith para el *New York Times* (“An Angry Young Woman Draws a Bead on Men”, 24 de mayo de 1992) provee un ejemplo interesante de tal desaparición. Smith sitúa a Williams en CalArts al mismo tiempo que a estrellas como David Salle, Eric Fischl y Ross Bleckner. Lo que ni Smith ni Williams mencionan es que en ese tiempo existía en CalArts el revolucionario e influyente Programa de Arte Feminista. Por supuesto que no todas las mujeres en la escuela se unieron al programa y sin duda hubo tensión sobre el hecho de pertenecer a él o no; sin embargo, el programa provocó gran curiosidad entre los estudiantes no participantes, tanto hombres como mujeres, ya que operaba a puerta cerrada. Su presencia constituyó una revisión de conciencia —sin precedentes— del machismo rampante. En lo personal me entristece, como miembro de ese programa y como educadora feminista, el que Williams no fuera capaz de avalarse a sí misma en cuanto al apoyo personal y la poderosa influencia de esta importante experiencia educativa; y que en lugar de eso recuerde al CalArts de entonces como “un mundo de hombres”. La omisión resulta irritante para las mujeres que ven en el trabajo de Williams reminiscencias de los primeros años del Programa de Arte Feminista, producto de una conciencia naciente; como resulta irritante para los artistas homosexuales, quienes sentían que el programa les había permitido manejar la sexualidad en formas nuevas, no-greenbergianas.²⁶

Debe hacerse notar que tanto Smith como Williams estaban siguiendo un camino bien trazado. La desaparición del Programa de Arte Feminista de CalArts estaba en marcha desde 1981, cuando una exposición de sus diez años de trayectoria, curada por Helene Winer, incluyó sólo a dos mujeres —ninguna perteneciente al programa—, mostrando en cambio a muchas de las estrellas masculinas ya mencionadas, sobre quienes el mundo del arte estaba construyendo su inversión.

De cualquier forma, el trabajo de un artista o de un crítico no es lo que está en juego ni es el tema a discutir en estas líneas, sino más bien el proceso particular de construcción de la carrera y sus efectos.²⁷ Pero la persistencia del sistema de validación

²⁶ Tom Knechtel, un estudiante de CalArts en los tempranos setenta, al mismo tiempo que Sue Williams, la retomó como tarea para la “reimaginación de la historia de Cal Arts” (incluyendo la exclusión de la pintura en su historia) así como a maestras de pintura como Elizabeth Murray, Pat Steir y Vija Celmins, y la elisión del Programa de Arte Feminista. Como Knechtel anota significativamente: “Incluso aquellas mujeres y hombres que no participaron en el programa fueron incapaces de escapar a su influencia.” Véase Tom Knechtel, “The Total Picture of CalArts” (carta al editor), *New York Times*, sección de Arte y Entretenimiento, domingo 21 de junio de 1992.

²⁷ Mientras que la ignorancia de Smith sobre la historia temprana del feminismo pudiera comprenderse por la forma en que la cultura totalizadora la ha manejado, sus recientes elecciones para la in-

de linaje paterno y la participación en él de mujeres que no quieren que se les asocie con el feminismo, no contribuye al desarrollo textual y formal del arte hecho por mujeres.

Si a las mujeres se les niega el acceso a su propio pasado, aparecen en la historia como excepciones, como sujetos extraños (la “autodestructiva” historia personal de Sue Williams resulta útil para este tipo de creación de mitos), y se les fuerza a redescubrir la misma rueda una y otra vez, habiendo perdido su lugar dentro de la producción cultural, porque se les niega la crítica dentro de una historia de antecedentes e incluso de batallas edípicas entre generaciones. Si las propias mujeres niegan su asociación al feminismo, son propensas a perderse en la historia masculina sin importar lo excepcional que pueda ser su trabajo. Las artistas pueden sentir que arriesgan mucho al vincularse a sí mismas no sólo con hombres sino también con mujeres progenitoras, pero mientras a corto plazo tiene sus beneficios la reseña de revista que vincula a una artista con un progenitor masculino —ya sea con referencias positivas o negativas—, en el largo plazo, la experiencia ejemplifica que los libros de historia del arte sólo hablan del mega-padre; y los artistas mencionados como “parecidos” o “distintos” a él se convertirán simplemente en “seguidores”, entre los que las mujeres serán las últimas en ser nombradas.

Es sabido que la historia la escriben los vencedores. Y es a tal grado la civiliza-

clusión y exclusión dentro de una nueva categoría de mujeres (jóvenes) “enojadas” no lo es. En “Women Artists Engage the ‘Enemy’” (*New York Times*, domingo 16 de agosto de 1992, sec. 2, p. 1), Smith está obviamente dirigida por intereses mercantiles, y aun cuando sus elecciones ayuden a perfilar el mercado, su selección, premisa y conclusiones están más abiertas al cuestionamiento.

Ella apunta hacia (y ayuda a establecer) un nuevo mini-movimiento de mujeres involucradas en la apropiación de artistas como Richard Serra, Andy Warhol y David Salle. En este esfuerzo, menciona nombres como Rachel Lachowicz y Janine Antoni. El uso de lápiz labial de Lachowicz como un material artístico es, como el de Antoni, una apropiación directa del trabajo de Maureen Connor —Lachowicz formó parte de una exposición en la Jack Tilton Gallery en el verano de 1991 que incluía el *Ensamble for Three Female Voices* de Connor, y sus primeras esculturas con lápiz labial aparecieron unos meses después. Smith no menciona otras apropiaciones de artistas hombres, por ejemplo, los *riffs* subversivos de Connor sobre los portabotellas de Marcel Duchamp.

Consideraciones sobre la apropiación entre mujeres harían más profundo el argumento de Smith para este grupo de artistas como un nuevo movimiento feminista. Más aún, la conclusión de su artículo socava el estatus de las obras que Smith presumiblemente ha explotado cuando declara que la “imitación es la forma más alta de lisonja. Excepto por Sue Williams y Jane Antoni, estas mujeres aún no han conseguido la originalidad de las fotógrafas feministas de los ochenta tempranos, o la parodia de los artistas masculinos. El trabajo de [Deborah] Kass no sería ni remotamente tan insinuante si en él no incorporara la inventiva visual de Salle o Warhol.” Si éste es el caso, entonces ¿por qué consistentemente Smith, en lo que parece ser una serie de artículos sobre estas mujeres “enojadas”, ignora a las artistas mujeres que sí *están* trabajando con originalidad? Ida Applebroog pudiera ser el ejemplo más sobresaliente de una mujer (mayor) enojada que se apropia, subvierte e inventa imagería mucho más crítica sobre la iconografía cultural y la sintaxis modernista.

ción occidental un “homólogo” masculino,²⁸ que siempre privilegiará el fracaso del hombre sobre el éxito de la mujer. Generalmente los logros femeninos no se consideran como tales, ni se registran. Reformar ese proceso requiere vigilancia constante. Las mujeres deben reexaminar las nociones mismas del éxito y el fracaso basadas en el sistema de valoración patriarcal; aun cuando el miedo que experimentan frente a la posibilidad de asociarse con la posición “más débil” permanece como una fuerza poderosa en el sustento y mantenimiento del linaje paterno por las propias mujeres. Diversos comentarios de mujeres pintoras abstractas sugieren su desconfianza sobre cualquier palabra que empiece con *fem-*, rechazando así la marginación que el *fem-* involucra, al mismo tiempo, sin embargo, se oponen a la especificidad de una experiencia política/personal que pudiera vivificar su obra y prevenir su absorción dentro de algún otro movimiento “universalista”, es decir, masculino.

En mi escrito “Linaje paterno” insisto sobre la importancia de una nueva forma de educación más consciente de los asuntos de género en la teoría y la práctica en la historia del arte. El linaje paterno sólo podrá dismantelarse si existe la voluntad de mujeres y hombres involucrados en el proceso de producción de arte, crítica e historia. Las mujeres artistas deben identificar antecesoras y contemporáneas que admiren, determinen como influencia, e incluso aquellas que no les gustan o con las que sienten competencia, revelando así el *mundo de la mujer* que muchas artistas ocupan en sus estéticas cotidianas. Por su parte, los críticos deben hacer un esfuerzo no sólo por estar conscientes de esas influencias sino incluso por buscarlas, y más aún, trabajar por colocar el tema de la influencia de género como una problemática del arte. ¿Qué significa para una mujer clamar que está haciendo obra “universalista”? ¿O estar influida por artistas hombres, incluyendo en algunos casos misóginos? Estas preguntas se deben atender críticamente.

El patriarcado tiene mucho invertido en la noción de universalidad y en el proceso de linaje paterno. La propiedad es lo que se hereda por medio del linaje legítimo, y la posesión de propiedad —sea cultura, historia o filosofía— es en última instancia lo que está en el corazón de este mecanismo de la historia del arte. Es menester que artistas y escritores, mujeres en particular, socaven las nociones tradicionales de propiedad, valor y linaje. El método es realmente simple: seguirá siendo un mundo de hombres hasta que uno no busque y valore a las mujeres en él.

²⁸ Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985, p. 240. Irigaray habla de un “homólogo falosénsico” en la civilización occidental.

¿Qué se puede enseñar y qué se puede aprender? ¿Cuál es la atmósfera necesaria para que los estudiantes de arte expandan su atracción original hacia eso que entendían como “arte” y aprendan sobre sus propios instintos, gustos y narrativas personales, para poder ubicarlos y ubicarse dentro de la compleja historia y práctica artística? ¿Cómo puede uno ayudar a florecer a esos estudiantes cuyas identidades e inclinaciones pudieran ser marginales —tanto estilísticamente como en cuanto a su concepción idealizada del artista— con respecto a la corriente principal? Mi temprano interés por la enseñanza apareció de manera simultánea a mi decisión de “ser artista”, y a mi creencia, ilusoria o no, de que la instrucción tradicional de las artes plásticas poco me había enseñado sobre la producción de mi propia obra. Mi compromiso con la enseñanza se encontraba más convencionalmente enraizado en mi deseo por rectificar lo que percibía como las formas de abuso en boga en la enseñanza del arte, y en mi deseo por transmitir lo que yo en lo personal había experimentado como métodos de vida que hicieran más fácil el pensar en ser artista.

[131]

Enseñar es tanto ubicarse uno mismo, como ser ubicado por los alumnos en una posición de “*conocimiento y autoridad*”.¹ Sin tomar en cuenta la edad o el grado de conocimiento o autoridad personal, el papel del “maestro” confiere poder. A este poder le sigue el abuso. Algunos de los abusos de autoridad con que me enfrenté como estudiante de arte y que he visto y he oído perpetuados hasta el día de hoy, pueden agruparse bajo la categoría de abusos de género; tanto por participar de improntas genéricas, como por tener participantes y narrativas genéricas. El hecho de que pensamos en jerarquías en términos de género, debido a que vivimos en un

* Además del papel formativo desempeñado por el Programa de Arte Feminista de CalArts y la Escuela de Arte de CalArts durante el periodo de Paul Branch como decano, este ensayo debe mucho de su actitud hacia la enseñanza a la influencia benevolente de Stephan von Huene, mi mentor en CalArts.

¹ Constance Penley, “Teaching in Your Sleep: Feminism and Psychoanalysis”, en *The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 166.

sistema patriarcal, conlleva que los sistemas de autoridad en las instituciones artísticas también lo sean, incluso cuando ocasionalmente estén involucradas mujeres artistas-educadoras.

Los abusos de género se extienden desde la forma más obvia de acoso sexual, sexo forzado por calificaciones o por un posible ascenso —acontecimiento que uno esperaría calificar como extraño pero que es ahora, y cada vez más, objeto de procesos legales—; hasta la historia más común de casos de relaciones sexuales bajo consentimiento aparente entre miembros de la facultad y el estudiantado; pasando por aquellos aspectos de la enseñanza cuya carga genérica se oculta bajo la falsa rúbrica de la “universalidad”. Esta forma de abuso en la enseñanza, la más penetrante y persistente de todas, está marcada por la falta de especificación en la posición del que habla y juzga. Cuando la crítica al trabajo de los alumnos y la promoción de una estética particular no son matizadas por una valoración genuina de la estética generacional y la realidad genérica del maestro; cuando la posición del que habla y juzga no es transparente, la diferencia y la multiplicidad son ignoradas y negadas.

Hablo, entre otras de las posturas que encarno como maestra de arte, desde el punto de vista de la artista feminista, no sólo desde el de la mujer artista. Desde esta posición es particularmente perturbador, persistente y comprobable en el nivel anecdótico, el tema de la seducción entre maestros hombres y estudiantes mujeres en las escuelas y en los departamentos de arte. Pudiera esto parecerle al terreno de la investigación psicológica un asunto sin valía, sin embargo, el abuso genérico en las prácticas de enseñanza es un tema que despierta inquietudes enclavadas en el corazón de cualquier investigación relacionada con la autoridad como práctica social.

Es casi tan digno de noticia el hecho de que maestros hombres (usualmente) acosen a mujeres estudiantes, como que un perro muerda a un hombre.² Así es que, ¿qué hay de malo en eso? Ciertamente, las estudiantes de arte ambiciosas quieren poder, o, como primer paso, contacto con el poder. Los hombres usualmente tienen (aún actualmente) el poder, o la apariencia de poder dentro del microcosmos institucional (y del mundo del arte). Desde el otro lado, la tentación es grande. Ahora que soy... no tan joven, es maravilloso y perversamente claro para mí cuán sexual es la gente en sus veinte tardíos y tempranos treinta, lo quieran o no. Es una herramienta que instintivamente (y frecuentemente sin conocimiento de ello) usan para atraer atención, siendo que tienen pocas otras herramientas de poder, careciendo de la experiencia y/o posición política. Lo que es *malo* —para usar una categoría moral o

² A veces la asumida normalidad de estas relaciones para los maestros es tan ofensivamente notoria que deviene risible. Mi maestro de introducción a la pintura (en 1968), durante una tutoría en su oficina, me preguntó qué edad tenía, y cuando descubrió que tenía menos de la edad permitida, yo supongo, como para que él fuera sujeto al Mann Act dentro de los límites del estado si se involucraba sexualmente conmigo, meneó la cabeza, me tomó de la barbilla y murmuró entre risas ahogadas que era yo “muy joven”. ¿Muy joven para qué?

ética— es que completar el drama de la seducción pone en juego la idea tradicional de que la principal moneda de cambio de la mujer dentro del patriarcado es su sexualidad, siendo ésta tanto temporal como temporánea. Quizá la mujer estudiante no consiga la cercanía al poder que anhela, pero en la transacción aprenderá que su sexualidad (sería más preciso decir: la novedad de su sexualidad) tiene más poder y es más valiosa que su talento. Porque lo que ella quisiera, y lo que cualquier estudiante quiere, es *atención*. Si la atención la recibe en función de su trabajo y la calidad de su mente en lugar de recibirla por su sexualidad —aun cuando ella misma la ofrezca como objeto de intercambio— entonces se enseña y se aprende otra lección; ésta enfocada a aquellas capacidades que sin duda tendrá durante más tiempo que su juventud —a saber: la productividad no-biológica y el intelecto.

¿Y sobre la situación inversa: maestras y estudiantes hombres? Parece que no sucede tan a menudo. Por una parte, pocas mujeres en la facultad tienen tal poder institucional, así resulta que los estudiantes hombres buscan contacto también con hombres de la facultad. Las mujeres sin posibilidad de movilidad o ascenso en el cargo tienen más que arriesgar, ya que su seguridad laboral descansa en la conformidad y la probidad. Además, las mujeres se arriesgan a ser vistas como ridículas “asaltacunas”. Las jerarquías y convenciones de género de largo alcance, prevalecientes en la mayor parte de la sociedad, aún operan en la relación (mujer)docente-(hombre)estudiante, de tal forma que la mujer se juega la posibilidad de *perder* cualquier poder que ostente. Seguramente los mecanismos son similares en las relaciones homosexuales maestro(a)/estudiante. No importando el escenario, el hecho de recompensar al estudiante por manejar su sexualidad como principal herramienta, en lugar de centrar la atención en su mente, más allá de su sexualidad, es una actitud abusiva. Habiendo ya cambiado las generaciones, puedo con mayor amplitud que en mis años tempranos de enseñanza, ponerme en los zapatos de todos esos maestros hombres que conozco y sé que han tenido aventuras con estudiantes; y, al ver el necesitado rostro de una persona más joven, puedo entender la naturaleza depredadora de la infracción, y el grado de traición a la confianza.

Sin embargo, la seducción es un aspecto importante, incluso necesario, de la enseñanza. Constance Penley, en su ensayo “Teaching in Your Sleep”, hace notar “el poder extremo de esta relación de transferencias, el narcisismo que subyace en las demandas tanto de estudiantes como de maestros, es decir, la naturaleza básicamente erotizada del aprendizaje (solicitud constante de reconocimiento)”.³ Para mantener la atención de un inquieto grupo de gente, se requieren habilidades histriónicas; lo mismo el carisma, el humor, la cadencia, todo ayuda a mantener el foco. Es importante que el maestro se sienta vivo y vibrante, y tanto la sexualidad como la seducción son signos importantes de vida.

³ Penley, *loc. cit.*, p. 174.

Más allá de la seducción, las técnicas y filosofías de la enseñanza comúnmente expresadas y puestas en práctica en las escuelas de arte están inmersas en la idea del abuso como estrategia pedagógica —el “meter en cintura” como método de crítica. ¿Cuántos talleres de crítica no incluyen a una chica o dos rompiendo en llanto? A veces pareciera que los maestros (hombres) están “sumando golpes maestros”, poniendo muescas en sus... pinceles. Crítica a las chicas y hazlas llorar, pareciera ser la consigna. Live Crew estaría como en casa dentro de este rango. Y es que esas lágrimas son de igual manera causadas y no causadas por el enojo o frustración que trae consigo el haber sido retado y silenciado por una voz más fuerte; o por verse descartadas por ser demasiado inquietantes. Si el estudiante cambia de manera consistente y paralela a la estética del maestro, o incluso si opone resistencia en lo que resulta ser una forma productiva, entonces esta pedagogía es juzgada como exitosa. Digamos que el empujón inicial resultó en su propio beneficio. Las investigaciones sociales han demostrado que el abuso en sí mismo se auto-perpetúa, y el abuso pedagógico es profundamente auto-perpetuante a la vez que está hondamente enraizado en la cultura occidental, siendo parte de la narrativa edípica donde: el padre trata de matar al hijo; el hijo termina por matar al padre, y la madre o la hermana convenientemente se suicidan.

Una dificultad más para contrarrestar esta pedagogía es el desconcertante hecho de que los estudiantes parecen anhelar el ejercicio de autoridad, e incluso de brutalidad —aun cuando denuncien estar en contra de él. Las críticas que siguen modelos diferentes por lo general ni se les da crédito ni se les comprende. Si un maestro(a) te dice que tu trabajo es pura mierda, sin elaborar su posición, motivación o sesgo, él o ella puede no estar ayudándote a alcanzar un nivel autocrítico; claro que, sin duda, éste es un comentario *difícil de pasar por alto*. En tiempos de consumos conspicuos, resulta importante la frase “Me dijeron que era pura mierda”, o incluso, perversamente, “¡Lloré!” La creencia sobre el carácter penetrante de la validación de la brutalidad en la enseñanza emerge de un relato hasídico:

Cuando el rabino Yitzhak Meir era bastante joven se volvió discípulo del rabino Moshe de Koznitz, hijo del *maggid* de Koznitz. Un día su maestro lo besó en la frente porque lo había ayudado a resolver un difícil problema con asombrosa perspicacia. “Lo que necesito”, se dijo Yitzhak Meir a sí mismo, “es un rabino que arranque la carne de mis huesos, no uno que me bese”.

Poco después dejó Koznitz.⁴

Es claro que dejar la carne al rojo vivo puede a veces ser necesario para el crecimiento. Lo que está en cuestión es cómo llegar a los huesos sin brutalidad y sin afanes

⁴ Martin Buber, “The Malcontent”, en *Tales of the Hasidim: The Later Masters*, Nueva York, Schocken Books, 1948, p. 303.

destructivos. ¿Cómo puede uno lograr que alguien cambie “por sí mismo o por sí misma”? Como maestra nunca estoy suficientemente segura de qué ofrecer como otra opción al enunciado “este trabajo es pura mierda”. Les sugiero otro camino a mis estudiantes —extrapolando de una pintura varias posibilidades divergentes para futuros trabajos. Y mientras que muchos de ellos esperarían oírme decir, esto es bueno, esto es malo, haz esto, haz lo otro, en lugar de eso les digo: este pequeño punto en la pintura parece estar vivo —pero entiende que puedo estar respondiendo a esta cosa tan pequeña quizá por algo en ella que me remite a mi propio trabajo— y podrías desarrollar al máximo eso que está latente en tu trabajo, o bien podrías desarrollar algo en una dirección totalmente opuesta. Encuentro este acercamiento menos determinista y profético. Incito a los estudiantes a seguir las líneas sugeridas en su trabajo y en nuestras conversaciones hacia un camino de investigación infinitamente más profundo, que en sí mismo es el corazón de la producción/reflexión artística. Esta forma estratificada de acercarme y comentar sus trabajos, aparentemente difiere de la voz autoritaria tradicional.

El acercamiento a la estrategia educativa de solución de problemas, tan importante en la enseñanza formativa, plantea problemas similares, siendo que un ejercicio de este tipo tiende precisamente a sugerir *una* solución. Claramente, todos hablarían de dientes para afuera sobre la idea de que lo útil de estos ejercicios es el trabajar con un conjunto de limitantes cualquiera. Sin embargo, un programa de arte que se fundamente principalmente en la solución de problemas tiende a estar orientado hacia el formalismo, y por tanto supone un conjunto de soluciones correctas. Esto, a su vez, se conecta con el modelo lineal de la historia del arte, que es en sí una construcción genérica, o más bien, una construcción elaborada por una disciplina que ha orquestado la eliminación de lo femenino de entre sus fronteras.

Estos abusos en la enseñanza que, sugiero, tienen un perfil genérico, son un inmenso obstáculo a sobrepasar para cualquier estudiante. Todo estudiante y, particularmente las estudiantes, para poder aprender sobre su propio proceso de creación, deben abrirse camino entre los obstáculos de aprendizaje que han sido puestos frente a ellas no “por su propio bien”, como pudiera argumentarse, sino por el bien de la institución.

A pesar de estos obstáculos, y no obstante mi decepción al creer que nadie me había enseñado nada que valiera la pena, la realidad es que *sí* aprendí sobre la realización de mi propio trabajo. Algo del cómo aprendí no puede ser recreado ni proponerse como modelo: mis padres eran ambos artistas que trabajaban en casa. En la universidad me enseñaron los ABC de la historia del arte más que los de la práctica de las artes plásticas. Así fue que el color, la composición, la forma, el estilo y todo este tipo de información que uno debe aprender de una u otra manera, los aprendí más bien de manera subliminal en la intimidad de mi familia; como también lo hice partiendo de esa útil distancia hacia mi propio trabajo creativo que la enseñanza de

la historia del arte permitía.

Sin embargo, hay aspectos de mi enseñanza escolar que pueden quizá servir como modelos sugeridos para la enseñanza y el aprendizaje de la producción artística. Fui una de las participantes del Programa de Arte Feminista en CalArts en 1971-1972, bajo la dirección de Judy Chicago y Miriam Schapiro. El programa conjuntaba el proyecto dual de, por una parte, criticar a la autoridad masculina, específicamente sobre la forma en que la educación artística se había manejado hasta ese momento con respecto a sus mujeres estudiantes (que usualmente forman la mayoría del cuerpo estudiantil en el nivel preparatoria); y por otro lado, intentaba conformar estructuras de autoridad diferentes y más justas que no desalentaran ni mucho menos destruyeran la creatividad femenina. Como muchos grupos feministas activistas en ese momento, inmediatamente aparecieron en su seno fuerzas contradictorias entre la necesidad de un líder que experimenta cualquier grupo, los deseos individuales de liderazgo y los ideales de un movimiento que buscaba socavar la propia constitución de la autoridad. Penley hace notar las “demandas contradictorias en torno a la autoridad” inherentes a la enseñanza feminista:

Lo ideal es que la maestra de un grupo feminista deliberadamente auto-socave su propia autoridad negándose a ser una vista como una “autoridad” en cualquier sentido; o bien, insistiendo en la idea de que la validación del conocimiento parte de un trabajo colectivo de profundización en los temas a tratar y no de su personal dominio de dicho material. Otra demanda, tan consciente como contradictoria, entra en conflicto con el hecho mismo de que ella renuncie a su autoridad. Se espera de la mujer-maestra feminista, que sea una feminista ejemplar, si no es que literalmente, un “modelo a seguir”.

Penley concluye este pasaje haciendo notar que “el feminismo, como el psicoanálisis, se caracteriza por su voluntariosa confianza en el conocimiento no-autoritario.”⁵

No se encontraron soluciones utópicas dentro del Programa de Arte Feminista. Uno pudiera observar que las mujeres no acostumbradas al poder quizá lo ejercían extrañamente algunas veces, divididas en su interior por deseos conflictivos y acosadas por un delicado y fluctuante sentido de su derecho a la autoridad, cualquiera que ésta fuera (inseguridad arraigada en ellas por su culturización dentro de un patriarcado). Más aún, las estudiantes también culturizadas dentro de este sistema, tenían frente a las mujeres un temor reverencial ligeramente menor que frente a los hombres, por lo que había debates abiertos, argumentos y esfuerzos apasionados por rebelarse contra el ejercicio de autoridad dentro del propio grupo. Así, en un espacio privado y aislado, las mujeres podían analizar los mecanismos del poder y apren-

⁵ Penley, *loc. cit.*, p. 174.

der a luchar por él.

El programa existía como parte de un proyecto educativo igualitario. La historia de los primeros años de CalArts ha sido reformulada por la historia del arte, según es su costumbre, dentro de la casa que John (Baldessari) construyó, contribuyendo a la conformación de un conveniente patrón lineal para artistas posmodernos como David Salle, Ross Bleckner, Matt Mullican, Troy Brauntuch, Eric Fischl, Barbara Bloom, así como Ashley Bickerton y Mike Kelly. La disciplina de la historia del arte suele convertir los tréboles en calles de un solo sentido. Siendo que, CalArts, quizá tan sólo por un breve periodo, se distinguió por la incapacidad de un grupo o estética en particular para dominar a otro. Ningún grupo podía considerarse a sí mismo como la élite sin reconocer que existía otra élite al final del pasillo: Post Studio/Baldessari, feminismo/Schapiro y Chicago, el expresionismo abstracto tardío/Brach y Hacklin, *happenings*/Kaprow, Fluxus/Knowles. Cada ideología se ofrecía como un correctivo liberador para las demás.⁶ Esta variedad de movimientos de vanguardia, en su mayoría, con diferentes categorías e ideologías, coexistieron y se fertilizaron unos a otros dentro de un espacio unificado.

La atmósfera, la ideología, la estética y la sexualidad de esta etapa de CalArts encuentra su mejor expresión no en las pinturas de Salle o Bleckner, sino en los coloridos, tontos, exuberantemente gays, y extremadamente dulces confines de *Pee-wee's Playhouse* (Pee-wee Herman, alias Paul Rubens, alias Paul Rubinfeld, CalArts, 1970-1974). No hay figura autoritaria alguna en *Pee-wee's Playhouse*, ni Pee-wee ni Gumby ni el Rey de las Caricaturas. La palabra secreta no está en poder de una figura o movimiento autoritario, sino que es un signo que existe para que un grupo de jugadores la grite tan fuerte como pueda y se divierta.

El sexo, la sexualidad y el exhibicionismo en CalArts eran desenfrenados en ese tiempo. El primer día que estuve ahí me señalaron a un maestro: "Ése es Ben Lifson. Se quitó los pantalones en la junta del consejo de administración." Las demarcaciones tradicionales de la autoridad eran erosionadas de raíz porque estudiantes y facultad eran un grupo de rebeldes mofándose de la familia Disney. Pero, debido a la presencia del Programa de Arte Feminista, el abuso sexual se volvió sujeto de conciencia política.

La facultad de CalArts asumía de entrada que sus estudiantes eran artistas, aceptando al menos como un hecho la pretensión de una posible igualdad entre facultad y estudiantado: artistas todos. Cuando empecé a dar clases, a lo primero que tuve que acostumbrarme fue a la obvia realidad de que muchos de mis estudiantes *no* eran artistas y que tampoco se convertirían en artistas. Aun en una escuela de arte, no

⁶ Muchos estudiantes estaban conscientes de los mecanismos de poder que hacían posible esta coexistencia: todas esas personas habían sido contratadas por Paul Brach, el decano de la escuela de arte, quien al no hacer alarde de sus desacuerdos con la mayoría de ellos, sino apoyando sus diferencias, enseñaba una lección importante sobre las *propiedades* de la autoridad.

todos los estudiantes llegarán a convertirse en artistas profesionales, aun cuando un buen número de servicios de enseñanza de artes plásticas computarizan estudios de especialización, no puede existir la pretensión de igualdad de identidades asumida por CalArts. Incluso los egresados de CalArts no podían escapar a las estadísticas, y sin embargo su premisa utópica y comunal se vivía con la intensidad suficiente para que cada estudiante sintiera que tenía algo valioso que ofrecer a la comunidad (en algunos casos, estudiantes de otras áreas daban cursos sobre algún tema en el que tenían experiencia previa, por ejemplo un estudiante especializado en artes plásticas podía impartir un curso de economía) y bastante como para desestabilizar la idea de autoridad centralizada o el conocimiento limitado a un maestro privilegiado.

Ya fuera como una circunstancia apropiada para esta concepción del conocimiento y la autoridad, o como resultado directo de una premisa básicamente igualitaria, la enseñanza tradicional en el salón de clases se vio eclipsada por otros formatos: el chismorreo en la cafetería; los desacuerdos públicos entre maestros (minando la individualidad de las demandas personales de ostentar el “conocimiento absoluto”); la existencia de aprendices; los proyectos intensivos dentro del Programa de Arte Feminista tales como *Womanhouse* (1972), elaborados en conjunto por estudiantes y maestros; y lo más importante, las vidas compartidas por horas y días enteros, hacían de CalArts más que una escuela, una barca de tontos. Curiosas excentricidades la caracterizaban, como que un maestro se sentara en la biblioteca para ser consultado ¡como si fuera un libro de reserva!⁷

En esta atmósfera sí *aprendí* algo sobre mi propio trabajo, pero muy poco me fue *enseñado* dentro de lo que pudiera entenderse como una transmisión lineal de información. Sería más correcto decir que viví en CalArts por dos años, a decir que estudié ahí. Podía trabajar según mi propia ideología sin ser molestada, aunque estaba constantemente expuesta a otras imágenes e ideas; muchas de las cuales retaban mis suposiciones no sólo de lo que debía ser el arte, sino de lo que debía ser, punto. El que un grupo de personas generalmente más salvajes que yo me aceptarían como pensadora y productora hizo posible para mí absorber y eventualmente adoptar algunos de los modelos artísticos tan dramáticamente opuestos que ellos representaban.

Esta atmósfera tan permisiva significaba también que jóvenes seriamente perturbados pudieran merodear por el edificio desierto a medianoche como Ofelias ahogadas sin que alguien advirtiera algo de malo en ello; lo cual era también un interesante antídoto al conservadurismo innato de ciertos jóvenes que podían tener el cabello morado, usar aretes en la nariz y escuchar música extraña, pero que aún estaban oprimidos por miedos no conformistas propios de la pubertad y de la ense-

⁷ Jeremy Schapiro, 1972-1973. Esto hábilmente resaltaba el hecho de su posesión de conocimiento, mientras que dotaba a los alumnos de un poder temporal sobre él.

ñanza institucionalizada que suelen erradicar la mayoría de las formas marginales de producción aun cuando defienden de dientes para afuera la creatividad desenfrenada.

CalArts tenía su porción de talleres de crítica donde se hacía llorar a las chicas, pero tanto estudiantes de posgrado como de licenciatura asistieron a los mismos talleres, y la tradicionalmente rígida separación entre el dibujo, la pintura y la escultura se desvaneció, dejando en su lugar una libertad de acceso y de movimiento para los artistas en formación. Es desconcertante que después de que las definiciones de cada una de esas disciplinas han cambiado, considerando particularmente la expansión en la definición de lo que es escultura, muchas escuelas y departamentos de arte dentro de las universidades aún aíslan metafóricamente y geográficamente las disciplinas, de tal forma que la clase de pintura puede localizarse en un edificio determinado, mientras que la clase de escultura se enseña en alguna cueva troglodita al otro lado del campus donde las mujeres estudiantes deben disfrazarse de leñadores, bajo la dirección de escultores hombres como éstos a los que en Canadá se les llama “*tuskers*” [animales colmilludos].

Los ABC del arte fueron en sí mismos redefinidos, pasando de la acumulación de habilidades hacia el énfasis en el contexto y el contenido. Las soluciones correctas a los problemas eran menos importantes que las razones para ser artista, la narrativa personal, el área de intervención estética, o la crítica política.

En esta atmósfera, las migajas de información técnica directa eran, no tan paradójicamente, especialmente memorables. Un incidente de este tipo tuvo lugar dentro del Programa de Arte Feminista: aunque aprendimos muchos datos, desde técnicas de construcción hasta la recuperación de obra de artistas mujeres del pasado, el programa estaba marcado por un intenso psicodrama: momentos de vulnerabilidad personal extrema en sesiones de auto-concientización y dolorosas lecciones en cada aspecto de la organización política. En medio de todo eso, alguna vez Miriam Schapiro me dijo con una expresión muy seria en el rostro: “Sabes, puedes aplicar el yeso con una esponja [en vez de hacerlo con una brocha].” He ahí algo simple, sin cargas emocionales: un pequeño y práctico consejo sobre la variedad de opciones que una tenía en cuanto a materiales y métodos, un pequeño fragmento de las minucias de la vida diaria de una artista como *obrero*. Fue sin duda un momento “trivial”, pero expresaba la profundidad del subtexto en la relación entre una artista profesional y una joven mujer para quien deseaba la misma vida.

Como maestra, los deseos para mis estudiantes varían salvajemente. A veces quiero lanzar una capa protectora sobre ellos a la manera de una Virgen de la Misericordia sienesa. Quisiera comportarme como los antiguos grandes maestros europeos de piano sobre los que uno lee a veces, quienes llevaban a sus pupilos a cenar, les escogían sus ropas, y les decían con quién casarse. Quiero que ellos entiendan que mi autoridad, si hay tal, viene no de una posición institucional que debe ser ciega-

mente obedecida o ante la cual hay que rebelarse con equivalente ceguera, sino que nace de mi supervivencia frente a esos mismos obstáculos a los que ellos se enfrentan; y nace de la distancia que he recorrido por los caminos de la investigación, aun cuando no tengo poder alguno (quizá incluso fundado en la ausencia de poder). Y, cuando me siento tan atrapada como ellos dentro de un cuarto de luz fluorescente, quisiera cocinarles una albóndiga gigante⁸ y hacer una fiesta.

El humor, el sentido de comunidad, y el concertado esfuerzo por *tratar* de socavar las estructuras de autoridad genéricas, aun sin lograr ser por completo exitosos, y de volver la enseñanza transparente, puede crear una situación en la cual lo que no se puede enseñar —inteligencia, vigor y autocrítica— se puede aprender.

⁸ Recientemente dos palabras se han entrometido en mi salón de clases, siendo que en las instituciones para las que trabajo se imponen limitaciones físicas y psicológicas: “*¡Albóndiga gigante!*” Recuerdo que un grupo en CalArts cocinó una albóndiga tan grande como cupo en el horno, hizo una fiesta y después se la comió. Traté entonces de ubicar en el tiempo la albóndiga gigante. Pensé que podía haber sucedido en una clase impartida por Emmett Williams, artista y poeta Fluxus, así es que busqué “Comida” en un elaborado índice de referencias cruzadas del Código Fluxus (Jon Hendricks, *Fluxus Codex*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1988). Encontré una lista que incluía “gelatina de pescado”, “huevos líquidos de pegamento blanco”, y casi lo que estaba buscando, “pan gigante relleno de aserrín” (p. 141). Ahí estaba lo gigante, pero ¿dónde estaba la albóndiga? Finalmente encontré una en la elegante portada de: *The Mythological Travels of a Modern Sir John Mandeville, Being an Account of the Magic, Meatballs and Other Monkey Business Peculiar to the Sojourn of Daniel Spoerri Upon the Isle of Symi, Together With Diverse Speculations Thereon* (Los viajes mitológicos de un moderno John Mandeville, siendo un recuento de la magia, albóndigas y otros asuntos peculiares de la estancia de Daniel Spoerri en la isla de Symi, junto con diversas especulaciones sobre eso) (Daniel Spoerri, “New York City, by the Parking Lot of the Chelsea Hotel”, Something Else Press, 1970). “Para el almuerzo hice *dolmates*, que en Symi se llaman también *yaprakia*, una variante de *keftedes* (en symiótico, *pitardia*), y que son albóndigas envueltas en hojas de parra” (pp. 200-201). La receta se enlistaba enseguida.

El encuentro del feminismo con el canon ha sido complejo y multi-estratificado: político, ideológico, mitológico, metodológico y psico-simbólico. Me propongo desplegar una cantidad de estrategias distintas que corresponden a las posturas en relación pero también en contradicción del encuentro del feminismo con el canon desde que el movimiento de la mujer a principios de los años setenta entró por primera vez en las guerras de la cultura. Estas distintas posturas representan momentos tácticos, cada una tan necesaria como la otra siendo en conjunto contradictorias, en el momento en que la acumulación de nuestras prácticas y pensamiento comienza a producir una disonancia crítica y estratégica frente a la historia del arte que nos permite imaginar otras formas de ver y leer prácticas visuales distintas de aquellas encerradas en la formación canónica.

[141]

TRES POSTURAS

Postura uno

El feminismo encuentra el canon como una estructura de exclusión.

La tarea inmediata después de 1970 era la necesidad absoluta de rectificar todos los huecos en el saber histórico creados por la consistente omisión de las mujeres de todas las culturas de la historia del arte (fig. 8).¹ El único lugar donde la obra de una mujer se podía ver era en el sótano o bodega de una galería nacional.² El reiterado

¹ Éste es el mayor descubrimiento y argumento de Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora Books, 1981 (nueva ed.: Londres, Rivers Oram Press, 1996).

² El primer artículo que escribí como "feminista" en 1972 fue un estudio de los cuadros de mujeres artistas en las galerías abiertas del sótano de la National Gallery en Londres. Inicié una correspondencia con Michael Levy, el entonces director, acerca de por qué todos los cuadros de mujeres permanecían bajo las escaleras. Éstos incluían *La feria de caballos* de Rosa Bonheur, el primer cuadro de un artista vivo admitido en la National Collection. Ciertamente, no se trata de la versión original, ahora en el



8. Adelaide Labille Guiard (1749-1803), *Autorretrato con dos alumnas: Mlle. Marie Capet* [1761-1818] y *Mlle. Carreaux de Rosemonde* [m. 1788]. 210.8 x 151.1 cm. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.

asombro de descubrir que después de todo ha habido mujeres artistas, y tantas y tan interesantes, que nosotros como maestros, conferencistas o escritores observamos en cada nueva clase o audiencia de nuestras conferencias sobre mujeres artistas, es prueba de la reiterada necesidad de esta investigación básica. La evidencia de que las mujeres han estado continuamente involucradas en las bellas artes es todavía el paso fundamental para exhibir la selectividad del canon y los prejuicios de género. Sin embargo, a pesar de las crecientes investigaciones y publicaciones sobre artistas que son mujeres, la Tradición sigue siendo *la* tradición con las mujeres dentro

Metropolitan Museum of Art en Nueva York. Ciertamente, Rosa Bonheur fue asistida por otra artista, su compañera Natalie Micas, en realizar esta versión reducida para Ernest Gambart, el *dealer*, que iba a hacer un grabado de la obra. Ambas razones fueron usadas contra la exhibición pública del único cuadro de esta importante artista condecorada del siglo XIX. Un gran retrato al pastel, *El hombre de gris*, por Rosalba Carriera también estaba escaleras abajo; y un Berthe Morisot, parte de la Lane Collection, estaba entonces en Dublín. Michael Levy sentía que yo estaría tergiversando la postura de la galería si no tuviese a todos estos factores en cuenta.

de sus propios y especiales compartimentos separados, o sumadas como suplementos convencionalmente correctos. En el Relato del Arte las *mujeres* artistas son un oxímoron, una adición incomprensible, disponible en nuestros días post-feministas, para aquellas mujeres dispuestas a interesarse en leer acerca de tal *marginaria*. La historia real del arte permanece fundamentalmente sin alterarse dado que su centro mitológico y psíquico no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas. El Relato del Arte es un Relato ilustrado del Hombre. Para dicho fin, y paradójicamente, necesita invocar constantemente una femineidad como el otro negado que por sí solo permite la nunca explicada sinonimia de hombre y artista.

Sin embargo, como la frase “Vieja Amante”, usada por primera vez en 1972 por Ann Gabhart y Elizabeth Broun, tan reveladoramente sugería, la exclusión de las mujeres es más que mera omisión.³ No existe [en inglés] un término equivalente de valor y respeto para las grandes *damas* del arte comparable con los viejos *maestros* que forman la propia sustancia del canon. Estructuralmente, sería imposible integrar a mujeres artistas excluidas como Artemisia Gentileschi o Mary Cassatt en un canon expandido sin la radical comprensión errónea de su legado artístico o sin una transformación radical del propio concepto del canon como el discurso que sanciona el arte que debemos estudiar. Políticamente, el canon está “en lo masculino”, así como culturalmente es “de lo masculino”. Esta afirmación de ningún modo demerita el trabajo vitalmente importante que se ha realizado al producir la investigación, documentación y análisis de mujeres artistas en antologías, monografías y estudios generales. Los términos de la tradición selectiva hacen de la revisión completa del rechazo de las artistas un proyecto imposible dado que tal revisión no confronta los términos que crearon dicho rechazo. Así, después de más de veinte años de trabajo feminista rectificando los huecos en el archivo, aún enfrentamos la pregunta: ¿cómo podemos hacer del trabajo cultural de las mujeres una presencia efectiva en el discurso cultural que cambia tanto el orden del discurso como la jerarquía del género en un solo movimiento deconstructivo?

Postura dos

El feminismo encuentra el canon como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo con su lugar en las estructuras contradictorias del poder —raza, género, clase y sexualidad.

En respuesta no sólo a la exclusión sino a la sistemática devaluación de cualquier cosa estética relacionada con las mujeres, las feministas han intentado valorar prácticas y procedimientos particularmente ejercidos por, o en conexión con, mujeres

³ *Old Mistresses* fue el título de su exposición en la Walters Art Gallery en Baltimore. Para su discusión, véase Parker y Pollock, *op. cit.*

que carecen de estatus dentro del canon, por ejemplo el arte realizado con textiles y cerámica.⁴ Patricia Mainardi escribió en 1973:

Las mujeres siempre han hecho arte. Pero para las mujeres, las artes más valoradas por la sociedad masculina han permanecido cerradas precisamente por esa razón. Ellas entonces han aplicado su creatividad en las artes de la costura, las cuales existen en una variedad fantástica, y son de hecho una forma de arte femenino universal que trasciende raza, clase y fronteras nacionales. La costura era el único arte mediante el que las mujeres controlaban la educación de sus hijas y la producción del arte, y donde eran también la crítica y el público [...] es nuestra herencia cultural.⁵

El trabajo realizado por las mujeres en acolchados, tejidos y bordados expone la problemática naturaleza de la intención del canon occidental de valorar sus bellas artes sobre todas las demás mediante una jerarquía de recursos, medios y materiales. Se ha vuelto culturalmente más avanzado hacer arte con pigmento y lienzo, piedra o bronce que con lino e hilo, lana o arcilla y pigmento. Las feministas, sin embargo, han planteado que los textiles son tanto el lugar de profundo valor cultural más allá del uso meramente utilitario como el lugar de la producción de significados que atraviesan a la cultura como un todo: religiosos, políticos, morales, ideológicos. De este modo, la división canónica entre formas de arte manuales e intelectuales, entre prácticas verdaderamente creativas y meramente decorativas, ha sido desafiada de parte no sólo de las mujeres occidentales sino de las culturas no-occidentales en general. Al mostrar los modos en los que el arte del bordado —en un momento la forma cultural más valorada de la cultura medieval eclesiástica— fue haciéndose progresivamente no-profesional, domesticándose y femineizándose, las historiadoras del arte feministas han expuesto tanto el carácter relativo de las valoraciones culturales como la estrecha vinculación entre valor y género.⁶

Tales prácticas culturales que son típicamente menospreciadas al ser (mal)identificadas con lo doméstico, lo decorativo, lo utilitario, la destreza manual—a saber con lo que la lógica patriarcal negativamente caracteriza como quintaesencialmente “femenino”—, aparecen como meras instancias de diferencia, y paradójicamente

⁴ Uno de los textos clásicos de este momento es Judy Chicago, *The Dinner Party* (1979). Para una revisión de las respuestas a este proyecto y sus significados dentro del feminismo véase Amelia Jones, *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles University of California Press, 1996; y Judy Chicago, *The Dinner Party and Crafts Movement*, Londres, Astragal, 1979.

⁵ Patricia Mainardi, “Quilts — The Great American Art”, *The Feminist Art Journal*, vol. 2, núm. 1 (1973), reimpresso en Norma Broude y Mary D. Garrard, eds., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Nueva York, Harper & Row, 1982, p. 331.

⁶ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press, 1984. Véase también “Crafty Women”, en Parker y Pollock, *op. cit.*

confirman (más que desafiar) el estatus canónico —normativo— de otras prácticas realizadas por hombres. Esto es un ejemplo del estar atrapado en un sistema binario donde la valoración opuesta de lo que hasta ahora ha sido devaluado en última instancia de ningún modo escinde el sistema de valores. No obstante, el discurso feminista sobre y desde la posición de marginación, interrumpiendo la historia del arte mediante una voz política que desafía las jerarquías de valor, no tiene fuerza subversiva. Se intrinca con la estructura subyacente que insisto en extraer: el arte es muchas veces un debate enmascarado sobre el género. De este modo, la base de la revaloración del edredón de retazos y del tejido es la apreciación trasladada del trabajo y la creatividad de la esfera doméstica, o de las tradiciones de los retos y opciones estéticos de la mujer de la clase trabajadora. Al interior de la división categórica de géneros existe un reacomodo de lo que estéticamente es valorado mediante la determinación de relaciones más complejas entre el arte y las experiencias sociales de sus productores determinados por clase y género.

La dificultad persiste, sin embargo, ya que, al hablar de y como mujeres, el feminismo confirma la noción patriarcal de que la mujer es el sexo, el signo del género, perpetuamente el Otro particular y sexuado del signo universal Hombre, que aparece para trascender su sexo y representar a la Humanidad. Este interés en el arte que permanece cercano a las prácticas de la vida diaria mantiene también a este arte atado al ámbito de la Madre. Los tropos de Otro y Madre, siempre poderosos recursos para la resistencia, no nos atrapan menos en un compartimiento regresivo de una narrativa patriarcal y una mitificación de la Cultura como el ámbito del Padre y el Héroe. De este modo, hablar abiertamente de la cuestión reprimida del género es confirmar las peores sospechas de la cultura dominante de que, si las mujeres tienen permitido hablar, sobre lo único que pueden hacerlo es de (su) sexo.

Postura tres

El feminismo encuentra el canon como una estrategia discursiva en la producción y reproducción de diferencia sexual y sus complejas configuraciones con el género y los modos relacionados del poder.

Deconstruir las formaciones discursivas conduce a la formación de modos de saber radicalmente nuevos que contaminan los ámbitos aparentemente “sin género” [ungendered] del arte y de la historia del arte mediante la insistencia de que el “sexo” está en todas partes. El canon se hace visible como una enunciación de la masculinidad occidental, en sí misma saturada por su propia formación sexual traumatizada. La diferencia clave con la postura dos es ésta. En el mismo gesto mientras confirmamos que la diferencia sexual estructura las posiciones sociales de las mujeres, las prácticas culturales y las representaciones estéticas, también sexualizamos, por tanto des-universalizamos, a lo masculino, exigiendo que el canon sea reconocido como

un discurso generizado [*gendered*] y *generizador* [*en-gendering*].⁷ Sin que implique un problema de sexismo inverso, esta tercera estrategia supera el sexismo y su inmediata inversión nombrando las estructuras que incluyen tanto a hombres como a mujeres porque producen masculinidad y femineidad relativamente, suprimiendo, en el mismo movimiento, la complejidad de las sexualidades que desafían a este modelo de sexo y género. La interrupción feminista de la división (hetero)sexual naturalizada identifica las estructuras de diferencia sobre las que el canon se erige examinando sus mecanismos para sostener únicamente *esa* diferencia —la mujer como Otro, sexo, carencia, metáfora, signo, etcétera.

Esta tercera postura deja de operar dentro de la historia del arte como un contendiente interno o correctivo de la disciplina. No es equidad lo que se propone. No apunta sólo a que más mujeres sean incluidas en los libros de historia del arte o a una mayor circulación de las artes decorativas análoga a la de las bellas artes (postura uno). Ni, sin embargo, opera afuera, o en los márgenes, una voz de la diferencia absoluta de la mujer, valorando la esfera femenina (postura dos). Supone un desplazamiento de los espacios estrechamente limitados de la historia del arte como una formación disciplinaria hacia un espacio signifiante de emergencia y oposición al que llamamos movimiento de la mujer, que no es un lugar aparte sino un movimiento a lo largo de los campos del discurso y sus bases institucionales, a lo largo de los textos de la cultura y sus fundamentos psíquicos.

El juego en torno a la palabra “movimiento” nos permite tener en mente a la colectividad política en la que el trabajo feminista debe fundarse y, al mismo tiempo, nos permite abolir la contención en una categoría llamada feminismo. El feminismo no será únicamente un acercamiento más a la caótica pluralización hacia la que una historia del arte amenazada se torna desesperadamente con la esperanza de mantener su hegemonía por incorporación táctica. La noción de movimiento se asocia también con aquella del ojo al leer un texto: una re-visión en términos de Adrienne Rich. Leer se ha convertido en un signifiante cargado de un nuevo tipo de práctica crítica, re-leyendo los textos de nuestra cultura sintomáticamente tanto por lo que no se dice como por lo que sí. El significado se produce en los espacios intermedios, y eso es lo que movemos a lo largo de los cánones, disciplinas y textos para oír, ver y comprender de nueva forma. Es precisamente por medio de estos movimientos entre formaciones disciplinarias, entre la academia y la calle, entre lo social y lo cultural, entre lo intelectual y lo político, entre lo semiótico y lo psíquico, que las mujeres fueron capaces de asir las interrelaciones entre las formaciones dominantes alrededor de la sexualidad y el poder, las cuales informan aunque están mistificadas por

⁷ Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Londres, Macmillan, 1987.

los signos exteriores y visibles de los hábitos particulares y procedimientos particulares de una disciplina o una práctica.

Así, desde el nuevo espacio y conexiones entre las mujeres trabajando en muchos de los campos creados por la formación del movimiento de la mujer, las feministas intervienen en la historia del arte para generar formas expandidas en las historias del arte.⁸

Yo estudio algunos de los mismos objetos del historiador canónico —Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Degas, Manet— así como aquellos ignorados por la historia del arte: Artemisia Gentileschi, Mary Cassatt, Lubaina Himid. Utilizo algunos de los mismos procedimientos y analizo algunos de los mismos documentos. Pero trabajo en, y sobre, otro ámbito de estudio que produce un objeto diferente. Michel Foucault definió un discurso no por las cosas dadas que estudia sino por los objetos que el discurso produce. Así, la historia del arte no ha de entenderse meramente como el estudio de los artefactos artísticos y los documentos depositados en el presente por el tiempo. La historia del arte es un discurso en tanto crea su objeto: el arte y el artista. Desde el “espacio afuera” del feminismo, no confirmo el estatus místico del objeto de arte ni el concepto teológico del artista que son los proyectos centrales del discurso histórico del arte. El terreno que exploro es el proceso socio-simbólico de la sexualidad y la construcción del sujeto en la diferencia sexual, en sí mismo dentro del campo de la historia, según se delinea y es delineado en una historia de representaciones visuales modeladas estéticamente. La frase “el sujeto en diferencia” nos lleva más allá de cierta idea fija de masculinidad o femineidad hacia el proceso dinámico de la subjetividad siendo constituida social e históricamente en el nivel de lo psicosimbólico, que es el nivel en el que las culturas son inscritas en cada persona sexuada y hablante.

La historia es concebida tradicionalmente en términos de desarrollos rápidamente cambiantes y generadores de eventos. La escuela histórica francesa de los *Annales*, sin embargo, centró su atención hacia la repercusión, en la vida social y cultural, de factores que han tenido una larga duración, como el clima, la situación geográfica, la producción alimenticia, la cultura establecida y el folclor. Muchas cosas que, debido a su temporalidad extendida, parecerían no-históricas, pueden entonces ser comprendidas desde otro lugar, no obstante, como históricas. Julia Kristeva ha asumido este reto al meditar sobre los temas de diferencia sexual y su inscripción mediante formaciones psíquicas que al poseer una historia tan larga —como el orden falocéntrico en Occidente— han llegado a parecer supuestos naturales e inalterables.⁹

⁸ Este concepto fue desarrollado originalmente en la introducción a mi libro *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988.

⁹ Julia Kristeva, “Women’s Time” [1979], en *The Kristeva Reader*, ed. de Toril Moi, Oxford, Basil Blackwell, 1986, pp. 187-213.

Las teorías de Freud acerca de la subjetividad y el sexo frecuentemente han sido consideradas universalistas y ahistóricas por las mismas razones. Claramente la sexualidad y la subjetividad tienen historias en muchos planos y temporalidades —cambiando bajo la fuerza de trastornos sociales, políticos y económicos inmediatos, mientras que, en otros niveles, permanecen más constantes.¹⁰ El feminismo —un producto de una coyuntura modernista histórica que data de mediados del siglo XIX— tiene una *longue durée* en la medida en que, al final del siglo XX, estamos aún atendiendo sus consecuencias pendientes: la modernización de la diferencia sexual que ha recorrido diversas fases de la filosófica a la política y ahora la corporal, la sexual, la semiótica y la psicológica. Pero esa intención de modernización pudiera leerse también como un nuevo capítulo en la historia de las antiguas estructuras de la diferencia sexual. La teoría feminista en su complejidad contemporánea arraigada en sus legados históricos es ahora capaz de imaginar y urdir un reto para la *longue durée* de las profundas estructuras de los sistemas patriarcales o falocéntricos que, reinando en el mundo entero durante tanto tiempo, han llegado a dar la impresión de ser un “hecho de la naturaleza”. Es por ello que uno de los mayores asociados en las intervenciones feministas en la historiografía y la historia del arte sea el psicoanálisis. Se ha convertido en recurso teórico provisionalmente necesario dentro de la modernidad que nos permite operar en la cúspide de estas temporalidades que se cruzan, si bien muchas veces se prolongan, de sexo, subjetividad y diferencia.

De acuerdo con el discurso psicoanalítico, cada sujeto, cada sexo, cada identidad pasa por procesos y estructuras de diferenciación que están, sin embargo, figuradas en la representación cultural desde el lenguaje hacia el arte, como posiciones separadas, como sexos fijos, como identidades distintas que no necesitan producción. Al apartarse de la representación de la diferencia determinada como innata, anatómica o biológica para llegar a los procesos siempre inestables y en vías de clarificación, de diferenciación psicológica y semiótica, con el siempre dinámico juego de la subjetividad, se crea el espacio para una diferenciación feminista de lo canónico, siendo un elemento, en las políticas más amplias, para diferenciar los órdenes actuales de diferencia sexual.

Si este compromiso con las historias del sujeto y las teorías de su sexualización nos permite desestabilizar la imagen ilusoria del sujeto masculino, también diluye cualquier mito comparable sobre la femineidad, la idea de que la femineidad es o tiene una esencia, de que es el opuesto de la masculinidad, de que lo femenino no es en ningún modo menos conflictivo o deseante. Pues el sujeto femenino, por definición, debe ser precisamente una subjetividad tan compleja, ambivalente, contradictoria y precaria como la masculina. A veces ambos comparten procesos comparables

¹⁰ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979, resulta un excelente ejemplo del desarrollo de la historicización de la sexualidad y la localización del psicoanálisis dentro de un marco de referencia histórico.

en su formación arcaica. No obstante, están sujetos a marcas de distinción donde una cultura ya erigida en la diferencia de sexo anticipa como sujetos aún sin formar con expectativas fijas y fijándose. A estos signos culturales de un sistema particular de diferencia sexual, el análisis feminista los toma como guía en su contienda con el falocentrismo. Aunque lejos de repudiar simplemente todos los signos de femineidad y diferencia femenina como el efecto de un sistema falocéntrico, el feminismo también reconoció en las variaciones, etiquetadas como femeninas, de las trayectorias que llevan a la (inestable) sexualización de la subjetividad, las fuentes de placer en y para lo femenino y la articulación de deseos femeninos específicamente oposicionales.

Existen, por supuesto, femineidades en lo plural más que la femineidad *tout court*. El encuentro entre las lecturas feministas y el canon debe desordenar el régimen familiar de diferencia, pero no en nombre de la igualdad liberal (todos somos seres humanos) ni en términos de una diferencia absoluta y fundamental (hombres contra mujeres). (¿Qué hombres? ¿Y qué mujeres?) El proyecto de una crítica feminista es asumido en nombre de aquellos que más sufren los efectos de un régimen de diferencia que exige su precio a todos los sujetos que constituye. Aquellas que viven bajo el signo de la Mujer, marcadas como “femeninas”, tienen una inversión especial en la deconstrucción del falocentrismo, y un particular propósito en la comprensión expandida de todas las subjetividades y sus condiciones sociales a las que las relecturas feministas contribuyen. El término “femenino” se puede entonces comprender radicalmente señalando tanto al otro negado del modelo falocéntrico —una ausencia— como al hasta ahora inexplorado potencial de lo que está más allá de la imaginación falocéntrica —una ampliación. Lo femenino es, por ende, tanto una “diferencia de” la norma como el significante de una estructura potencialmente *difiriendo* de la subjetividad.

Las intervenciones feministas deben incluir una concepción materialista y social de lo que Gayle Rubin ha llamado “la economía política del sexo”.¹¹ Igualmente, al dirigirse a lo social también por medio de la subjetividad como proceso, necesitamos atender a un ámbito interrelacionado pero irreductible teorizado por el psicoanálisis —el ámbito psico-simbólico.¹² El sujeto en esta teoría está dividido, entre consciente e inconsciente, y se forma al involucrarse con el uso de símbolos, o sea el lenguaje, lo cual lo escinde radicalmente de su propia, y nunca conocida completamente, materialidad. El sujeto es una acumulación de pérdidas y escisiones que lo moldean abandonado del cuerpo y el espacio de la madre, creando, en esa división,

¹¹ Gayle Rubin, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex”, en *Toward an Anthropology of Women*, ed. de Rayna Reiter, Nueva York, Monthly Review Press, 1975, pp. 157-210.

¹² Para una útil discusión acerca de la importancia y el estatus teóricamente distinto de lo que Freud teorizó, véase Paul Hirst y Penny Woolley, *Social Relations and Human Attributes*, Londres, Tavistock Publications, 1982, especialmente el cap. 8: “Psychoanalysis and Social Relations”, pp. 140-163.

fantasías retrospectivas acerca de la completud, la unidad y la indiferenciación. Es aquí donde el terror de la diferencia marca por primera vez al sujeto masculino con una ansiedad hacia lo otro, significado por lo femenino. La división de los procesos de su conformación en sujeto, que está marcada por su ingreso al ámbito Simbólico del lenguaje, que cada cultura conforma de manera específica, genera otro espacio de significación, que siempre acompaña al sujeto hablante. A esto, Freud le llamó inconsciente. El inconsciente es el lugar activamente determinante de todo aquello que está reprimido en el largo y arduo viaje que el individuo emprende para convertirse en sujeto, desde el sexo y el lenguaje. Lo que no es admitido en el consciente por el orden regulado de la cultura, su orden Simbólico, vuelve a cobrar forma por su transformación dentro del otro régimen de significado que caracteriza al inconsciente, conocido para nosotros sólo por medio de sueños, deslices verbales y en la represión incompleta que sale a la superficie en las prácticas estéticas. A su vez, lo reprimido se convierte en un tipo de inconsciente estructurante del sujeto —quien, como resultado tanto del inconsciente cultural que adquiere forma en el lenguaje hacia el que el sujeto accede, y por su inconsciente individual producido por su historia familiar y social individual, vive en una condición paradójica de perpetuamente no saber lo que es, aunque permanece pleno de ilusiones y representaciones que fabrican una identidad que permanece ignorante de sus condiciones reales de existencia.

ACERCA DE DIFERENCIA Y *DIFFÉRANCE*

Diferencia, definida sociológicamente como diferencia de género, y más recientemente concebida como una postura psíquica y lingüística por medio del psicoanálisis como diferencia sexual, ha tenido un papel medular en la teoría feminista. Diferencia significa división entre “hombres” y “mujeres” de lo que resulta una jerarquía en donde aquellas situadas dentro de la categoría social del género femenino o asignadas en la posición psicolingüística como femeninas son valoradas negativamente en relación con lo masculino o con el “hombre”. El filósofo francés Jacques Derrida ha inventado un nuevo término, *différance*, para extraer dos significados del verbo francés *différer*: “Por un lado, [*différer*] indica diferencia como distinción, desigualdad o discernibilidad; por el otro, expresa la interposición de demora, el intervalo de *espaciamiento* y *temporalización* que aplaza para ‘más tarde’ lo que es negado en el momento presente.”¹³ Esto es más próximo al verbo *to defer* [diferir] en inglés, y el punto es que el lenguaje, cuyos significados son producidos por diferencias (más que por términos positivos), intenta establecer distinciones necesarias para que exista en él significado, mientras que socava estructuralmente cualquier fijación de sentido, pues

¹³ Jacques Derrida, “*Différance*”, en *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl’s Theory of Signs*, trad. de David B. Allison, Evanston, Northwestern University Press, 1973, p. 129.

todo significado se basa en lo que no es dicho, es decir, en todos los otros significantes en el sistema como un todo, o en un grupo, que permanecen dentro esperando, sosteniendo negativamente el significante que ha sido proferido o escrito.

Hombre y Mujer —dos términos que afirman mutuamente una diferencia al aparecer como los polos fijos de una oposición natural— no son sino significantes relativos en una cadena donde el significado es postergado constantemente. Hombre puede significar nada sin ese otro término cuya co-presencia en el propio significado de cualquiera de los dos términos socava la especie de valor fijo o significado que Hombre trata de aseverar y contener. *Différance* no es un concepto que sustituya a diferencia. Lo desafía, excediendo y perturbando la “economía clásica de lenguaje y representación” que es el instrumento de la jerarquía y el poder social. Hombre es un momento en una cadena de signos que siempre incluye como diferenciaciones suyas, significado que produce a otros: Mujer, Animal, Sociedad o cualquier diferencia es el eje de la premisa establecida. El significante Hombre pareciera prometer la presencia, auto-constituida y fija, de alguna entidad. De hecho, no hay presencia sino una relación implícita y negativa con una gama de significantes, en sí mismos no más firmemente arraigados a una esencia. La oposición binaria que estructura tanta de la cultura moderna y burguesa es Hombre contra Mujer: dos productos, categorías, seres, separados y distintos. La deconstrucción sugiere un *sistema signifiante* que crea arbitrariamente distinciones que siempre son co-dependientes, co-extensivas y traslativas.

Los significantes Hombre y Mujer, más aún, marcan espacios en un *continuum* de significados que dependen de todo el sistema para los valores que les son atribuidos a estos términos particulares. Mujer pertenece a un conjunto que incluye naturaleza, cuerpo, pasividad, víctima, sexo letal, intemporalidad y así sucesivamente, mientras Hombre se relaciona con las nociones de mente, lo social, lo racional, lo histórico, actividad, autoridad, acción, autodeterminación, etc. Estas secuencias son políticas e históricas, y aun así pueden ser cambiadas y han cambiado dramáticamente. Enfrentar los usos de los signos y articularlos de manera distinta —una lucha de representación— es tanto posible como, desde la perspectiva feminista, necesario.¹⁴

Al unir la semiótica y el psicoanálisis en su propio neologismo, *semanálisis*, Kristeva, como Derrida, aunque a partir de una premisa distinta —la de la división del sujeto definida psicoanalíticamente—, subraya el *proceso* de significado en el lenguaje sobre su estructura.¹⁵ El lenguaje no es un sistema de signos; significado es más bien un *proceso signifiante* constantemente en movimiento y siendo movido por las ten-

¹⁴ Este argumento es situado eficazmente en su contexto histórico por Denise Riley, *Am I That Name? Feminism and the Category of "Woman" in History*, Londres, Macmillan, 1988.

¹⁵ Julia Kristeva, “The System and the Speaking Subject”, *Times Literary Supplement*, 12 de octubre de 1973, pp. 1249-52, reimpresso en *The Kristeva Reader*, op. cit., pp. 24-33.

siones entre lo *semiótico* —el término especial de Kristeva para la disposición hacia el lenguaje que se encuentra en el ritmo, el sonido y sus rastros de una relación con el cuerpo y sus vías— y lo *simbólico*, aquello que hace de estas disposiciones articulaciones formales, apuntando a regular y establecer una unidad, una fijación momentánea del significado y su comunicación social.¹⁶ El lenguaje se convierte en un doble espacio una vez que el sujeto es situado como parte de éste, involucrando el cuerpo material y psíquico (lo que Freud llamó las pulsiones y sus representaciones) con los constreñimientos sociales de sus procesos y potencialidades (la familia, los modos de producción, etc.), involucrando las relaciones de la fantasía (el inconsciente) con la función del intercambio social y el establecimiento de la autoridad. Este modelo siempre incluye los medios del cambio —una transgresión de la frontera de lo simbólico mediante irrupciones desde el exceso de lo semiótico con sus relaciones privilegiadas hasta los momentos arcaicos de las vías y el espacio-voz-mirada maternas. Kristeva sitúa el arte —literatura, poesía, danza, música, pintura— como un medio privilegiado y sin embargo no-regresivo de renovar pero también a veces de revolucionar lo simbólico y lo social, a saber, transformando radicalmente el orden social del significado, porque hace posible nuevas concatenaciones de significantes y relaciones subjetivas con ellos.

Pero siendo que en sí misma es un metalenguaje, la semiótica no puede hacer otra cosa sino postular esta heterogeneidad: en cuanto habla de ésta, homogeniza el fenómeno, la liga con un sistema, se desvincula de ella. Su especificidad puede ser preservada sólo en las prácticas significantes que ponen en relieve la heterogeneidad en cuestión: así el lenguaje poético haciéndose libre con el código de lenguaje; la música, la danza, la pintura, ofreciendo las vías psíquicas que no han sido amoldadas por los sistemas dominantes de simbolización y renovando de esta manera su propia tradición.¹⁷

Preocupada sobre todo de manera abstracta por la lingüística y sus temas, Julia Kristeva identificó la femineidad como una postura lingüística, con transgresión y renovación semiótica, aunque sin igualarla con las mujeres. Percibida como un lapso intelectual, su postura ha inspirado a mucha crítica, por la ausencia de una declaración feminista en las implicaciones de su teoría. Desde entonces Julia Kristeva, me-

¹⁶ Resulta confuso el que ella use este término, *simbólico*, que en cierto modo difiere del de Lacan, con mayúscula, Simbólico. Para Kristeva *semiótico* y *simbólico* son características de los sistemas de significación, no los nombres, como Imaginario y Simbólico, de registros reales de significado y disposiciones psíquicas. Lo Simbólico es un ámbito de orden que contiene elementos tanto simbólicos como semióticos, aunque no puede agotar lo semiótico. Véase Kelly Oliver, *Reading Kristeva*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, pp. 9-12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

diante su propio compromiso más activo con el psicoanálisis, ha fundamentado su interés en la femineidad como el ámbito psíquico de la mujer así como el *otro* del sistema simbólico fálico. Pero moverse del marco lingüístico abstracto, que vincula la femineidad y la poética revolucionaria con un compromiso más concreto con las mujeres, es traicionar precisamente lo que es relevante en sus primeras formulaciones. Que la femineidad —bajo la que pudiésemos estar forzadas a vivir e incluso a acoger subsecuentemente— no es equiparable con un término, mujer, o con la colectividad social, mujeres, que es siempre una fijación de sólo algo de esa posibilidad de un lugar en el sistema que en última instancia es la base para los significados del término hombre, que niega la femineidad y sus potencialidades.

De manera radical, por otro lado, Julia Kristeva se atreve a insistir en un cuerpo para el sujeto hablante, un cuerpo que nunca es una naturaleza, y nunca posee una identidad fija. Es un cuerpo freudiano, radicalmente heterogéneo y fantástico, el sitio de vías móviles y recursos significantes que lo simbólico intenta amoldar a sus propósitos represivos pero socialmente productivos. En este punto el cuerpo no es pensado en términos de género —y nunca puede serlo. Pero, a medida que su obra se acerca al psicoanálisis, Kristeva puede ver cómo la experiencia del niño de su cuerpo indiferenciado es conformada en relación con las fantasías de cuerpos marcados sexualmente —los cuerpos materno y paterno. La conformación de los sujetos hablantes involucra una esquematización de su cuerpo mediante la identificación con, y en relación a, cuerpos diferenciados culturalmente más que cuerpos físicamente diferentes. La diferencia sexual llega al niño desde el exterior por medio de su *incorporación* de imágenes y significantes de aquello de entre lo que la cultura: *a*) hace una distinción, pero *b*) que establece una en relación mutua. Así, la figura parental de los primeros años del niño, dominada por un cuerpo materno, alimentador, voz y presencia, e incluyendo al mismo tiempo un padre arcaico, está dividida culturalmente, en la etapa edípica, sólo cuando el tabú del incesto crea la necesidad del niño de aliarse a sí mismo con sólo un aspecto de su generación parental —marcado lingüísticamente en términos de “madre” y “padre”, que representan la división sexual y de género que es así instituida como masculino y femenino.

Dado que este proceso —que está hipotéticamente narrado como un pasaje del nacimiento al acceso al lenguaje y la edipización, sexuando y sexualizando— ocurre siempre en presencia de un sistema simbólico completamente formado, y es siempre percibido sólo en retrospectiva, y siempre en el presente como los contenidos reprimidos del inconsciente que se forma por el acceso a lo Simbólico, debemos imaginar, por difícil que resulte, que el cuerpo del niño es tanto indiferenciado como siempre parte de aquel proceso de *différance*. De este modo, sin evocar una femineidad natural, dada, innata, podemos y debemos imaginar a la niña experimentando su cuerpo emergente y su conformación psíquica en preparación para su inserción en el lenguaje y en lo simbólico de la cultura en maneras de las que se puede hablar

utilizando términos sexualmente diferenciados. No dados, pero siempre en el proceso de conformación, existen posibles cuerpos femeninos en formación, de ahí que podamos pensar tanto en femineidades efectivas como afectivas.

De este modo, la pre-historia de la niña que ha de ser llamada a verse como mujer no es la imagen especular de aquel término porque ella *nació* mujer. Pero esa pre-historia siempre está en vías de *convertir un sujeto* en lo femenino, y habrá un exceso específico para ese sujeto proto-femenino, puesto que aquel *convertirse* ocurre bajo el siempre activo falocentrismo, en sí mismo estructurado por la femineidad a la que pretende negar como ausencia. Así, la ecuación entre femineidad y el exceso transgresivo que puede contender contra el orden presente es a un tiempo una propiedad estructural, como la obra temprana de Julia Kristeva propone, y un proceso más experiencial que el feminismo recoge activamente. Pero si adoptamos aquella posibilidad de hablar de la femineidad y su relación privilegiada con la revolución sin tener en cuenta el aspecto lingüístico-estructural, habremos de caer directamente en la trampa falocéntrica de las oposiciones binarias, la diferencia fija, como si el feminismo o la práctica estética tuviesen sólo recursos en lo que las “mujeres” son. La femineidad tendrá entonces significado sólo como un sinónimo innecesario de Mujer/mujeres, cuando todo el empuje de este difícil pasaje teórico por medio de la semiótica, la deconstrucción y el psicoanálisis intenta definir la magnitud de la distancia y la diferencia entre “ser mujeres” y “conformarse en lo femenino”. En esa diferencia se erige nuestra política y la posibilidad de un cambio verdadero.

En las partes finales de este libro habré de extraer todavía una teoría psicoanalítica feminista más que pretende realinear el orden simbólico por un reconocimiento de una estructuración del sujeto no-esencialista en relación con la especificidad invisible del cuerpo femenino y sus efectos en la fantasía acerca de la formación psíquica de la subjetividad, la sexualidad y el arte. Ésta es la teoría de la Matriz desarrollada por Bracha Lichtenberg Ettinger,¹⁸ quien arguye que las revisiones teóricas de Julia Kristeva todavía están involucradas en un recuento fálico del advenimiento de la subjetividad sexuada. Bracha Lichtenberg Ettinger define lo femenino como la base para un estrato de subjetividad en la que existe una diferencia mínima —distancia y parentesco— desde el inicio, y no sólo después o en la anticipación de la castración. A partir de un modelo falocéntrico en el cual el sujeto es formado por el siempre traumático encuentro con el principio de diferencia por medio de una serie de separaciones amenazantes que son veladas por la angustia, y en el sujeto masculino, repudiado mediante el fetichismo y el complejo de castración, Bracha Lichtenberg Ettinger delinea una co-emergencia arcaica de subjetividades de las partes [*part-subjectivities*] “en lo femenino”. Éstas se derivan de la huella fantasmática de la es-

¹⁸ Para un ejemplo de los textos de esta teórica-artista sobre el arte y la Matriz véase Bracha Lichtenberg Ettinger, “The With-In-Visible Screen”, en *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of and from the Feminine*, ed. de Catherine de Zegher, Boston, MIT Press, 1996, pp. 86-116.



9. Angelica Kauffmann (1741-1805), *Dibujo*, 1779. Grisalla, 130 x 147 cm. Londres, Royal Academy.

pecificidad invisible de la sexualidad femenina en los dos sujetos-en-conformación masculino y femenino. El concepto de la Matriz, realineando la subjetividad desde debajo del solitario imperio del Falo como significante soberano, supone un teorizar revolucionario que marca una brecha histórica dentro del canon del discurso psicoanalítico que ha hecho a la femineidad casi impensable. Transforma incluso más productivamente las relaciones del feminismo y la teoría psicoanalítica hacia el terreno de las prácticas artísticas donde Bracha Lichtenberg Ettinger identifica una correlación entre creatividad y sexualidad.¹⁹

PENSANDO EN MUJERES... ARTISTAS

Si usamos el término *mujeres* entre los artistas, diferenciamos la historia del arte proponiendo artistas y “mujeres artistas” (fig. 9). Nos invitamos a asumir una diferencia, que tan fácilmente nos hace suponer que sabemos de lo que se trata. Más aún, el arte se convierte en su depósito y su vehículo expresivo. La visión de Julia Kristeva de las prácticas estéticas como una fuerza transgresiva y renovadora, a veces capturada por el sistema y materializada como algo semejante a la religión o la trascendencia, en otros tiempos revolucionaria en sus transformaciones poéticas, está ba-

¹⁹ La literatura sobre las teorías de Bracha Lichtenberg Ettinger es ahora muy extensa. Obras clave son “Matrix and Metamorphosis”, en *Differences*, vol. 4, núm. 3 (1992), pp. 176-207; *The Matrixial Gaze*, University of Leeds, Feminist Arts and Histories Network Press, 1994; “The Red Cow Effect”, en *Beautiful Translations ACT 2*, Londres, Pluto Press, 1996; “The With-in-Invisible Screen”, art. cit.

sada en su definición de un proceso significativo. Las prácticas estéticas desplazan significados, deshacen lo fijo y pueden crear una diferencia. En la obra de artistas que llamamos mujeres, no debemos buscar signos de una femineidad conocida —condición femenina, mujeres como nosotras...— sino signos de la lucha estructuralmente condicionada y disonante de la femineidad con el falocentrismo, una lucha con definiciones ya existentes, históricamente específicas, y disposiciones cambiantes de los términos Hombre y Mujer dentro de la diferencia sexual. Podemos buscar *inscripciones de lo femenino* —que no proceden de un origen fijo, esta pintora del sexo femenino, aquella mujer artista, sino de aquellas *trabajando* dentro del predicamento de la femineidad en culturas falocéntricas en sus diversas conformaciones y sistemas variables de representación.

Por lo tanto, no hay manera de, ni tiene sentido, “añadir mujeres al canon”. Existen, no obstante, modos productivos y transgresivos de releer el canon y los deseos que representa; de hacer lecturas deconstructivas de la formación disciplinaria que establece y mantiene bajo vigilancia el canon; de cuestionar las inscripciones de femineidad en la obra de artistas viviendo y trabajando bajo el signo de la Mujer, que se formaron en femineidades histórica y culturalmente específicas. Y finalmente existen modos de cuestionar nuestros propios textos por los deseos que inscriben, por la apuesta que simulamos contando historias de nuestros propios egos ideales: las artistas que nos llegan a fascinar y que necesitamos que nos fascinen para encontrar un espacio cultural y una identificación para nosotras mismas, un modo de articularnos a nosotras mismas —para crear una diferencia en los sistemas actuales que manejan la diferencia sexual como una negación de nuestra humanidad, creatividad y seguridad.

Busco formas de escribir acerca de artistas que son hombres y artistas que son mujeres con el fin de ir más allá del concepto de diferencia binaria de género. Al viajar dentro de las filas del psicoanálisis, me veo a mí misma rastreando tanto coincidencias como divergencias entre ambos. El signo de una convergencia siempre diferenciada sexualmente y diferenciante de interés masculino y femenino es la “madre”, un signo en la fantasía psíquica y un aspecto del espacio significativo cuyo “asesinato”, o quizá represión, ha sido identificado continuamente como una necesidad estructural para, y un mito fundacional de, las sociedades patriarcales. Uno de los rostros de la cultura modernista es la construcción de la identidad artística que no es sólo viril sino autogenética, exigiendo creatividad para su yo masculino mediante un radical desplazamiento de lo femenino materno en imagerías de cuerpos prostitionales y lésbicos. Tan obsesivamente recurrente como fue en la cultura del Renacimiento la imagen de la Madonna y el Hijo entronizado, el cuerpo figurativamente no-maternal de la mujer sexualizada, la prostituta, funciona en el canon modernista desde Manet hasta Picasso y De Kooning. Sin embargo, como argumentaré en los próximos dos capítulos, lo materno ronda la cultura que los hijos mo-

dernistas pretendieron crear. Una “visión feminista desde otro lado” dentro del campo discursivo-político, analizando el modernismo temprano, revela la “ambivalencia del cuerpo materno” en la retórica estilística y las “innovaciones” formales por las que esa fracción de vanguardia ha sido canonizada. La madre es un espacio y una presencia que estructura subjetividades tanto masculinas como femeninas, pero de manera distinta.

La trayectoria del libro sigue, de un caso a otro, los problemas de la diferenciación femenina del canon por el deseo de una forma de reconocer y hablar de lo materno en toda su ambivalencia y centralidad estructural respecto a los dramas del sujeto, las narrativas de la cultura y las posibilidades de leer dentro de la cultura “inscripciones de/en/desde lo femenino”. Sin ninguna intención de privilegiar el maternalismo o la maternidad, el teorizar feminista de lo femenino y el análisis de representaciones realizados dentro de sus economías psíquicas deben volver a trabajar y pensar la madre: voz, imagen, recurso, ausencia y espacio limítrofe matricial (Bracha Lichtenberg Ettinger). Identificar y a la vez interrumpir el matricidio característico de la cultura occidental modernista en la obra de Van Gogh y Toulouse-Lautrec, explorar la fantasía y la pérdida de lo materno en formaciones culturales y trayectorias subjetivas individuales en los cuadros de la artista italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi, y reconocerlo en la obra de la modernista norteamericana Mary Cassatt, obra que ya ofrecía un contramodernismo en los mismos espacios que su *confrère* canónico Degas, buscar la coemergencia femenina que atraviesa los discursos de clase y raza en Manet: éste es el proyecto.

Pero mientras la figura de “la madre” funciona como una preocupación organizadora, la de “la hermana” también es explorada por medio del estudio de diferencias entre mujeres y las posibilidades de alianza (fig. 10). La hermandad fue un eslogan vital del movimiento de las mujeres en los años setenta y naufragó en los arrecifes del racismo no reconocido y las relaciones de clase. Pero el proyecto del feminismo, ya sin asumir complacientemente una colectividad llamada mujeres, en la naturaleza de su proyecto debe trabajar incesantemente para crear una colectividad política. La ambivalencia y el antagonismo entre mujeres no pueden desearse abolidos en cierta idealización eufórica. Pues una vez que exploremos los problemas de lo materno y de la pérdida femenina, tendremos que generar activamente nuevas relaciones entre mujeres: afiliaciones electivas. El capítulo que concluye la parte tercera acerca del proyecto de Lubaina Himid, *Venganza*, y el capítulo final del libro, “Una leyenda de tres mujeres”, desarrollan este otro trabajo necesario de diferenciar todos los cánones, incluyendo aquellos que, como historiadora del arte, feminista y de raza blanca, quizás estoy estableciendo.

En su totalidad, el libro lucha con algunas de las complejidades de la teoría feminista contemporánea y sus políticas culturales. No podemos dejar que nuestro trabajo sea reducido a un mero “acercamiento” o una nueva “perspectiva” esperando



10. *Edmonia Lewis* (¿1843?- después de 1909).
Fotografía. Washington, D.C.,
National Archives of American Art.

ser destituida por pasada de moda. Es un compromiso en el campo de la representación, el poder y el saber que debe tocar todos los campos y todos los tópicos. Escribo desde el papel de una interesada lectora de la cultura y una analista entusiasta de la representación. Una diferencia que puedo introducir en el canon es la diferencia de esa posición específica investida, histórica y socialmente determinada, desde la que leo, y luego escribo, lo que espero que a su vez sea leído como una contribución a la continua producción de intervenciones feministas provocativas y polívocas en las historias del arte. La fuerza conductora es el deseo del cambio, el deseo de encontrar relatos que habrán de sostener a aquellos llamados o preparados para identificarse con las mujeres, que nos habrán de permitir descubrir qué significa ser el “sujeto [histórico] del feminismo [a largo plazo]”.

SEGUNDA PARTE. APLICACIONES DE LA CRÍTICA

LA HEROÍNA Y LA CREACIÓN DE UN CANON FEMINISTA

Las representaciones de Artemisia Gentileschi de Susana y Judit

GRISELDA POLLOCK

Si las mujeres se dispusieran a transformar la historia, sin duda pudiera decirse que todos los aspectos de la historia serían alterados completamente. No siendo creada por los hombres, la tarea de la Historia sería crear a la mujer, producirla. Y es en este punto donde el trabajo de las propias mujeres sobre las mujeres entraría en juego, lo cual habría de beneficiar no sólo a las mujeres, sino a toda la humanidad.

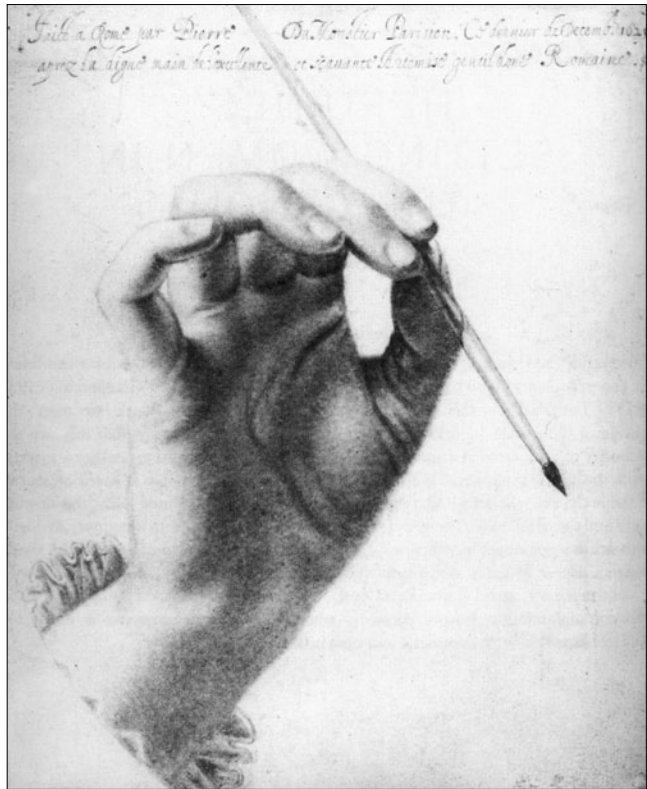
[161]

HÉLÈNE CIXOUS¹

Hace algunos años me contactó un investigador de la BBC que preparaba una serie de programas sobre mujeres de la historia significativas pero ignoradas. Uno de sus temas sería la artista italiana del siglo XVII Artemisia Gentileschi (1593-1653). Artemisia Gentileschi iba a ser la única artista en la serie. Tuve grandes sospechas. Con Frida Kahlo y Georgia O'Keefe, ella es ahora una de las más famosas artistas recuperadas, pero su fama es más un asunto de notoriedad y sensacionalismo que de un interés real o comprensión de "Gentileschi" como un conjunto de significados creados artísticamente (fig. 11). Referida en la historia del arte como una "muchacha lasciva y precoz", una mujer adicta al "arte de amar" cuya historia recuerda el filme de Fellini *La Dolce Vita*,² se ha convertido, al igual que la escultora francesa Camille Claudel, en el relleno del melodrama romántico en el cine. Este documental actuado sobre la artista se concentraría en resaltar el extraordinario juicio que siguió a la violación de la que fue objeto por su "maestro", Agostino Tassi. Tenía entonces 19 años. Los cuadros en los que se enfocaría serían aquellos cuyo tema aparente fuese la violencia sexual y la violación, tal como *Susana y los viejos* (1610, fig. 12), y que pudiesen leerse como la "expresión" de los sentimientos vengativos de una mujer hacia los hombres como resultado de un asalto sexual traumatizante, tal como *Judit*

¹ Hélène Cixous, "¿Castration or Decapitation?", trad. Annette Kuhn, *Signs*, vol. 7, núm. 1 (1981), pp. 41-55.

² Citado de fuentes históricas del arte publicadas por Amanda Sebestyan, "Artemisia Gentileschi", *Shrew*, vol. 5, núm. 2 (1973).



11. Pierre Dumoustier Le Neveu,
*La mano de Artemisia
 Gentileschi con un pincel*, 1625.
 Tiza roja y negra con carbón,
 21.9 x 18 cm. Londres, Trustees
 of the British Museum.

decapitando a Holofernes (1612-13, fig. 19). La vida sería reflejada en el arte y el arte habría de confirmar el tema biográfico: una mujer infamada. El arte de Gentileschi hablaría sólo de aquel evento —apuntando directamente a la experiencia y no ofreciendo pautas para su interpretación. Estos cuadros fueron una elección predecible —aparentemente tratando el asalto sexual y la violencia. No quise involucrarme.

¿VER A LA ARTISTA O LEER LA PINTURA?

Hay un abismo entre las nociones populares de “arte” y “artistas” y el borde crítico actual del análisis histórico feminista del arte. Los realizadores del programa querían darle vida a la biografía de la artista por medio de las obras, mientras que el analista cultural feminista desea que la obra sea vívida en sí misma por la decodificación del proceso dinámico de cómo es producida y explorando qué tipos de lectura hacen posibles sus signos.³ En el modelo tradicional, la obra de arte es una pantalla

³ Mieke Bal, en *Double Exposures* (Nueva York y Londres, Routledge, 1996), ofrece algunas lecturas importantes del tema de Judit, especialmente de los tratamientos de Artemisia Gentileschi.

transparente a través de la cual sólo es necesario mirar para ver al artista como un sujeto psicológicamente coherente originando los significados que la obra refleja tan perfectamente. El modelo crítico feminista descansa en la metáfora de leer más que en la mirada-reflejo. Lo que vemos incluso en los cuadros más figurativamente ilusionistas son signos, pues el arte es una práctica semiótica. La noción de *leer* el arte vuelve opacas, densas, recalcitrantes a las marcas gráficas y las superficies pintadas; nunca ofrecen significados directamente, sino que deben ser descifradas, procesadas y discutidas.⁴ En el arte, existe por supuesto algo que ver. No obstante, lo que el ojo hace al recorrer un lienzo y al rastrear sus medios y efectos es un procesamiento de los signos que pueden producir significados. Incluso en los cuadros más abstractos los eventos físicos de la pintura siendo aplicada a la superficie nos involucran en cierto modo de narratividad. Ésta pudiera ser sólo la narrativa del proceso de producción del cuadro, la secuencia de las marcas del creador, el modo en el que alguien ha desarrollado la superficie de un lienzo y sus efectos. En ciertos momentos de la historia del arte occidental, sin embargo, ha existido una intención narrativa más explícita para hacer que el proceso formal coopere en la producción del significado decodificable narrativamente.

En este capítulo habré de enfocarme en un punto culminante de esa producción altamente motivada de la pintura de historia narrativa durante el periodo barroco. Me propongo usarlo como ejemplo para analizar los problemas planteados por un análisis feminista de Artemisia Gentileschi. Ello me permitirá enfocarme en el problema: no de qué es *la historia del arte feminista*, sino qué ofrece el feminismo a la historia del arte cuando interviene en su campo discursivo. Esto depende de la introducción de otra pregunta: ¿qué desea el feminismo al mirar la obra de *mujeres* artistas? Así, más allá de la pantalla crítica de una lectura semiótica, deseo recuperar una estética freudiana para discernir no mi proyección en su pantalla imaginaria sino las huellas de materiales psíquicos no completamente reprimidos que pudiesen indicar una subjetividad histórica, en lo femenino, es decir no expresados en sus complejas negociaciones de los signos, significados, fantasías y afectos que pudiéramos llamar, con kristevana sutileza, prácticas estéticas.

LAS FEMINISTAS Y LA HISTORIA DEL ARTE: ¿QUÉ MUJERES?

Ya son más de veinte años desde que el impulso feminista revitalizado de la última parte del siglo xx comenzó a reconfigurar las posibilidades del saber en el nombre de las mujeres. Pero ¿qué “mujeres” son el tópico del análisis feminista? ¿Mujeres blancas, mujeres de color, mujeres judías, mujeres musulmanas, lesbianas, madres, madres lesbianas, no madres, mujeres discapacitadas, mujeres de Europa, Asia, Áfri-

⁴ Estoy en deuda con la obra de Mieke Bal a lo largo de este capítulo, especialmente con su “Reading Art?”, en Griselda Pollock, ed., *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Londres, Routledge, 1996.

ca, América, el Medio Oriente y todas las diásporas que atraviesan estas geografías imposibles? A pesar de la necesidad de insistir en la especificidad de, e incluso el conflicto entre, las mujeres en las listas anteriores, persiste el problema planteado por la categoría “mujeres”, creada por el modo en que las sociedades tratan a aquellas así designadas. La Mujer —con M mayúscula— es una ficción y un mito. Pero durante los últimos decenios del siglo xx nos organizamos como *mujeres*, imaginando una colectividad política de mujeres en sus relaciones concretas y sociales. Incluso esto ha sido, no obstante, desafiado radicalmente. El término “Mujeres”, rastreado en los diversos campos de la historia, la sociología, la filosofía, la historia del arte y la literatura ha dejado de ofrecer suficiente seguridad al historiador crítico o al analista de la cultura. Textos, imágenes y prácticas discursivas se deben analizar históricamente y en su diversidad cultural como sitios donde la categoría “mujeres” se *genera* en los propios discursos y prácticas que producen y expresan este signo como parte de la construcción de regímenes de clase y raza, así como de género y sexualidad.⁵ El feminismo no habla por las mujeres; desafía políticamente aquellas construcciones de “mujeres” produciendo contraconstrucciones que no están basadas en una naturaleza, una verdad, una ontología. De este modo, aquello por y desde lo que luchamos está constantemente *en formación*.

Los análisis de “mujeres” basados en teorías de diferencia sexual niegan la anatomía como base para determinar las ficciones de identidad sexual. El cuerpo femenino, definido no en su esencia sino como un recurso para potencialidades imaginativas, psicológicas y de la experiencia, se puede invocar teóricamente como la fuente reprimida de nuestra significación radical como “mujeres-*no-mujeres*”. Julia Kristeva define la significación radical de la femineidad en las culturas falocéntricas por esta negatividad. Quizá tengamos que usar el eslogan “mujeres” para anunciar nuestras demandas por el cuidado infantil, la contracepción y la igualdad en el trabajo, sin embargo, Kristeva, arguye,

en un nivel más profundo, no obstante, una mujer no puede “ser”; es algo que ni siquiera pertenece al orden del *ser*. De lo que se sigue que una práctica feminista sólo puede ser negativa, en desacuerdo con lo que ya existe de modo que podamos decir “no es eso” y “tampoco es eso”. En la “mujer” veo algo que no puede representarse, algo que no está dicho, algo por encima y más allá de nomenclaturas e ideologías.⁶

⁵ Ésta es la carga del artículo crucial de Elizabeth Cowie “Woman as Sign”, *M/F*, núm. 1 (1978), pp. 49-65: “Quiero discutir que el cine [o cualquier otro régimen de representación visual] como sistema de representación es un punto de producción de definiciones. Pero no es único ni independiente, ni simplemente reducible a otras prácticas que definen la posición de la mujer en la sociedad” (p. 50).

⁶ Julia Kristeva, “La Femme, ce n’est jamais ça” (“Las mujeres jamás pueden ser definidas”), *Tel Quel*, otoño de 1974, reimpresso en Elaine Marks and Isabel de Courtivron, eds., *New French Feminisms*, Brighton, Harvester Press, 1981, p. 137.

El proyecto feminista apunta a introducir una diferenciación efectiva que habría de permitir que la(s) *diferencia(s)* de las mujeres fuesen representadas imaginaria y simbólicamente —en los planos del lenguaje, la filosofía y el arte donde lo femenino tradicionalmente sólo significa la diferencia negativa del hombre o su fantasía de su otro. El cuerpo femenino ha llegado a adquirir un lugar privilegiado si se piensa en el material y los recursos imaginativos para las significaciones diferenciales. Algunos teóricos feministas intentan explorar la morfología específica del cuerpo femenino (lo cual no es sinónimo de su anatomía) como un recurso para la invención metafórica necesaria para una revolución semiótica en aras de la no representada diferencia de mujeres-*no-mujeres*.⁷ El cuerpo femenino sexualmente *jouissant* y el cuerpo materno, el cuerpo como lugar de vías y energía, placeres y dolores, su invisible especificidad sexual, son estos elementos corporales *imaginarios*, que son, no obstante, de manera crítica, recalcitrantemente materiales y enigmáticos, lo que fascina a los autores feministas. De modo distinto hemos reclamado la importancia radical de la corporalidad en la lucha de las “no-mujeres” para sondear analíticamente, y para crear desde las posibilidades de femineidades que tienen una corporalidad, pero una no definida o capturada en los discursos patriarcales de la filosofía, la religión, la ciencia biológica, el arte o incluso el psicoanálisis existente.⁸

Estas propuestas teóricas feministas tan radicales crean los medios para releer las inscripciones de lo femenino en los textos del pasado. Podemos, en retrospectiva, usar estas perspectivas teóricas acerca de la femineidad como otra diferencia para descifrar lo que las artistas pudieran estar haciendo en su arte: es decir, haciendo “mujeres” en las historias del arte —creando una diferenciación más que expresando una diferencia preestablecida. En el laboratorio del pasado, sus textos e imágenes nos ofrecen, en el presente, material experimental para explorar las diferencias de la(s) femineidad(es) en el apremio de articular lo que lo femenino pudiera ser tanto dentro, como en su transgresión perpetua, de la ley falocéntrica del Mismo.

El psicoanálisis, sin embargo, socava la idea del sujeto fijo con diferencia sexual alcanzada. El psicoanálisis plantea la hipótesis del efecto socialmente deseado de la formación sexuada del sujeto: de qué modo la mayoría de nosotros nos convertimos en mujeres u hombres capaces de hacer una gama de elecciones sexuales pero expone en ese mismo proceso las condiciones de una perpetua interrupción de tales efec-

⁷ Por ejemplo, Luce Irigaray contrasta las metáforas de fijeza y unidad asociadas con las fantasías de cuerpos masculinos con imágenes de pluralidad —dos labios, tocándose a sí mismos— y la fluidez asociada con la sexualidad femenina, y considera las diferentes implicaciones filosóficas de tales diferencias. Esto es muy diferente de decir que, dado que los labios se tocan, las mujeres por lo tanto son por naturaleza de una mentalidad abierta.

⁸ Escribí estas secciones antes de que se publicara el importante texto de Elizabeth Grosz. En gran medida sus argumentos ofrecen una profunda base filosófica para esta tendencia en el pensamiento feminista. Estoy en gran deuda con su obra *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

tos por medio del inconsciente y la fantasía. El psicoanálisis ya imagina la negatividad inevitable en la subjetividad que permite considerar al sujeto no como una especie de autómatas robóticos manufacturados socialmente, provisto de género y sexo de una vez por todas, sino como un *proceso* dinámico y contradictorio.

Las revisiones feministas del psicoanálisis arguyen que tal inestabilidad estructural y creativa ocurre porque el régimen falocéntrico del sujeto —mismo al que en realidad describen Freud y sus seguidores— está basado en la represión de *la madre* y con ella, la represión de las posibilidades de *diferentes* diferencias que el cuerpo, la voz y el espacio maternos vienen a representar en un sistema falocéntrico. Tal sistema represivo de la madre está organizado alrededor de la autoridad del Padre, representando la Ley que hace de la separación de la Madre el precio para adquirir el lenguaje, la sexualidad y así la subjetividad. En las historias de la vida que hemos vivido, somos creados y destruidos como sujetos una y otra vez en nuestros encuentros con el lenguaje, con los otros, con la cultura. El sujeto, además, es escindido y, por lo tanto, siempre socavado, o más bien determinado, desde algún otro punto, a saber el inconsciente dentro de la historia del individuo y en la estructura del lenguaje. Este proceso y su inestabilidad constante están configurados diferencialmente por el sujeto femenino dada la asimetría de los regímenes falocéntricos de diferencia sexual en la mayoría de nuestras sociedades. El signo de esta dificultad es la *disrepresentatividad* de la femineidad no como otra cosa sino el *otro negado* de la masculinidad: es decir lo que lo masculino no es. Este espacio vaciado que es llamado, no obstante, femineidad, es apropiado como una imagen en la creación del sujeto masculino que enmascara una carencia atribuida a éste y luego, en un giro vicioso de lógica falocéntrica, es obligado a defender aquello que causa la carencia del sujeto masculino. Mujer entonces significa castración, monstruosidad, fatalidad y así sucesivamente.⁹ De este modo, sin caer otra vez en esencias anatómicas o biológicas, aun podemos hablar sobre la especificidad de la femineidad como algo que ya existe negativamente como una figura en las representaciones culturales contemporáneas. Es retratada en estos disfraces negativos y peligrosos. Pero también habrá de imaginarse como aquello que puede ser excesivo para estas limitadas significaciones de la femineidad como no-masculinidad, ofreciendo *in potentia* otra diferencia. La femineidad es tanto “nada” (en la lógica falocéntrica) como todo lo demás que no es aún conocido en esa economía.

Se debe considerar otro gran discernimiento del psicoanálisis: el carácter inconsciente de la subjetividad basado en la división del sujeto en consciente e inconsciente. En la teoría lacaniana el inconsciente está formado por el pasaje del sujeto al lenguaje y el orden Simbólico de la cultura. Su contenido es todo aquello que tiene que

⁹ Explico esto ampliamente en mi “Images / Women / Degas”, en Richard Kendall y Griselda Pollock, eds., *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*, Londres, Pandora, 1992 (edición reciente: Londres, Rivers Oram).

ser reprimido para que el sujeto se mal-reconozca a sí mismo en las posiciones y términos que el lenguaje nos ofrece. Lo que es reprimido es lo fantástico, es decir, las relaciones imaginarias del niño con los otros, especialmente con el cuerpo, la voz, la mirada y la presencia de la madre, y con su propio cuerpo arcaico y fracturado, y sus vías —aún no canalizadas y fluyendo libremente— polimorfos. La fantasía es el registro gobernante del modo del Imaginario que teóricamente precede al acceso a lo Simbólico, aunque siempre es definido por éste y coexiste dentro de sus significantes. Lo Imaginario es entonces al mismo tiempo una alternativa para los modos Simbólicos, mientras opera dentro del sujeto como un significado co-presente y en competencia. La localización de fantasías reprimidas de corporalidad materna y arcaica en el inconsciente significa dos cosas importantes. Una es que el sujeto existente está escindido en el presente —siendo el inconsciente el contenido de un pasado hecho perpetuamente presente por un modo particular de significación y desplazamiento característico del inconsciente que aparece en sueños, ensoñaciones, deslices en la escritura o en el habla y los chistes. La segunda es que el sujeto es ampliamente desconocido para sí mismo.

El analista escucha y busca los signos del inconsciente marcados a lo largo del discurso y las acciones de un analizando, alterando los esquemas conscientes con sus propios ritmos y significados. En una vena similar, pudiera decirse que el analista cultural lee los textos e imágenes de escritores y artistas para ver las huellas de esta división en la subjetividad y los diversos registros en los que podemos producir significados. De este modo, el significado inconsciente no se expresa como, por ejemplo, en una imagen surrealista por una intención consciente de hacer una réplica o un retrato de los contenidos y modos del inconsciente. Los materiales del inconsciente sutilmente realinean el texto producido conscientemente por su propia sintomatología particular. Así, una imagen puede tener significación tanto en una semiótica social de producción pública literaria y artística, como desde esta “otra escena”, como llamaba Freud al inconsciente. Tanto en el psicoanálisis freudiano clásico como en el lacaniano, esa “otra escena” es muchas veces identificada con la “Mujer”, que de este modo permanece reprimida como la oscuridad del continente oscuro, el enigma del inconsciente, lo eternamente reprimido pero determinante. Pero desde una revisión feminista, “esa otra escena” es también un lugar para las huellas de una mujer *distinta*, una femineidad *distinta* identificada con el deseo feminista, interesada en la especificidad de la femineidad como algo *distinto* de la cifra del Otro desde la masculinidad auto-confirmante, pero monstruoso y amenazante.

Esta cuestión plantea serios problemas a las feministas en la historia del arte que intenta reinscribir dentro de la historia cultural los relatos de mujeres artistas. Nuestro proyecto entero se ha entregado a volver a hacer visibles a mujeres artistas cuya significación radica para nosotras en la diferencia que pudieran ofrecer a los relatos existentes del arte: al canon. Pero ya no estamos sobre terreno firme. Sugiero que

reformulemos el proyecto así: en vez de leer “para la mujer” —por lo que anticipamos que sea experiencia de género— leemos para *las inscripciones de la otra otredad de la femineidad*, es decir, para aquellas huellas de articulación inesperada de lo que pudiera ser específico de las personas del sexo femenino en el proceso de convertirse en sujetos —sujetas, subjetivadas, subjetivizadas— en lo femenino por medio de la interacción de identidades sociales y formaciones psíquicas dentro de las historias. Las últimas son inherentemente complejas e inestables y, sobre todo, nunca se conocen por anticipado ni son cognoscibles sino hasta que alcanzan alguna forma de articulación o significación.

El feminismo, nutrido por tales discernimientos teóricos, se convierte, por tanto, en una lucha alrededor de la representación en sí misma operando simultáneamente en diversos registros. Al comentar acerca de la intención radical de Luce Irigaray de inventar una metáfora del cuerpo femenino diferente que ha sido continuamente malentendido, Elizabeth Grosz comenta:

Los “dos labios” no son una imagen veraz de la anatomía femenina sino un nuevo emblema por el que la sexualidad femenina puede ser realmente *representada*. Según Irigaray, el problema para las mujeres no es la experiencia o el reconocimiento del placer femenino, sino su representación, que construye activamente la experiencia de corporalidad y placeres de las mujeres. Si la sexualidad y el deseo femeninos son representados en alguna relación con la sexualidad masculina, están sumergidos en una serie de compulsiones masculinas. El proyecto de Irigaray, contrario a la objeción de que describe una femineidad esencial, natural o innata, desenterrándola de su entierro patriarcal, se puede ser interpretar como una contestación de las representaciones patriarcales *en el nivel de la representación cultural en sí misma*.¹⁰

El objetivo es desafiar a la historia del arte como un sistema de representación que no ha perdido simplemente nuestro pasado sino que ha construido un campo visual para el arte en el cual las inscripciones femeninas no sólo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino *ilegibles* dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo. Reclamar creatividad para las mujeres es algo más que encontrar unos cuantos nombres femeninos para añadir a las listas canónicas dentro de las perspectivas del arte occidental. Significa transgredir los grandes ejes ideológicos de significado en una cultura falocéntrica, es desordenar el régimen prevaleciente de diferencia sexual. Durante mucho tiempo se ha discutido que desafiar la negación cultural de la creatividad de las mujeres es *más* que un asunto de recuperación histórica. Pero pocos de nosotros hemos pensado verdaderamente a fondo qué tan imposible realmente es la tarea de realizar ese *más*.

¹⁰ Elizabeth Grosz, *Sexual Subversions: Three French Feminists*, Sidney, Allen & Unwin, 1989, p. 116.

Como feministas trabajando en la historia del arte, redescubrimos el trabajo de mujeres artistas, pero ¿qué decimos acerca de éste? Pudiéramos juzgar su arte por los criterios disponibles. Pero dado que éstos han evolucionado para ocuparse exclusivamente de la obra de artistas blancos del sexo masculino, pudieran no ser relevantes. Si entonces admitimos que existe una diferencia, ¿cuáles serían sus signos? ¿Cómo puedo saber que lo que tomo por signos de la conciencia trabajando de una mujer no es meramente la imposición de ideas estereotipadas culturalmente de femineidad social que me han conformado, que definen a la “mujer” en mi propio tiempo y cultura, en mi propia clase y origen étnico? Entonces me debo preguntar qué es lo que busco y qué veo o leo en la obra de artistas que son “mujeres” cuando el proyecto feminista está atrapado en la paradoja de la deconstrucción de la categoría “mujeres” en nombre de las “mujeres” como objeto del feminismo.

Cuando estamos entrenados por la historia del arte canónica, damos por sentadas muchas imágenes que muestran abuso sexual contra las mujeres: el rapto de Lucrecia, el rapto de Europa, el rapto de las sabinas. Siempre he tenido la seguridad de que este “rapto” debe ser de un género muy distinto del que temía que me sucediera a mí, aquel que algunas amigas habían vivido horriblemente, cuando temían por sus vidas, y sentían que en ese momento algo había sido irremisiblemente robado y arruinado en ellas. ¿Cómo es posible para nosotras discutir cortésmente el genio artístico, la perfección formal, la innovación compositiva, la inclinación iconográfica o la armonía del color cuando somos confrontadas con el crimen por el que los hombres controlan más profundamente a las mujeres?¹¹ La violación artística era linda, algo atractiva, normal, porque los hombres desean a las mujeres, especialmente cuando se pasean con las ropas cayéndoseles. Pero eso es el feminismo para ustedes: siempre tan tosco e insensible a la estética, y, por supuesto, siempre rebajándolo todo al nivel de lo personal, sin ser capaz de mantener aparte cosas como el arte y la sociedad.

Pero en realidad, lo cierto es lo contrario. Es en el arte donde el encuentro de lo social y lo subjetivo se nos representa retóricamente. Sucede de maneras que mistifican esa relación, otorgando una autoridad canónica a un tipo particular de experiencia de subjetividad y poder social. Lo que hacemos como feministas es designar aquellas conexiones implícitas entre lo más íntimo y lo más social, entre el poder y el cuerpo, entre sexualidad y violencia. Las imágenes de intimidación sexual son centrales a este problema y por lo tanto a una crítica de la representación canónica.

SUSANA Y LOS VIEJOS

Me propongo explorar —y disentir de— una lectura *feminista* de un cuadro de Artemisia Gentileschi con el tema de *Susana y los viejos* (fig. 12), firmado y fechado

¹¹ Susan Brownmiller, *Against Our Will: Men, Women and Rape*, Londres, Secker & Warburg, 1975.

en 1610, pintado cuando la artista tenía diecisiete años.¹² Artemisia Gentileschi (1593-1653) nació en Roma de un padre pintor, Orazio Gentileschi, y de Prudentia Montone. Artemisia fue la única hija en una familia de hijos varones, y la única con una aptitud verdadera en la profesión de su padre. Como muchas artistas de la época, adquirió su formación en el taller de su padre y lo asistió en grandes proyectos, como los esquemas decorativos de varios de los nuevos *palazzi* que se construyeron en Roma durante las primeras décadas del siglo XVII. Trabajó en Roma, Florencia, Génova, Venecia e incluso en Londres y finalmente murió en Nápoles, donde se había establecido en 1642. Sus comienzos como artista en Roma coincidieron con la inspiración que ofrecía el nuevo estilo y el dramático tratamiento de temas psicológicamente intensos del pintor Michelangelo Merisi (1571-1610), conocido como Caravaggio, quien tuvo una gran repercusión en Roma con los extraordinarios cuadros en las iglesias de S. Luigi dei Francesi y Santa Maria del Popolo. Dos cuadros de principios de la década de 1610 muestran a Artemisia trabajando con una combinación del modo florentino original de su padre y las formas más fuertes y la simplificación dramática desarrollada por Caravaggio y más tarde adoptada por su padre. Orazio dispuso que su talentosa hija estudiase perspectiva con su colaborador en pintura decorativa, Agostino Tassi. Tassi violó a Artemisia en mayo de 1611, y en marzo de 1612 (¿después de nueve meses?) Orazio demandó a Tassi por daños. El juicio involucró el que Artemisia fuese torturada y una serie de alegatos en contra de la castidad de la joven. Tassi fue encarcelado al poco tiempo; Artemisia contrajo matrimonio y se mudó a Florencia. Tuvo una exitosa carrera en Italia e Inglaterra, aunque lo que se conserva de su obra no suma sino alrededor de 34 cuadros atribuidos y firmados. Muchos retratos se han perdido. Uno de los hitos máximos del desafío del feminismo a la historia del arte es la monografía de Mary Garrard sobre Artemisia Gentileschi que apareció en 1989.¹³ Mary Garrard se enfoca en las grandes obras narrativas de Artemisia Gentileschi sobre “mujeres heroicas”: Susana, Judit, Cleopatra y Lucrecia.

El relato bíblico de Susana y los viejos cuenta acerca de una joven judía casada que vivía en Babilonia durante el primer exilio del pueblo judío (después de 586 a.C.).¹⁴ Susana se baña en su jardín. Envía a dos de sus mozas a traer de la casa aceite y perfumes para su baño. Dos ancianos lujuriosos de la comunidad la espían, conspirando forzarla a someterse sexualmente a ellos. La amenazan con que, si rehúsa,

¹² Mary D. Garrard, *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, Princeton University Press, 1989. Véase también R. Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art: Critical Essays and a Catalogue Raisonné*, Pittsburgh, State University of Pennsylvania Press, 1998.

¹³ Garrard, *op. cit.*

¹⁴ El relato es referido en el Libro de Susana, que es parte de los Apócrifos, pero no un texto aceptado canónicamente dentro de la Biblia hebrea o la cristiana protestante.



12. Artemisia Gentileschi (1593-1653),
Susana y los viejos, 1610. Óleo sobre
tela, 170 x 119 cm. Pommersfelden,
Kunstsammlungen Graf von Schönborg.

la denunciarán por adulterio, siendo el adulterio, de acuerdo con la antigua ley judía, crimen capital para las mujeres. Susana se niega, prefiriendo ser destinada a la muerte que al pecado que ellos proponen. Es falsamente acusada por los ancianos y condenada a muerte. Daniel revindica a Susana exponiendo la mendacidad de los ancianos. Al interrogarlos por separado, les pregunta bajo qué árbol cometió Susana el adulterio. Cada uno nombra un árbol distinto. Entonces son ejecutados por el crimen de falso testimonio.

El relato es una compleja narración de deseo sexual y tentación visual, castidad femenina y ley masculina. Durante el Renacimiento, el enfoque dramático en el momento de la desnudez de la mujer al bañarse expuesta a una lasciva conspiración resaltaba los aspectos sexuales, voyeurísticos y visuales del tema, ofreciendo al mismo tiempo una justificación bíblica e incluso teológica para pintar un desnudo femenino erótico, un género que estaba emergiendo en este periodo, trasladando las connotaciones del desnudo femenino de su asociación iconográfica tradicional con la verdad hacia su significación moderna de deseo (masculino) y su visualidad privilegiada.

Para Garrard, el tratamiento de Artemisia Gentileschi de Susana transformó el “erotismo absoluto”, la “pornografía flagrante” y la “violación, marginada por los artistas —probablemente también por sus patrones y clientes—, en una atrevida y noble aventura”.¹⁵ “En contraste con las imágenes análogas, el núcleo expresivo del cuadro de Gentileschi es la difícil situación de la heroína, no el placer anticipado de los villanos.”¹⁶ La base de la diferencia es el género: “En el arte, una interpretación sin sentido del tema distorsionada sexual y espiritualmente ha prevalecido porque la mayoría de los artistas y patrones han sido hombres, llevados por el instinto a una mayor identificación con los villanos que con la heroína.”¹⁷ “La Susana de Artemisia se nos presenta como imagen rara en el arte, un personaje femenino tridimensional que es heroico en el sentido clásico, pues en su lucha contra fuerzas en última instancia fuera de su control, exhibe un espectro de emociones humanas que nos conmueve, al igual que Edipo o Aquiles, a compasión y temor.”¹⁸ La especial afinidad del artista con su tema radica tanto en el hecho de que era mujer,¹⁹ siendo opuesta a un hombre, como en que esta mujer en particular era en sí misma vulnerable a la agresión sexual involuntaria en el momento de la realización de *Susana*, una mujer que fue más tarde violada como resultado de esa vulnerabilidad, antes de que pintara la primera versión del tema de *Judit decapitando a Holofernes* (fig. 14). De este modo Mary Garrard concluye su capítulo sobre la *Susana* de Artemisia Gentileschi:

Lo que el cuadro nos entrega, entonces, es un reflejo, no de la violación en sí misma, sino más bien de cómo una joven se sentía respecto a su propia vulnerabilidad sexual en el año de 1610. Es significativo que *Susana* no exprese la violencia de la violación, sino la intimidante presión de la amenaza de la violación. La respuesta de Artemisia a la violación en sí misma se refleja más probablemente en su primera interpretación del tema de Judit, la oscura y sangrienta *Judit decapitando a Holofernes* [...] En esta imagen —como incluso los autores más conservadores han reconocido— la decapitación de Judit de Holofernes ofrece un equivalente pictórico pasmosamente exacto del castigo de Agostino Tassi. Ningún cuadro, por supuesto, y ciertamente ningún gran cuadro, es mera *autobiografía al desnudo*. Sin embargo,

¹⁵ Garrard, *op. cit.*, pp. 188 y 192.

¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹⁷ *Ibid.*, p. 194.

¹⁸ *Ibid.*, p. 200.

¹⁹ *Ibid.*, p. 202: “Esto no es insistir en que todo el arte hecho por mujeres conlleva cierto inevitable sello de femineidad; las mujeres han sido tan talentosas como los hombres al aprender los denominadores comunes del estilo y la expresión en las culturas específicas. Es, sin embargo, discutible que la asignación definitiva de papeles sexuales en la historia haya creado diferencias fundamentales entre los sexos en su percepción, experiencia y expectativas del mundo, diferencias que no pueden evitar ser llevadas al proceso creativo donde en ocasiones dejan sus huellas.”

una vez que reconocemos, como debemos hacerlo, que los primeros cuadros de Artemisia Gentileschi son vehículos de expresión personal hasta un grado extraordinario, podemos rastrear el progreso de su experiencia, como víctima primero de intimidación sexual, y más tarde de violación —dos fases de una continua secuencia que encuentra sus contrapartes pictóricas en la *Susana* de Pommersfelden y la *Judit* de la Uffizi respectivamente.²⁰

¿Por qué hemos de discutir esto? Quizá las distinciones que quiero resaltar sean demasiado finas como para merecer tanta atención. Pero pienso que gran parte de lo que tratan las intervenciones feministas en la historia del arte está en juego. El argumento de Mary Garrard es muy preciso dado que parece traer a la vida a la artista del siglo xvii para ver su obra como una especie de testimonio personal, siendo testigo de sus propios traumas. Pero ¿cómo difiere esto respecto a lo que encontramos en los recuentos normales de la historia del arte: la ecuación de la biografía del artista con el arte por medio del mecanismo de la expresión? Nanette Salomon apunta que, mientras la biografía tenía un lugar privilegiado en los modos de la historia del arte desde que Vasari inició el modelo heroico con sus *Vite* (Vidas) de artistas famosos,²¹ con respecto al género, el material biográfico funciona diferencialmente:

Si consideramos que Vasari utilizó el dispositivo de la biografía para individualizar y mitificar las obras de hombres artistas, el mismo dispositivo tiene un efecto profundamente distinto cuando es aplicado a mujeres. Los detalles de la biografía de un hombre son comunicados como la medida de lo “universal”, aplicables a la humanidad entera; en el genio masculino, éstos son simplemente resaltados e intensificados. En contraste, los detalles de la biografía de una mujer son usados para extraer la idea de que ella es una excepción; éstos aplican sólo para hacer de ella un caso interesante. Su obra es reducida a un registro visual de su apariencia personal y su personalidad psicológica.²²

Salomon arguye que en la historia del arte, feminista o distinta, la obra de Artemisia Gentileschi está “reducida a expresiones terapéuticas de su miedo reprimido, ira y/o

²⁰ *Ibid.*, p. 208 (las cursivas son mías).

²¹ Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccelenti pittori, scultori e architettori nella redazione 1550 e 1558*, ed. de R. Bettarini y P. Barocchi, Florencia, Sansoni, 1966-71, y Florencia, Spes, 1976-87. Sobre Vasari y la biografía, véase también Patricia Rubin, “What Men Saw: Vasari’s Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist”, *Art History*, vol. 13, núm. 1 (1990), pp. 34-46.

²² Nanette Salomon, “The Art Historical Canon: Sins of Omission”, en Joan Hartmann y Ellen Messer-Davidow, eds., *(En)gendering Knowledge: Feminists in Academy*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, p. 229.

deseo de venganza. Sus esfuerzos creativos se ponen en entredicho, tanto en términos tradicionales, como personales y relativos.”²³

Los materiales biográficos ciertamente ofrecen recursos significativos y necesarios para la tardía producción de la *autoridad* de una mujer. Pero indudablemente hay una diferencia entre la cuidadosa interrogación del archivo que incluye materiales sobre una vida vivida y el ligar los cuadros con la noción burguesa occidental del individuo dentro de los discursos sobre la biografía. La biografía, además, nunca puede sustituir a la historia. Bien podríamos recordar la famosa sentencia de Marx en *El dieciocho brumario de Luis Napoleón* (1852), editada para nuestros propósitos: “Las mujeres hacen su propia historia, pero no la hacen como les da la gana; no la hacen bajo circunstancias escogidas por ellas mismas, sino bajo circunstancias directamente enfrentadas, dadas y transmitidas del pasado.”²⁴ Al hacer su biografía histórica del novelista del siglo XIX Gustave Flaubert, Jean-Paul Sartre trató de teorizar cómo los individuos dentro de una clase adquieren conciencia de clase. Sartre explica que un niño burgués, como lo fue Flaubert, apartado de una conciencia de clase dentro de la homogeneidad de su grupo familiar, pudiera, por ejemplo, atestiguar algún evento histórico mayor, un disturbio, un levantamiento, una lucha, una huelga. En esa cristalización momentánea de los antagonismos de la sociedad de clases, el niño o niña es forzado a ver a su familia burguesa “desde el exterior”, como el objeto del odio proletario o el desdén aristocrático.²⁵ Por esta conjunción de la percepción personal de grandes eventos públicos que repentinamente revelan a las fuerzas sociales conformando al individuo, este último se ve obligado a conocer la interfase necesaria entre lo privado y lo público, lo personal y lo social, y a encontrarse a sí mismo o a sí misma definidos por ello. Sartre concluye: “En verdad, para descubrir la realidad social dentro o fuera de uno mismo, únicamente soportarla no es suficiente; uno debe ver con los ojos de otros.”²⁶

Precisamente de esta manera pudiéramos leer la penosa experiencia pública del juicio Tassi-Gentileschi de 1612 como un momento de cristalización de las relaciones entre sexualidad y poder de género en la Roma del siglo XVII. El proceso de la re-presentación pública de su trauma sexual y ciertamente social pudieron haberle

²³ *Ibid.*, p. 230.

²⁴ Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon* [1852], reimpresso en K. Marx y F. Engels, *Selected Works in One Volume*, Londres, Lawrence & Wishart, 1970, p. 96.

²⁵ Jean-Paul Sartre, “Class Consciousness in Flaubert”, *Modern Occasions*, vol. 1, núm. 2 (1971), pp. 379-389. Una versión feminista de este modelo, también transformado al ocuparse de la infancia de una niña de la clase obrera, puede encontrarse en la autobiografía doble de Carolyn Steedman, *Landscape for a Good Woman* (Londres, Virago Press, 1986). Steedman también reelabora la leyenda de Freud del niño de la visión traumática de los genitales femeninos —leída como carencia y por tanto como castración— para explorar el descubrimiento de una niña de la clase obrera de que sus padres carecen de poder en relación con las autoridades burguesas.

²⁶ Sartre, *op. cit.*, p. 381.

revelado —articulado— a Artemisia Gentileschi de qué modo estaba situada como mujer en tanto objeto de intercambio entre hombres, donde su violación sexual no significaba tanto su sufrimiento personal como el abuso de los derechos legales de los hombres sobre los cuerpos de las mujeres para decidir su estatus social en esta economía de sexo y género. Nanette Salomon analiza la estructura de significado que el juicio establece con el fin de situar la “experiencia” dentro de la representación histórica de las relaciones de género.

Mientras que los procedimientos del juicio pudieran o no añadir algo a nuestra comprensión del arte de Gentileschi, pueden ser útiles sólo si son vistos como parte de un discurso altamente codificado sobre la sexualidad y las políticas de la violación en el siglo xvii. Quizá, más que nada, subrayan el hecho de que Artemisia, en cuerpo y alma, fue tratada como lugar de intercambio entre hombres, primariamente por su padre-mentor y por su amante-violador-mentor. [...] Este proceso de intercambio comenzó cuando fue “entregada” a Tassi como alumna, y continuó cuando éste la “tomó” violentamente, cuando el honor de ella fue “redimido”, y cuando fue entregada y tomada de nuevo. El rito homosocial de enlace ejecutado y reejecutado entre estos hombres hace de Artemisia una construcción elusiva históricamente. Si algo revela el testimonio del juicio es a una persona con un obstinado sentido de sus propias necesidades sociales y sexuales. Sus cuadros tienen menos el aspecto de “mujeres heroicas” que el de nexos en una serie de complicadas negociaciones entre convención y ruptura, entre “Artemisia” y “Artemisia”.²⁷

¿Cómo sería una autobiografía *cocida*?²⁸ Jugando con la propia selección verbal de Mary Garrard, autobiografía cruda, me refiero a la imagen de Lévi-Strauss de la diferencia entre naturaleza y cultura como una diferencia entre lo crudo y lo cocido.²⁹ Mary Garrard nos dice que ningún arte entrega elementos de la vida de un artista sin mediatizar, pero su texto nos ofrece la imagen del arte como espejo: reflejo, expresión, “contraparte pictórica” y equivalente pictórico. ¿Cuál es el agente de cociamiento, el proceso por el cual lo que nos sucede es transformado de evento en experiencia, memoria y, de este modo, en significado? Sugiero que es la representación siendo a un tiempo un proceso semiótico y un filtro para la “otra escena”.

TRAUMA, MEMORIA Y EL ALIVIO DE LA REPRESENTACIÓN

La investigación actual acerca del trauma sugiere que entre más terrible haya sido el dolor, más difícil resulta hablar de ello o tratar con ello. Cathy Caruth arguye que

²⁷ Salomon, *op. cit.*, p. 230.

²⁸ En los capítulos siguientes pretendo cuestionar aún más el problema de la autobiografía como incluso posible para las mujeres. Aquí debemos mantener abierta la cuestión.

²⁹ Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964.

la patología del trauma es “*la estructura de su experiencia* o recepción: el evento no es asimilado o experimentado completamente en el momento, sino sólo posteriormente, en la repetida *posesión* de quien lo experimenta”. El núcleo enigmático del trauma es el hecho de que la historia *cruda* habita al sujeto: “la persona traumatizada lleva una historia imposible en su interior, o ésta se convierte en el síntoma de una historia de no puede poseer enteramente”.³⁰ Esto crea una paradoja más. En el trauma la mayor confrontación con la realidad pudiera ocurrir como un absoluto aturdimiento frente a ella: “esa inmediatez, de modo paradójico, pudiera tomar la forma del retardo”.³¹ Esto crea entonces, una crisis de la verdad.

En el testimonio del sobreviviente de un trauma, que ocurre sólo cuando cierta transformación ha comenzado, el analista no pone atención en el evento sino en la incipiente salida de su cruda y avasalladora presencia. Caruth escribe que los estudios de “la inaccesibilidad del trauma, su resistencia al análisis teórico completo y al entendimiento [...] también abren una perspectiva sobre los modos en que el trauma puede hacer posible la supervivencia, y los medios de involucrar esta posibilidad mediante los distintos modos de encuentro terapéutico, literario, pedagógico”.³² Y, añadiría, encuentro artístico, e incluso historiográfico.

El psicoanálisis, la práctica dedicada al estudio, y quizá incluso la liberación, del trauma, comenzó con las jóvenes conocidas como histéricas, de quienes se decía que “sufrían reminiscencias”, pero de aquello que no podían recordar —estaban traumatizadas por eventos que eran inexpresables. Las jóvenes diagnosticadas como “histéricas” y tratadas por Josef Breuer y Sigmund Freud en las décadas de 1880 y 1890 eran un manojo de síntomas en donde estas experiencias traumáticas de abuso sexual, traición y desconsuelo fueran desviadas de la memoria dado que la avasalladora inmediatez permaneció indigerible para el aparato psíquico del sujeto. Estas experiencias pasaron por una conversión en un lenguaje de signos corporales: afasia, anorexia, parálisis, dolor localizado y disfunción, ceguera, gestos recurrentes que retienen, incluso como trasposiciones metafóricas, una especie de literalidad reveladora.³³ El alivio se produjo por los eventos restauradores de la memoria, entregándolos a la representación.

El modelo expresivo de la historia del arte, que imagina una violencia terapéutica indirecta en los cuadros de Artemisia Gentileschi, falla en esta comprensión pri-

³⁰ Cathy Caruth, “Introduction”, *American Imago*, vol. 48, núm. 1 (1991), número especial, *Psychoanalysis, Culture and Trauma*, pp. 3-5; reimpresso como *Trauma: Explorations in Memory*, ed. de Cathy Caruth, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1995.

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² *Ibid.*, p. 9.

³³ La incapacidad de caminar, debido a que una paciente temía seguir adelante en la vida; el dolor en la cara, debido a que una observación había sido experimentada como una bofetada en la mejilla, etcétera.

maria de los mecanismos psíquicos que nos defienden contra el dolor del trauma al somatizarlo, y también por no comprender lo que representa “penetrar” en la representación de ello. Michèle Montrelay, al escribir acerca de la censura de la femineidad y su necesaria liberación por medio de la “represión” en el discurso, arguye que, con el fin de que nosotras tengamos un acceso placentero y creativo a la sexualidad, debemos pasar por la estructuración del discurso, la represión que también es conocida como “castración” simbólica. La representación nos libera de lo “real” inmediato del cuerpo (y los eventos traumáticos). Es así una representación “castrante”, sin ser específicamente una representación de la castración. Al ayudar al analizando a llegar al discurso, la liberación paradójica de la represión ocurre gracias a la interpretación del analista del analizando y sus síntomas.

Aquí, por lo tanto, el placer es el efecto de la palabra del otro. Más específicamente, ocurre con el advenimiento de un discurso estructurante. Pues lo que resulta esencial en la curación de una mujer no es hacer más “consciente” la sexualidad; o interpretarla, cuando menos no en el sentido que normalmente se otorga a este término. La palabra del analista adquiere una función completamente diferente. Ya no explica, sino que desde el solo hecho de articular *estructura*.³⁴

¿Qué placer, se pregunta Garrard, puede haber en la represión que se produce en el momento de la interpretación? “Estas palabras [producidas en la interpretación analítica] son *otras*; el discurso del analista no es reflexivo sino diferente. Como tal es una metáfora, no un espejo, del discurso del paciente. Y precisamente, la metáfora es capaz de engendrar placer.”³⁵

Quiero sugerir este argumento en sí mismo como una metáfora de la práctica del arte. La práctica artística se puede concebir como una metáfora, con el fin de evitar la confusión del artista y su propia obra que continuamente efectúa la historia del arte. La obra que un artista realiza es literalmente *otra* porque es un producto del trabajo del artista y un objeto externo. También es *otra* en tanto hacer un cuadro, por ejemplo, supone la participación en los lenguajes públicos de la cultura cuyos protocolos formales, convenciones retóricas y narrativas proporcionadas pudiera decirse que *estructuran* el material que hace presión sobre el artista, funcionando como la vía, la necesidad y el deseo de producir. Por añadidura a cualquier manipulación consciente de las convenciones semióticas de la cultura en la que el artista es entrenado, disciplinado y opera, existe un intercambio entre los materiales aún no formulados en términos discursivos y la articulación, posibilitado por su enunciación en el discurso del otro: los sistemas culturales dados de signos y relatos.

³⁴ Michèle Montrelay, “Inquiry into Fertility”, trad. de P. Adams, *M/F*, núm. 1 (1978), pp. 95-96.

³⁵ *Ibid.*, p. 96.

Pero si estas convenciones y relatos dados son *otros* de un modo que ofrecen sólo un campo alienado de representación sin proporción con la forma y las necesidades del sujeto porque el sujeto creador es femenino y el discurso falocéntrico, habrá una contradicción. En aquel espacio entre una *otredad* necesaria y ajena podríamos comenzar a buscar huellas de un cambio en los circuitos de significado, que pudieran haber servido como el lugar del descubrimiento para la experiencia del creador y la comprensión del lector de femineidades históricamente distantes.

Los relatos bíblicos de Susana y Judit tan favorecidos en el periodo barroco son ejemplares (fig. 13). Propongo que no los consideremos como meros medios por los que Artemisia Gentileschi “expresó” su yo femenino violado, mismo que ella “conocía” antes de su representación. Los relatos y las formas cambiantes de su representación, y por tanto de su significado y afecto potenciales, proporcionan metáforas por medio de las que, fuese cual fuera la repercusión psicológica del evento, su trauma pudo haber encontrado el alivio de la representación. La barra de presión es tanto la marca estructural de entrada al Lenguaje, al Orden Simbólico, como la frontera local de un orden simbólico históricamente específico. No podemos, por lo tanto, asumir que sabemos qué significado tuvieron estos eventos. Poseemos los textos del juicio y los cuadros realizados por la testigo principal en el juicio. Cada uno de éstos es un sitio de “articulación” mediado socialmente y enmarcado semióticamente; de modo específicamente ideológico, estos textos estructuraron los significados conferidos a estos eventos. Si asumimos que las cortes romanas en la Italia del siglo xvii ofrecían, incluso en su especificidad histórica, cierta lógica patriarcal en relación con los crímenes sexuales, así como una lógica política y de clase, bien pudiera ser que algunos de los traumas afectivos de los eventos, según los experimentó Artemisia Gentileschi, no pudieron ser articulados en la representación en una disputa legal de un cuerpo femenino como un bien dañado, previamente manchado o aun prístino. Las metáforas fueron inapropiadas para “aliviar” a la mujer, para darle la *jouissance* de permitir que la presión de una lesión traumática pasara al discurso —para ser puesta a distancia. Entonces, ¿no debiéramos examinar los cuadros a detalle para examinar la manera en que la obra creativa bajo ciertas circunstancias pudiera introducir al discurso artístico significados distintos de aquellos ya contenidos en las metáforas disponibles?

Los relatos y el repertorio de las representaciones previas de Susana y Judith son metáforas a las que quizá debemos voltear y desplazar con el fin de articular el material no nombrado de la violación sexual y lo que pudiera haber significado para esta mujer romana en un universo semiótico conformado por las legalidades y las narrativas culturales de entonces. De este modo, las imágenes requieren ser leerse a una distancia de la artista: desde la distancia articuladora que la representación creó para el sujeto que era el artista. Por un momento escindiré ambos para insertar la relación como una problemática —y apartarme de la forma legendaria de la subjeti-



13. Jacob Jordaens (1593-1678), *Susana y los viejos*, 1630. Óleo sobre tela, 189 x 177 cm. Bruselas, Musée des Beaux-Arts.

vidad artística interpretada biográficamente, que de modo efectivo colabora con la devaluación canónica de las artistas.³⁶

Los *topoi* de Susana y Judit fueron muy populares en la época para artistas y mecenas por igual, y sería el ejemplo más puro de la de-historización y superpersonalización de la obra de una artista el arrancarla de aquel contexto cultural, donde las imágenes de sexo y violencia eran centrales en la imaginación. Por lo tanto, más que pensar que podemos leer estas imágenes como respuesta personal a un trauma, debemos preguntarnos cómo una artista podía ocuparse de un tema, tal como el del asalto sexual, que en su actualidad pública en el repertorio artístico representa situaciones que ella misma había experimentado, pero desde la posición que el tópico y sus representaciones artísticas tradicionales objetivan con efectividad. ¿Cómo pintar *por* y *como* la víctima, en vías de convertirse en una superviviente usando una iconografía que supone un observador que no puede ser víctima? Estos tópicos tan centrales a la pintura narrativa barroca ofrecieron oportunidades

³⁶ Véase G. Pollock, "Artists, Mythologies and Media...", *Screen*, vol. 21, núm. 3 (1980), pp. 57-96.

a algunas artistas puesto que aparentemente hacen figurar de manera muy prominente a mujeres heroicas. Aunque, de la misma manera, los significados a los que significan tradicionalmente no son al final acerca de mujeres. “Mujer” como Susana, Judit, Lucrecia, Cleopatra es un signo, comunicado entre hombres en su uso de la castidad o la sexualidad de la mujer como señal de sus relaciones, comercio y competitividad entre sí.³⁷

La coyuntura de Artemisia Gentileschi, el sujeto de ese conjunto de eventos históricos y la autora de un cuadro del tema mítico de Susana que los eventos postdatan, aún hace surgir la pregunta de por qué esta mujer pudo abandonar, y lo hizo, los prototipos predominantes del tema. Si leemos *Susana y los viejos* (fig. 12) como un cuadro de esta mujer, Artemisia Gentileschi, podríamos preguntarnos entonces: ¿qué espacio del repertorio iconográfico fue posible poner en relieve por la reconfiguración de formas y cuerpos, colores y significados en el lienzo? La lectura de Mary Garrard de *Susana y los viejos*, del cuerpo torciéndose extrañamente y expuesto de modo inquietante, aunado al angustiado rostro en un cuadro que nos sitúa tan cerca de la vulnerabilidad de la mujer desnuda con los hombres tan amenazadoramente próximos, concuerda con lo que ahora vemos. Pero ¿cómo podemos entender históricamente lo que vemos? Si la obra estuviera tan desviada, ¿por qué habría sido pintada, comprada y colgada? ¿Cuáles son las condiciones para su renovación o desviación además de situar a la artista como una mujer cuya experiencia podemos asumir que comprendemos con seguridad? ¿No existen otras lecturas del mismo material, en donde tal vulnerabilidad y angustia, pudiera, por ejemplo, acentuar el placer sádico que ofrece el cuadro? ¿Son la exposición de ese cuerpo y el cosquilleo para el observador masculino menos evidentes que en otros cuadros de este tema, cuando el cuerpo femenino aparece tan directamente al frente, expuesto hacia nosotros incluso cuando se vuelve para ocultarse de la amenaza de los lujuriosos fisgones cuyo punto de vista se obstruye para facilitar el nuestro?

Cuadros así son un espacio donde significados potencialmente contrarios pudieran contender entre sí. Mientras que ninguno se excluye, es posible que se dé preferencia a algunos, de acuerdo con la perspectiva del lector u observador, según su ubicación dentro de una formación cultural dominante o subordinada. En este nivel, el cuadro no “expresa”. Es un lugar de producción de diversos significados posibles, donde Artemisia Gentileschi replanteó los materiales y las convenciones de entonces, dándoles nueva forma para permitir ciertas inflexiones pero sin controlar las gamas de significados una vez que su obra penetró en los contextos sociales de consumo. Es posible, por lo tanto, que una lectura subversiva coexista con aquellas que habrán de vender el cuadro a un patrón insensible a estas otras posibilidades de tratamien-

³⁷ Luce Irigaray, “Commodities among Themselves”, en *This Sex which is Not One*, trad. de Catherine Porter, Ithaca, Cornell University Press, 1985, pp. 192-197.

to del tema. El significado que habrá de prevalecer depende en última instancia del deseo del espectador. Ese deseo está marcado por el género, de ahí que siempre sea político. El feminismo crea las condiciones para nuestras historias incompletas de nosotras mismas, historias de mujeres, de la búsqueda de indicios femeninos en las metáforas dominantes de la sexualidad en nuestras diversas culturas.

Sin embargo, seguimos imaginando el cuadro como Mary Garrard nos lo representa, en términos de una escena de amenaza de violencia sexual inflingida por el hombre. El observador del siglo xvii, conociendo el relato, bien pudo haber percibido esta escena en la conclusión anticipada de la narrativa. Los ancianos son sentenciados a muerte por transgredir las leyes que gobernaban el derecho del hombre sobre la posesión de mujeres, regulando quién tiene permitido mirar a una mujer ya reclamada: no codiciarás a la mujer de tu prójimo. La narración trata fundamentalmente sobre el uso legal contra el uso ilícito del cuerpo de la mujer por los hombres. El relato establece los derechos del esposo por encima de los deseos de los ancianos, dándole una dimensión edípica debido a que el deseo masculino transgeneracional se castiga por medio del estatus legalmente establecido de la mujer como casta esposa; es decir, una mujer poseída de manera exclusiva por un solo hombre, que además es más joven.

La fallecida Shirley Moreno trabajó en el surgimiento del desnudo erótico en Venecia en el siglo xvi en relación con la negociación de las reglas del matrimonio y los sistemas de parentesco. Al señalar la sexualidad en juego en las pinturas de desnudo, arguyó contra un análisis no-histórico del desnudo en términos de concepciones modernas de erotismo masculino generalizado. En muchos de los relatos ovidianos usados por Tiziano en su ciclo de cuadros del desnudo erótico para Felipe II de España, la desnudez de una mujer de alto rango —que en el caso de la casta diosa de la Luna, Diana, significa su pureza— es observada ilícitamente por un hombre mortal cuyo destino, en consecuencia, es la muerte. Cuadros como *Diana y Acteón* (Edimburgo, National Gallery of Scotland) deben leerse como admonitorios: despliegan el campo de la tentación visual mientras protegen al observador contra el debido castigo por la transgresión de mirar la desnudez prohibida de una mujer colocando dentro del cuadro, o el relato, al hombre sustituto sobre el que habrá de recaer la pena de muerte.³⁸

El cuadro de *Susana y los viejos* (fig. 12) crea ciertos efectos singulares. El más apremiante es producto de la radical compresión del espacio dentro del cuadro. Perspectiva es lo que Artemisia Gentileschi habría de estudiar con Agostino Tassi, su maestro convertido en violador. La perspectiva, más que una herramienta útil, representa-

³⁸ Shirley Moreno, *The Absolute Mistress: The Historical Construction of the Erotic in Titian's "Poesie"*, tesis inédita de maestría en arte, University of Leeds, 1980. Shirley Moreno trabajaba en un doctorado sobre este tema antes de morir.

ba no sólo una tecnología para la producción de una ilusión de espacio en superficies bidimensionales: era una construcción discursiva de un mundo y un modo de establecer una relación ideológica con dicho mundo, medido, dominado, desplegado, legible, racional, calculable matemáticamente. La perspectiva hizo simbólico el espacio representado visualmente.³⁹ Hay muy poco espacio en el *Susana*. Esto probablemente resulta de una falta de familiaridad por parte de la pintora con las complejidades de establecer el espacio de acuerdo con este sistema. Esta carencia, sin embargo, crea la vena afectiva del cuadro; le da su intensidad dramática y crea su profunda ambivalencia.

Al observador se le ofrece un punto de vista que imaginariamente está en el estanque de baño o *mikveh*.⁴⁰ Es decir, el observador no puede tener ninguna relación racional respecto a este espacio como observador. Estamos demasiado cerca de lo que sucede. Esta excesiva proximidad se repite en el posicionamiento de los ancianos desproporcionadamente grandes, que se asoman sobre una balaustrada de piedra tan cercana que pudieran alcanzar y tocar a Susana, mientras que parecieran comportarse como si fisgaran desde una distancia suficiente para conspirar en susurros mientras solamente la miran. En la versión de Rubens, casi contemporánea, datada en 1609-10, existe un uso similar en la composición de un escenario formal de jardín con la balaustrada de piedra y el baño ornamental. Pero uno de los viejos se alza dramáticamente sobre la balaustrada y toca la piel desnuda de la mujer, a quien el otro hombre le arranca el drapeado. Mientras la figura de Susana se inclina lejos de su asalto, la composición entera adquiere un dinámico balance por el lado izquierdo, compensado por la mirada levemente sorprendida vuelta hacia los intrusos.⁴¹ Rubens se esfuerza en traer todas las figuras a una conversación creada narrativamente, centrando la atención y usando esta composición centrífuga para transmitir la excesiva intimidad de la escena ilícita.

En el cuadro de Artemisia Gentileschi, los hombres y la mujer existen en zonas radicalmente diferentes. Los ancianos están pintados como una unidad, confinados sobre la balaustrada, hablando entre sí. El simple cielo azul forma un vasto telón de fondo. ¿Dónde se encuentran los árboles tan cruciales en la narración (el engaño

³⁹ Michael Baxandall, *Painting and Experience in the Fifteenth Century Italy*, Oxford, Oxford University Press, 1972; Hubert Damisch, *The Origin of Perspective*, traducción de John Goodman, Boston, MIT Press, 1994.

⁴⁰ Bajo las reglas judías de pureza (*niddah*) a las mujeres se les exige bañarse para marcar el final de su menstruación. De este modo la posición de una mujer en su baño pudo haber adquirido connotaciones sexuales específicas pues probaba que ella era tanto “pura” como sexualmente disponible, es decir que su esposo podía tener otra vez relaciones sexuales con ella. El texto, sin embargo, menciona específicamente que Susana se bañaba porque hacía calor.

⁴¹ Un cuadro anterior del tema por Rubens, pintado probablemente durante su temporada en Italia, de 1607-1608 (Madrid, Real Academia de San Fernando), también utilizó el dispositivo de situar desnuda a Susana en el frente contra la balaustrada. Pero en este cuadro ella debe girar y mirar hacia arriba a las figuras que se asoman por encima de ella dentro de su espacio.

de los ancianos es revelado porque cada uno le dice a Daniel haber espiado el adulterio de Susana bajo un distinto tipo de árbol)? ¿Dónde están los signos del jardín, tan comunes en otros escenarios, creando una situación edénica para desplazar el crudo conflicto de la concupiscencia masculina y la desnudez femenina? El cuadro no ofrece aquella narrativa implícita por medio del detalle y el exceso. En una simplicidad que revela la inmadurez de la artista (es decir, su formación a medio cocer y su inducción hacia cómo manejar las convenciones de sus modelos escogidos), el drama de la situación es revisado para proponer una doble masculinidad —una vieja, otra joven— contra una femineidad angustiada —una mujer joven, desnuda. A diferencia de otras versiones del tema, el cuadro no correlaciona a los observadores con el punto de visión de los ancianos, lascivos bajo el cubierto de los árboles mientras la joven continúa despreocupadamente su baño, expuesta a la visión que abarca tanto a los dos hombres dentro del cuadro como a aquéllos fuera del espacio ficcional (por ejemplo en la versión de Jacopo Tintoretto de 1555-1556 en Viena, Kunsthistorisches Museum). El cuadro de Artemisia Gentileschi no es entonces una metáfora para mirar, para el placer visual que es incitante sexualmente. No dramatiza la intrusión de los hombres ni sus indeseadas proposiciones. La exposición y la conspiración son brutalmente yuxtapuestos dentro del espacio extrañamente comprimido. La distancia necesaria para permitirles articularse dentro de una narración es negada. Sugiero que los cuadros de Artemisia Gentileschi exponen una tendencia que socava las narraciones de sus *topoi* seleccionados para revelar, en la forma de cuadro, las oposiciones que subyacen y estructuran el relato. Al mirar su cuadro se nos obliga a preguntar: ¿por qué en esta ocasión Susana aparece tan angustiada dado el momento del relato representado?⁴²

Hay exceso en el cuerpo desnudo, en su marcado giro que pliega el cuerpo, las manos abiertas, el cuello tenso y la cabeza abatida. El rostro de Susana también es inquietante. Su gesto expresivo está graduado en un tono exagerado y su postura la separa del cuerpo, creando distintos registros de representación. Esta tensión sugiere dos modelos distintos de expresión facial y gesto corporal usados en conjunción disonante en un cuadro, poniendo en conflicto la carga ideológica que cualquier modelo de arte contemporáneo pudiera acarrear consigo. Estos elementos de pose, gesto y expresión facial, la gramática de la pintura histórica legada por la Alta Academia del Renacimiento, dotan al cuerpo femenino, que es el centro luminoso del cuadro, de una energía, un *pathos* y una subjetividad que realmente fluyen en contra de la figuración del desnudo femenino como exhibición, destituyendo así algunos significados canónicos del género. Ese cambio en el efecto no es, sugeriría, el resultado de la intención consciente de Artemisia Gentileschi, ni de su experiencia. El

⁴² Tintoretto muestra a Susana distraída y absorta. Versiones posteriores que posdatan el cuadro de Gentileschi muestran a Susana agazapándose mientras los viejos se acercan a hacer sus proposiciones.

cuadro pudiera sugerir el comienzo tentativo de una posible gramática, surgiendo como la inexperiencia de una artista, resultado de las dificultades para resolver la integración de elementos y el manejo del espacio como dispositivo narrativo. La inesperada fuerza e intensidad de la imagen es el resultado de un proceso de trabajo en el cual la artista quizá reconoció un modo de organizar las figuras en conjunto que pudiera ser utilizado de nuevo, intencionalmente, deliberadamente, para indicar los signos por los que una diferencia femenina pudiese ser inscrita a lo largo de los textos de una cultura que ofreció sólo relatos que ensayaban el intercambio de mujeres entre hombres. Igualmente, estos mismos elementos pudieran leerse sádicamente mediante una identificación con los ancianos en contra de la mujer. Sin embargo, el observador masculino imaginario preferiría permanecer desligado de su destino y encontrar un modo de deleitar su visión y disfrutar de la cómoda distancia de una narración conocida, donde aparece también la figura de Daniel, como rescatador y redentor de la mujer aterrorizada.

La mía es sólo una contra-hipótesis tentativa, una lectura semiótica del cuadro que busca rastrear el nivel en el cual yo pudiese buscar la inscripción de la diferencia. La diferencia es de este modo tanto aquello que simplemente es lo otro, no siendo igual a los significados masculinos dominantes incorporados en las representaciones narrativas de Susana, y aquello que tales significados dominantes decretan que es lo femenino. La mujer artista trabaja en la oscuridad, buscando un hueco entre ambos. Es ese espacio de posibilidad el que, como feministas, deseamos ver. Los detalles aberrantes en un cuadro que no alcanza la resolución de sus elementos me ofrecen las pistas que quiero hallar acerca de cómo una artista pudo haber encontrado su diferencia en el propio acto de hacer arte, que es el proceso de trabajar el canon en la presencia del cual busca encontrarse a sí misma como artista.

DECAPITACIÓN O CASTRACIÓN: JUDIT MATANDO A HOLOFERNES

El historiador del arte y experto en el barroco R. Ward Bissell escribe: “Era también natural que ella representara a —e incluso se identificara con— la famosa heroína. Realmente su grisácea versión de *Judit decapitando a Holofernes*, hoy en la Uffizi, nos hace preguntarnos, si, consciente o inconscientemente, Artemisia no le otorga a Agostino Tassi el desafortunado papel de Holofernes.”⁴³

El tema de Judit y Holofernes no es, sin embargo, un tema de venganza. Su base bíblica es el relato de una ejecución política llevada a cabo por una viuda⁴⁴ que se

⁴³ R. Ward Bissell, “Artemisia Gentileschi — A New Documented Chronology”, *Art Bulletin*, vol. 50, núm. 1 (1968), pp. 155-156.

⁴⁴ Judit —Yehudit— es la forma femenina del término genérico Yehuda, descendiente de Judea, del cual se deriva el término *judio*. Judit es entonces una hija representativa de Israel más que un personaje singular en el relato. Su viudez es también representativa: de una nación carente del necesario guerrero masculino redentor.

arriesga en el campamento del enemigo para matar al general, y así desmoralizar a las tropas y liberar a su pueblo del sitio mortal que había montado su enemigo. El relato data de un periodo tardío en la historia judía, alrededor del siglo II a.C., y aparentemente se trata de una reelaboración alegórica de textos históricos más antiguos en los que las mujeres asesinaban a hombres políticamente significativos en situaciones político-militares críticas similares. El libro bíblico de los Jueces nos ofrece los relatos del asesinato del general Sísara por Jael; la entrega de Sansón a sus enemigos por Dalila, y la ejecución de Abimelec por una mujer anónima, el cual sitiaba la torre desde la que la mujer arrojó una piedra de molino sobre su cabeza.

El análisis feminista de Mieke Bal de los asesinos de mujeres y de las asesinas de hombres narrados en Jueces expone lo que ella llama la asimetría estructural entre las motivaciones y los significados de los asesinatos entre distintos sexos.⁴⁵ Examina las diferencias entre las mujeres como víctimas y las mujeres como verdugos, subrayando que, en estos relatos, las mujeres matan por razones políticas, en pro de los intereses de su pueblo. A pesar de que pudiese haber elementos sexuales en cada uno de los relatos —Dalila, Jael y la mujer anónima en la torre están subordinadas a una causa y propósito mayores de acciones en un contexto militar—, sin embargo los significados míticos posteriores de Dalila y las mujeres creadas bajo ese modelo se enfocan absolutamente en la sexualidad, la cual entonces significa un peligro letal para los hombres. El sexo, no la política, mata.

Los relatos bíblicos en Jueces ofrecieron *topoi* para el arte cristiano. En el arte secular de la Edad Media la aparente subversión del orden social representada por mujeres matando hombres se convirtió en un tema popular para una fábula moral admonitoria conocida genéricamente como “el poder de las mujeres” o “las mujeres arriba”.⁴⁶ Mediante fábulas del estado invertido de las relaciones entre los sexos, la amenaza y la angustia asociadas a éste podían ser tanto reconocidas representacionalmente como, al mismo tiempo, presentadas como una perversión.⁴⁷ La representación de “las mujeres arriba” funciona metafóricamente para deslegitimar a la mujer de cualquier papel distinto de la subordinación, siendo que su altivez significa sólo desorden, una innatural reversión de la jerarquía divinamente ordenada de los sexos.

En el periodo barroco los relatos de Jueces ofrecieron vastos recursos para la representación artística. Las bíblicas y canonizadas Jael y Dalila, tan populares en el arte secular medieval, sin embargo, cedieron su lugar a Judit. En las complejas proyecciones ideológicas sobre esta figura, operando como Susana en los espacios que

⁴⁵ Mieke Bal, *Death and Dissymetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges*, Chicago, University of Chicago Press, 1988.

⁴⁶ Susan L. Smith, *The Power of Women Topos and the Development of Secular Medieval Art*, tesis de doctorado inédita, University of Pennsylvania, 1978.

⁴⁷ Natalie Zemon Davis, “Woman on Top”, en *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford, Stanford University Press, 1965.

emergen contradictoriamente para la sexualidad en la representación visual dentro de la encrucijada del catolicismo de la Contrarreforma y las formaciones modernas de la nación-Estado secular, el *mythos* de Judit fue reelaborado para crear una dimensión específicamente sexual de los eventos que en el texto apócrifo son claramente planteados bajo un sentido político y no sexual.⁴⁸ En un ensayo sobre el cuadro de Judit de Artemisia Gentileschi, Roland Barthes reporta la fábula con simplicidad. Judit, una heroína judía, abandona la ciudad sitiada, va con el general enemigo, lo seduce, lo decapita y regresa al campo de los hebreos.⁴⁹ Barthes refiere diversas versiones modernas de Judit que atribuyen complejos motivos psicosexuales a su asesinato: Judit está dispuesta a matar por razones patrióticas, pero sucumbe ante Holofernes por deseo y se recupera para matarlo como venganza personal por este despertar sexual; Judit, aún virgen a pesar de ser viuda, quiere ser famosa. En su genuino amor por ella, Holofernes reconoce esto. Se ofrece a ella, quien se siente abrumada y se deja seducir, pero recupera el control para cortarle la cabeza. Roland Barthes concluye su análisis refiriéndose a lo que las transformaciones del relato comunican: la ambivalencia del vínculo, a un tiempo erótico y fúnebre, que une a Judit y Holofernes.

Aun cuando nos permitiésemos esta sexualización del drama, sería importante subrayar que el asesinato de Judit resulta entonces de una perturbación creada por el placer, la excitación sexual, la *jouissance* y no por la violación. Es una narración de seducción imaginaria y muerte en la que el hombre es usado sexualmente, y sufre el castigo a manos de una mujer, hecha para significar sólo sexualidad desordenada. El tema no sólo liga a Judit y Holofernes mediante el nexo de lo erótico y lo letal sino que vincula la sexualidad femenina y la muerte en directa oposición con la elaboración original del relato de un *topos* de ejecución femenina y política, altruista y salvadora de la nación.

En su estudio del contemporáneo de Artemisia Gentileschi, Rembrandt, Mieke Bal arguye que estas teorías pueden tratarse como mitos. Bal redefine el mito como una pantalla vacía sobre la que proyecta el usuario, observador o lector. Esta proyec-

⁴⁸ Judit va al campamento de Holofernes y ofrece servir a su rey. Por esto es recompensada con respeto y protección. Se le invita a cenar con el general. Ella no puede comer la carne de él de modo que siempre trae la propia en una bolsa. También se le concede el permiso de dejar el campamento cada noche para orar. Después de una semana, estableciendo estas rutinas, Holofernes la invita a cenar esperando seducirla. Se pone terriblemente borracho y cae redondo en su cama. Sus criados dejan prudentemente a Judit sola con el general. Ella le corta con una mano la cabeza y la esconde en la bolsa donde la criada que la espera lleva la carne. Salen del campamento —para orar como de costumbre— pero en realidad regresan a Betulia, el pueblo sitiado, donde Judit muestra la cabeza cercenada. Judit vive hasta los 102 años, siendo honrada, sin casarse durante el resto de su larga vida.

⁴⁹ Roland Barthes, "Deux Femmes / Two Women", en *Artemisia*, un número de *Mot pour Mot / Word for Word*, núm. 2, París, Yvon Lambert, 1979, p. 9. Agradezco a Nanette Salomon por la referencia a este texto y las molestias que se tomó para permitirme leerlo.

ción tiene lugar en el contexto de lo que llama una relación de transferencia. En tanto un cuadro o un texto literario son en sí mismos respuestas a otras respuestas de relatos míticos, se genera una secuencia de transferencias en las que el pintor/escritor y el lector/observador son parte de la transmisión junto con los textos que crean o leen.

La diferencia entre el mito y el texto literario o la imagen artística, como aquella entre la fantasía original y otras fantasías, ha de situarse en el nivel del sujeto que transfiere y su relación con el mito: en una pantalla vacía. La *ilusión* de lo significado permite al usuario del mito proyectarse más libremente sobre la pantalla. Pero lo que él/ella toman por significado en realidad funciona como significante [...] No tiene sentido, pero sostiene un sentido, ofreciendo a la proyección del sujeto los medios para liberarse de su subjetividad, permitiendo de este modo una cualidad universal en las proyecciones subjetivas.⁵⁰

La transferencia como una hipótesis para analizar textos culturales e imágenes nos libera tanto del dominio atribuido al texto original de donde deriva el tema principal como del dominio de la interpretación en tanto descubrimiento del significado verdadero proyectado en el autor para enmascarar la investidura subjetiva del intérprete. Como Mieke Bal concluye, no hay relato, sólo el relatar. Relatar siempre da lugar a significados y posibilidades, sin cambiar, por ejemplo, el significado de la mujer en el relato. “La importancia de relatar redistribuye la responsabilidad, quitándosela al que relata, quien dispone de los medios para proponer su propio punto de vista, y asignándola al observador, lector o escucha, quien se hace cargo al procesar las obras.”⁵¹ A esta luz quiero extraer tres conclusiones.

Primero, al enfocarse en el relato de Judit y en las diversas proyecciones que la armadura de esta narración ha sostenido, me puedo alejar de la tendencia de “compenetración” psico-biográfica. Por el contrario, me ocuparé de hacer un detallado trabajo acerca de “lo relatado” del mito de Judit por Artemisia Gentileschi con el fin de rastrear a fondo esa verdadera resignificación de los componentes míticos, diferencia que quizá marque las proyecciones de este tema y cree una pantalla para mis propios y distintos deseos feministas.

En segundo lugar, esto me permite aun tener acceso a la particularidad de un tema, Artemisia Gentileschi, pero no como autora ni como artista autora de sí misma. Más bien ella, como el analizando en la metáfora del análisis, aprende lo que es por medio del análisis de sus propias transferencias. El mito es la pantalla vacía en la que el texto o la imagen marca una serie específica de significados conformados

⁵⁰ Mieke Bal, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 99.

⁵¹ *Ibid.*, p. 127.



14. Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1612-1613. Óleo sobre tela, 168 x 128 cm. Nápoles, Museo di Capodimonte.

por el intercambio entre las proyecciones hechas por el artista y las posibilidades de reconocimiento equivocado y proyección ofrecidos por el mito. Artemisia no es Judit y no se está identificando con Judit; pudiera, sin embargo, haber encontrado algo de sí misma en la composición entera —su iluminación, color, escala, espacio, figuras— que grabó en esta pantalla dada culturalmente.

En tercer lugar, si, habiéndome distanciado tanto del biografismo como de la autoría, soy, como observador, responsable tanto de leer la transferencia del artista como del reconocimiento de la propia, descubro aún otra capa del proceso que evita que este modo de pensar caiga en una noción semejante a “todo es posible”. Esta no es la vía majestuosa del relativismo. El término de Mieke Bal es *responsabilidad*, y se acerca a lo que ofrezco en la noción de que lo que motiva la lectura y la interpretación es el deseo, y de que somos responsables por el reconocimiento de ese deseo. Así, la transferencia que tiene lugar cuando miramos un cuadro requiere ser analizada. Si no, pudiéramos reconocer incorrectamente de quién son los significados que estamos interpretando frente a nosotros mismos en un acto de dominio que pretende ser el mero descubrimiento de una verdad inherente a lo que vemos.



15. Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1620. Óleo sobre tela, 199 x 162.5 cm. Florencia, Galleria degli Uffizi.

En 1620 Artemisia Gentileschi pintó otra versión (fig. 15) de *Judit decapitando a Holofernes* (1612-1613, fig. 14). La pequeña diferencia entre estas dos obras radica en la medida de la afirmación: “todo está en el cómo relatar”. La mayor diferencia radica en los efectos creados por el espacio expandido en el cuadro posterior. Existen pequeñas diferencias en los detalles: Judit usa un brazalete de oro en el brazo que sujeta en la versión de 1620. El cubrecama es de distinto color. La sangre sale a borbotones de la herida. En la versión posterior los colores son llevados a una armonía general de dorado y rojo oscuro. Pero la composición entera es alejada del espectador haciendo más grande la cama y añadiendo oscuridad por encima de las figuras. El cuerpo de Judit se recarga más sobre el borde derecho del lienzo, aflojando la tensión dinámica de su acción. La escena entera se convierte en un cuadro estático que, a pesar de la recreación aparente de los elementos originales, crea un efecto menos íntimo y dramático.

La Judit de 1612 (fig. 14) deriva su carácter específico de una intensidad en la pose y en la proximidad espacial de los personajes entre sí y de la escena respecto al espectador. El oscuro encerramiento del fondo remite a la tienda referida en la na-

rración y refleja el creciente interés y dominio de la pintora en el estilo de iluminación caravaggista. El observador es obligado a sentirse próximo al evento. Somos situados al extremo de la cama o diván. Quizá nos sentimos situados como el objeto de súplica de los ojos desesperados vueltos hacia arriba del hombre sufriente. Él mira fuera de ese espacio claustrofóbico en una mirada que está en el límite del terror viviente y la muerte que invade. Los ojos de las dos figuras femeninas están cubiertos por sus párpados mientras dirigen su atención hacia abajo haciendo converger líneas de visión que forman dos lados de un triángulo cuyo vértice es aquel terrible rostro masculino, distorsionado y gesticulante.

Vestida de color rojo vino, Abra, la sirvienta de Judit, mira con notable *sangfroid* por encima del desproporcionado puño que debiera hacer violento contacto con su blusa o vestido, pero no lo hace. La posición de Abra por encima del torso supino del general crea la sensación de profundidad en el cuadro —prometiéndole un espacio del que ella procede y creando una mayor dimensión al moverse hacia él y de este modo hacia el espectador. Contra este eje, Judit aparece fuera del centro, a la derecha, con un vestido azul sin hombros y de manga corta adornado con oro, balanceándose tranquilamente para llevar a cabo el difícil asunto de cercenar el cuello de un hombre. Está modelada fuertemente por el poderoso uso del dramático claroscuro que rodea sus hombros y brazos, dejando la mitad de su rostro en la sombra. El estilo del cuadro es el anverso de la *Susana* de 1610 (fig. 12). La oscuridad y la noche sustituyen la iluminación general de una escena diurna. El interior sustituye el exterior. Ricos vestidos sustituyen la desnudez femenina. Dos mujeres se imponen sobre un hombre, mientras que, en el cuadro anterior, una mujer sufría la intimidación de dos hombres. La muerte sustituye la concupiscencia. Sin embargo, en ese uso del triángulo de tres figuras, en la combinación de dos agentes y una víctima, el primero una mujer en angustia, el otro un hombre en agonía mortal, podríamos discernir una apremiante estructura que a la artista le resultó útil y reelaborable.

El relato y los medios de representarlo le llegaron a Artemisia Gentileschi por una secuencia de transferencias y proyecciones masculinas que constantemente remodelaron el mitema de la mujer que asesina al hombre. Caravaggio había pintado una *Judit decapitando a Holofernes* (fig. 16). Expone el relato en un solo plano, llenando el fondo con un pesado drapeado. Una Judit muy joven, frunce el ceño concentrada, ya lleva una buena parte del cuello de Holofernes cercenada. La boca de él está abierta, sus ojos se esfuerzan en ver a su asesina. Su rostro es barbado. Judit lo toma por el pelo, que se orla entre sus dedos. Judit aparece a la derecha del cuadro, con los brazos formando marcadas líneas de fuerza que enmarcan su rostro. Abra es, sin embargo, una mujer mayor que observa con intenso interés la decapitación desde el extremo derecho. Al sugerir, como debemos, que Artemisia Gentileschi tomó mucho de este cuadro, espero desviarme de la ruta de transmisión favorecida por la historia del arte: la influencia (que, en el caso de las mujeres, siempre es un detri-



16. Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610), *Judith decapitando a Holofernes*, ca. 1599. Óleo sobre tela, 144 x 195 cm. Roma, Galería Nacional de Arte Antiguo (Palazzo Barberini).

mento). Pudiéramos pensar en la referencia y la cita como medios de asegurar la genealogía del cuadro posterior, su pertenencia al agrupamiento fundado por el hombre representado por Caravaggio. Esto habría de invocar por parte del cuadro las connotaciones asociadas con esa escuela. También pudiéramos pensar en transposiciones más sutiles. ¿Qué pasaría si la artista se ocupara de un modo más visible del rostro terriblemente gesticulante del general moribundo, y le diese vuelta, poniéndolo directamente de frente al espectador? ¿No funcionaría la referencia al cuadro de Caravaggio como un poco de “Caravaggio”, incluido en su cuadro, dejando claras sus lealtades, sus intereses y en dónde busca incidir como artista?

Su padre, Orazio, fue uno de los primeros seguidores romanos de Caravaggio. Pintó *Judit* (fig. 17) en una muy clara combinación de simplicidad caravaggista y la propia, de colores más puros. Orazio crea una composición clásica con Judit y su joven sirvienta formando dos lados de un triángulo central. Cada una mira hacia el lado contrario de la otra creando una fuerza centrípeta que enmarca pero se niega a mirar la pacífica e inmaculada cabeza que entre las dos acunan en una canasta so-



17. Orazio Gentileschi, (1563-1639), *Judit y su sirvienta Abra con la cabeza de Holofernes*, 1610-1612. Óleo sobre tela, 143.9 x 154.3 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum (The Ella Gallup Sumner and Mary Caitlin Sumner Collection Fund).

bre las rodillas de Judit, quien aún conserva el arma. La versión de Caravaggio trata de la acción mortal, asesina. Una mujer contra un hombre y un espectador forman su compañía de actores. La versión de Orazio tiene lugar en la secuela posterior, dos mujeres juntas con el trofeo, el signo de la masculinidad ausente. Judit resulta fálica con su espada pero maternal con su premio, la cabeza masculina como bebé. El drama de la escena es la atención que las mujeres ponen en lo que está más allá de la escena pintada —un argumento que la hija de Orazio también habría de tomar y reelaborar con intensidad caravaggista en 1625 (hoy en el Institute of Arts, Detroit). *Judit decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi incorpora, invoca, refiere, difiere de Caravaggio mediante el obvio uso de elementos claves en su versión —los brazos de Judit, su frente fruncida, el expresionismo de la cabeza de Holofernes. También toma la composición triangular de la obra de Orazio, pero la invierte para crear un drama de acción enfocado e intenso —caravaggista— en oposición a la pasividad del friso de Orazio. Sin embargo, la acción de Judit, quien hace el trabajo des-

agradable —del que Roland Barthes sugiere que le hubiese resultado más fácil a la criada, habituada a destripar animales y a manipular carne muerta—, se convierte en el momento más caravaggista del cuadro.

En un sentido, por tanto, la pantalla no estaba vacía. Para las artistas ya estaba llena de proyecciones masculinas. Reclamar un lugar para sí misma como la única hija de un pintor establecido en un número aún limitado de pintoras en Italia en este periodo supondría no sólo el asesinato de ciertas prescripciones interiorizadas acerca de la femineidad sino también un asesinato simbólico de los padres, que eran tanto figuras de identificación necesarias como de rivalidad profesional. Requirió un compromiso específicamente femenino y filial con la “angustia de la influencia”, de la que Harold Bloom ha insistido que es lo que le da a una obra su margen y derecho de acceder al canon frente al cual el artista siempre llega tarde.⁵²

Mi representación de Artemisia Gentileschi tiene que incluir su profunda conexión con su padre, una identificación con él como sucesora favorecida, la única portadora de su talento y profesión en una familia de hijos varones. Como la Cleopatra de Shakespeare, Artemisia Gentileschi se arrogaba el tener el alma de un hombre en el cuerpo de una mujer —claramente una defensa usada muchas veces en esta época contra la difundida noción de la debilidad de la mujer.⁵³ Sin embargo, como en el caso de todos los demás hijos, el padre es tanto idealizado como destituido para permitir que el hijo rivalizante adquiera un lugar a la luz. ¿Tendríamos otra perspectiva de estos cuadros si fuésemos más allá de la reversión de la tendencia general biográfica representada por Ward Bissel, y de su inversión por Mary Garrard? Estos cuadros fueron trabajados a través del ser una hija-pintora —una mujer en una genealogía de figuras paternas, que tienen mucho que ofrecer y sin embargo han de ser vencidas por temor de que negaren a la hija su espacio creativo. Ese espacio tendría que ser excavado desde un mundo visual ya ocupado y figurado por sus invenciones artísticas y sus cargadas imágenes.

El cuadro *Judit* no trata sobre la venganza. Sin embargo trata sobre el asesinato. Pero es una metáfora, una representación en la cual la literalidad del asesinar a un hombre es desplazada a un mitema, donde la acción es necesaria, se justifica políticamente, no está motivada en un nivel personal. Allí estaría mi diferencia; no en su biografía trágica, “expresada” en la violenta escena de venganza contra seduc-

⁵² Bloom pone énfasis en la relación de sus argumentos sobre la angustia de la influencia con su noción del canon en su *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, Nueva York, Harcourt Brace, 1994, p. 8.

⁵³ Artemisia Gentileschi escribió a Don Antonio Ruffo el 13 de noviembre de 1649: “Usted encontrará el espíritu de César en el alma de esta mujer.” Citado en Garrard, *op. cit.*, p. 397. También cita como epígrafe la declaración de Boccaccio: “Yo debiera pensar que la naturaleza a veces se equivoca cuando le otorga alma a los mortales. Es decir, le entrega a una mujer un alma que creía habérsela entregado a un hombre” (p. 141).

tores y violadores. “Judith” pudiera convertirse en el medio de estructurar el deseo de un cierto tipo de identidad artística, aquella de una mujer activa que puede producir arte, hacerse a sí misma en esa acción de acceso a la representación, un tipo de asesinato que no está sólo en la representación de matar —una representación castrante que no es la representación de la castración. “Judith”, en tanto es producida desde esta negociación de transferencias existentes llamadas fuentes de Artemisia Gentileschi, puede convertirse tanto en el soporte de la proyección del deseo de Artemisia Gentileschi por mediar en el mundo, como en una figuración de lo que ese deseo pudiera ser: la imagen le da una estructura, le permite articularse, penetrar en el discurso artístico.

Hélène Cixous pretende alentar a las mujeres a hacerse a sí mismas mujeres mediante la producción de textos de mujeres. Su sentido de lo que esto pudiera ser involucra una construcción teórica específica de la femineidad y sus no reconocidas relaciones con la corporalidad femenina. De este modo escribe: “No miremos la sintaxis sino la fantasía, el inconsciente: todos los textos femeninos que he leído están muy próximos a la voz, muy próximos a la carne del lenguaje.”⁵⁴ Esto produce un cuerpo textual femenino como huella de una *economía libidinal femenina*.

La posibilidad de esta diferencia que emerge en los textos se crea cuando se persigue el acceso a otro inconsciente. Existe un inconsciente cultural que nos cuenta viejos relatos, contruidos a partir de lo reprimido en la cultura: los mitos. Pero cuando las mujeres van más allá de los límites de lo que el inconsciente cultural masculino censura “en ese atrevimiento e impertinencia que las mujeres pueden suscitar cuando indagan en lo desconocido para buscarse a sí mismas”, algo “aún no imaginable” ha de ser posible. El llamado de Cixous es un llamado tanto para las feministas que escriben historia del arte como novela y poesía. Pero también permite re-teorizar la empresa entera de las intervenciones feministas en la historia del arte, que parece saber prematuramente lo que la mujer es. Leer la obra de Artemisia Gentileschi “en favor de la mujer” es afirmar nociones de la humanidad que pudieran en realidad ser de origen masculino, y en todo caso caer dentro de las fantasías culturales existentes de “liberación psíquica” (Garrard) y heroísmo. En mi insistencia tanto en una historización del estudio de mujeres artistas, y en un reconocimiento del sujeto escindido y en conflicto, en las estructuras psíquicas, las fantasías y el deseo, algunos lectores bien pudieran lamentar la pérdida de la fuerza exaltadora y positiva del feminismo de la cual emana la afectuosa admiración de Mary Garrard por Artemisia Gentileschi. ¿En qué otra parte radican los placeres de las revisiones feministas de las historias del arte?

En su ensayo “¿Castración o decapitación?” Hélène Cixous refiere el relato chino de cómo el general Sun Tse convirtió a las 180 esposas de su rey en soldados.

⁵⁴ Cixous, *op. cit.*, p. 54.

Cuando por primera vez el general adiestró a las mujeres en filas con tambores, las esposas se rieron y no prestaron atención. Considerando esto un motín, el general forzó al rey a aceptar que fuesen sujetas al castigo por amotinamiento: la decapitación. La esposa principal fue ejecutada. El resto de las esposas entonces marcharon de arriba abajo como si hubieran sido soldados toda su vida. Cixous concluye: “Las mujeres no tienen otra opción que ser decapitadas, y en todo caso la moral radica en que si realmente no pierden la cabeza por la espada, *sólo la conservan a condición de perderla* —perderla, es decir, en completo silencio, convertidas en autómatas.”⁵⁵

Lo significativo de los cuadros de decapitación de Gentileschi radica sólo parcialmente en su función como imágenes que ofrecen una inflexión específica de una iconografía de mujeres heroicas. Lo importante es su existencia en un campo de representación dominado tan poderosamente por las pautas establecidas por los hombres, la economía de su deseo, y las proyecciones de sus miedos y fantasías por medio de figuras como Susana y Judit, quienes se convierten en mujeres castrantes. La presencia de una enunciación distinta desde el ámbito de una femineidad particular, histórica, ofrece un cambio en el patrón de significados de una cultura dada. Esta presencia de una diferencia tenía que producirse; estos significados no son significados alternativos sino efecto de diferenciaciones creadas en el nivel del decir textual y nuestra lectura. *Presencia* no es una expresión sino una producción contra el tinte semiótico y psíquico de aquellas estructuras que habrían de “cortar la cabeza de *ella*”, que silenciarían su diferencia como mujer y dejarían a la función “mujer” únicamente como un “cuerpo sin cabeza” —el desnudo quizás. La obra de Gentileschi en su especificidad —tópico, tema, tratamiento, sintaxis— puede leerse como una transposición de ese silencio impuesto. En sus temas de *Judit* al igual que en *Susana*, el hombre es amenazado con la violencia que es típicamente, si no metafóricamente, ejecutada sobre las mujeres en una cultura que niega y refuta su participación intelectual y creativa en ella. Algunas de estas imágenes muestran gráficamente la apariencia de la violencia, haciéndola *visible* por la inversión del género de sus ejecutores y víctimas. En ese choque, ese desorden radical, ese mundo al revés que es la fascinación y la amenaza del *topos* en sí mismo, pero que el dramático y atrevido tratamiento caravaggista hace psicológicamente vívido, se forja la voz de una mujer, expresando un *topos distinto* por el mitema que ha tomado prestado.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.



18. A partir de Augustin de Saint-Aubin, *La madre feliz*,
grabado de A. F. Sergent-Marceau.
París, Bibliothèque nationale.

A fines del siglo XVIII, los artistas y escritores franceses se enamoraron de una serie de personajes cuyos atractivos y virtudes eran aún nuevos para el público. Estos personajes, la madre, buena o feliz, y el padre amoroso, surgen plenamente desarrollados en la pintura *La madre adorada* (fig. 19), de Greuze, una de las más populares en el Salón de 1765. Para el espectador del siglo XX, la pintura de Greuze contiene muchas características que sugieren, no tan sólo escenas de género holandesas y francesas anteriores a su época, sino también escenas de la Sagrada Familia. Sin embargo, para sus contemporáneos franceses, Greuze expresaba algo nuevo y fresco. Tal como Diderot repitió incansablemente, las pinturas de Greuze no tan solo eran agradables a la vista sino que también hablaban de cuestiones morales vitales de actualidad. Ciertamente, las formas mismas de *La madre adorada* señalan enfáticamente la presencia de un mensaje: figuras que gesticulan, luces y sombras dramáticas, y la concentrada complejidad visual de las agrupaciones de personas y los drapeados, prometen un drama visual. ¿Qué pudo haber provocado estas formas tan agitadas y tal demostración emotiva? Nada más y nada menos que el hecho de la familia, puesto que la escena representa el evento más común: un granjero entrando a su hogar en donde contempla a su propia esposa y seis niños. Aunque en 1765, el contenido de esta obra se encontraba lejos de ser algo común.

[197]

Madres, padres y sus hijos no era un tema nuevo en el arte secular. Tampoco era nuevo el representar escenas sobre la paz o el encanto de la sencilla vida doméstica. Dicha escena fue pintada por Chardin, en su obra *La bendición de los alimentos* (fig. 20), realizada aproximadamente en 1740. Comparado con el naturalismo extremadamente detallado de las figuras de Greuze, esta madre y sus hijos casi parecen muñecos, sus expresiones son simplemente coquetas. El modesto tema no era original y no impactó a nadie por su significado especial. La reputación de Chardin se debió no a *qué* pintaba si no a *cómo* lo pintaba. Su fama obedeció a su maestría con el color y efectos de luz, a su habilidad para sugerir una atmósfera real y a su artístico equilibrio del volumen y el vacío; no a las ideas que expresaba. Chardin era reconocido como



19. Jean-Baptiste Greuze, *La madre adorada*, 1765. París, Colección De Laborde (de la *Gazette des Beaux-Arts*, LVI, 1960).
20. Jean-Baptiste Chardin, *La bendición de los alimentos*, ca. 1740. París, Louvre (Service de Documentation photographique de la Réunion des Musées nationaux).

un maestro, pero solamente dentro de los confines de la pintura de género, un campo donde nadie pensó encontrar concepto alguno excepto aquellos más limitados.¹

Por otra parte, el siglo XVIII reconoció en Greuze a un moralista, a un brillante observador de la naturaleza y el comportamiento humanos. Diderot escribió: “Su arte es poesía dramática que toca a nuestros sentimientos, nos instruye, nos mejora y nos invita a una acción virtuosa.”² Las diferencias entre *La bendición de los alimentos* y *La madre adorada* confirma el juicio de Diderot. Aunque *La bendición de los alimentos* está basada en la suposición de que la vida doméstica es agradable, *La madre adorada* establece enfáticamente que es dichosa. Con un detalle casi ampliado, examina las verdaderas emociones de las relaciones familiares mismas (esto es, tal como Greuze las concebía), por decir, la alegría de ser padre y esposo así como la deliciosa satisfacción de ser una madre tan amada por su esposo y seis hijos. Aun la abuela y, en apariencia, los perros también, están visiblemente conmovidos por el espectáculo del amor familiar. La novedad aquí es una madre y un padre que están consciente y extasiadamente felices de ser simplemente una madre y un padre, un esposo y una esposa. No son padres de dioses, ni de santos o reyes, ejemplifican una nueva idea: la maternidad y paternidad simple en una dichosa unión conyugal.³ Diderot,

¹ G. Wildenstein, *Chardin*, Manesse, 1963, pp. 17-20.

² D. Diderot, *Salons*, ed. de J. Seznec y J. Adhémar, Oxford, 1957, vol. 1, p. 233.

³ El hecho de que Greuze tomara la sonrisa de esta madre rústica del rostro de María de Medicis, tal y como la retrató Rubens en *El nacimiento de Luis XIII* (Diderot, *op. cit.*, vol. II, pp. 35-36), sólo subraya el hecho del novedoso contenido de esta obra del siglo XVIII. La sonrisa de María es la de una reina madre que acaba de dar a luz al Delfín, heredero al trono por derecho divino. La obra, oficialmente, se



21. Jean-Honoré Fragonard, *El retorno al hogar*, ca. decenio de 1770. París, Colección Arthur Veil-Picard (tomado de G. Wildenstein, *Fragonard*).

22. A partir de Moreau El Joven, *Las delicias de la maternidad*, 1777, grabado por Heldman. París, Bibliothèque nationale.

en consecuencia, escribió sobre esta pintura: “Le expresa a todos los hombres de emoción y sensibilidad: ‘Mantengan a su familia confortable [...] den [a su esposa] tantos [hijos] como puedan [...] y estén seguros de ser felices en su hogar.’”⁴

Fragonard, aún mas que Greuze, dedicó su arte al ideal de la familia feliz.⁵ En *El retorno al hogar* (fig. 21) sugiere la calidez e intimidad de la vida conyugal. Bañados en una brillante luz dorada, el padre, la madre y el infante se encuentran en una composición enmarcados en una armoniosa unidad, un arreglo que subraya no sólo la posición de la madre como un enlace viviente que media entre el padre y el hijo, pero también la cercanía especial de los padres solos, que amorosamente se miran a los ojos y tiernamente se tocan las manos. Esta fuerte sugerencia de satisfacción sexual es lo que más distingue este trabajo de las tradicionales Sagradas Familias, que en todos los demás aspectos son parecidos.⁶

dirige a los sujetos de ese trono. *La madre adorada*, por otro lado, se dirige en teoría a la humanidad en general y encarna ideas más puramente seculares. Afirma que las relaciones familiares, como tales, pueden ser fuente de una felicidad que es genéricamente humana.

⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 155.

⁵ Como Greuze, Fragonard también aprendió de los precedentes de la pintura holandesa y flamenca. *Helena Fourment y sus hijos*, de Rubens, es un ejemplo notable del tipo de arte que anticipó e informó las pinturas de niños y mujeres de Fragonard. *Besos de madre* parece haber sido tomada directamente de esta obra.

⁶ En especial vienen a la mente las Sagradas Familias de Rembrandt. Fragonard amaba la obra de este artista. No puede establecerse un vínculo directo entre las imágenes más antiguas de la Sagrada Familia y las seculares del siglo xviii. La sugerencia del amor conyugal, una de las principales características de estas últimas, no es inusual en las representaciones de la Sagrada Familia, y ambos tipos de fami-

La asociación de la maternidad con la satisfacción sexual fue frecuente en las imágenes del siglo XVIII. En 1766, el poeta André Sabatier publicó una oda a las madres, en la cual describe “una tierna y celosa madre que mece a su bebé —prueba de su fuego... Es Venus quien cautiva y acaricia a Cupido.”⁷ La misma presunción aviva un ingenioso grabado a partir de Moreau El Joven, *Las delicias de la maternidad*, 1777 (fig. 22). En un verde parque, escenario convencional para encuentros amorosos, un esposo con su mujer y su bebé juegan al pie de una estatua de Venus y Cupido. Al igual que su homólogo de arriba (Cupido), el pequeño trata de alcanzar un objeto seductor; y su padre, no la madre, es quien imita a la estatua de Venus que tiene por encima. Aunque más lúdico que el Fragonard y posiblemente con ironía traviesa, esta impresión también representa al matrimonio como un estado que satisface tanto los instintos sexuales como las demandas sociales de orden y estabilidad.⁸ La pintura de Greuze también porta este mensaje, aunque es declarado menos abiertamente. Un bosquejo de la figura de la madre sola impactó a Diderot como eróticamente perturbador. Observó que sin los “accesorios de la maternidad” —tal como se refería a los niños— su sonrisa parecía voluptuosa y su lánguido y expuesto cuerpo licencioso.⁹

Lo que reflejan estas imágenes de familias felices y de madres satisfechas no es la realidad social del siglo XVIII y ni siquiera ideales comúnmente aceptados. Más precisamente, manifiestan un nuevo concepto de familia que desafió actitudes y costumbres largamente establecidas.¹⁰ Tradicionalmente, la “familia” significó el “lina-

lia proporcionaron imágenes de madres, padres e hijos ejemplares. Phillipe Ariès analiza este aspecto de la imaginería cristiana en el arte renacentista y postrenacentista en *Centuries of Childhood*, Nueva York, 1962, pp. 339-364. En la Francia del siglo XVII, por ejemplo, *La bendición de los alimentos* de Le Brun fue pensado como un retrato de la Sagrada Familia que, a la vez, se consideró como modelo de familia (*ibid.*, pp. 360-362). Sin embargo, por su naturaleza, las pinturas de la Sagrada Familia son, hasta cierto punto, devocionales. La imagen del niño en torno al cual se organiza esta familia no puede separarse del todo de su singular y extraordinaria misión. La idea de familia que pintó Fragonard, por otro lado, a pesar de lo que haya tomado del arte religioso más antiguo, es completamente secular. En contraste con los propósitos trascendentes de la Sagrada Familia, la única preocupación de esta familia es la felicidad individual y el bienestar de todos sus miembros. La imagen de la Sagrada Familia, en cuanto a que es un retrato familiar, podría sugerir esta idea de la Ilustración, pero sólo hasta cierto punto, más allá del cual arriesgaba la pérdida de su tradicional contenido cristiano. Al mismo tiempo, la expresión completa del nuevo ideal demandaba seres humanos concebidos de manera normal sin un destino especial: el hombre en general. Los términos del nuevo ideal eran, de hecho, los de la filosofía secular del siglo XVIII y, por ende, la iconografía de la familia feliz refleja la secularización contemporánea de la cultura francesa.

⁷ En R. Mercier, *L'Enfant dans la société du XVIII^e siècle (avant l'Emile)*, Dakar, 1961, p. 101.

⁸ El grabado, que apareció en el álbum *Monument du costume*, es parte de una serie de grabados que ilustran la vida de una mujer de moda. En escenas posteriores se muestra cansada de los placeres de la maternidad y busca los del adulterio.

⁹ Diderot, *Salons*, vol. II, p. 151. La modelo para esta figura fue Mme. Greuze, cuyas aventuras adúlteras fueron fuente de continuo enojo para su marido.

¹⁰ Las actitudes tradicionales y las relaciones familiares a que me refiero, esbozadas en éste y en los siguientes párrafos, en general datan del siglo XVII y persistieron durante gran parte del XVIII. Sin

je”, la cadena de descendientes que, en su momento, portaba los derechos de fincas, propiedades y privilegios a nombre de la familia. El matrimonio era un contrato legal negociado entre los patriarcas de las familias, fueran reyes o campesinos adinerados, no entre la pareja nupcial. El contrato relacionaba en detalle lo que cada familia acordaba sobre la nueva novia y sobre su esposo. Las clases más bajas, aquellos que no tenían derechos sobre nada, no contraían matrimonio legalmente. Aun en las clases que tenían propiedades, se casaban solamente pocos, y aquellos que lo hacían, raramente eran consultados respecto a su preferencia de pareja. Normalmente, el matrimonio se esperaba del primogénito, comúnmente el heredero, a quien los padres prodigaban todo su interés y en quien centraban su orgullo. El matrimonio de una hija requería de una dote y sería negociado únicamente en el caso de ausencia de un heredero varón o cuando el padre juzgara que tal alianza estuviese acorde con los intereses de la familia.

Los ocupantes de las casas raramente se limitaban a la familia inmediata. Desde las grandes propiedades de la aristocracia hasta las granjas de los campesinos y artesanos adinerados, el domicilio se aglomeraba con parientes solteros, aprendices, sirvientes y criados, todos ellos bajo el dominio y la protección del padre o del jefe legal de la familia. En estas atareadas y atestadas sociedades domésticas, las relaciones humanas se determinaban mayormente por el rango relativo o posición de cada uno dentro de la jerarquía de quienes habitaban la propiedad. Las reglas de decoro guiaban el comportamiento individual en cada rango. Las relaciones entre los esposos, los padres y los hijos no eran una excepción de acuerdo con nociones posteriores, estas relaciones eran decididamente frías y distantes. No obstante, las personas no esperaban una recompensa emocional en las relaciones conyugales y paternas. La postura de los padres y esposos era de autoridad y no de compañerismo. En las familias burguesas y rurales especialmente, en las que la autoridad paterna era absoluta, la figura del padre era muy severa. Él gobernaba a su esposa y sobre su propiedad y decidía los destinos de sus hijos con plena autorización legal. Su derecho tradicional era la veneración y la obediencia, no el amor y el afecto.

embargo, esta representación de la vida familiar es tomada primordialmente de la sociedad francesa. No es necesariamente cierta para el resto de Europa o para periodos más tempranos en Francia. Principalmente, me he apoyado en las siguientes fuentes: el libro pionero *Centuries of Childhood* de Philippe Ariès, que en gran parte inspiró este ensayo, trata de la Edad Media al siglo xviii, haciendo hincapié en el xvii; D. Hunt, *Parents and Children in History. The Psychology of Family Life in Early Modern France*, Nueva York, 1970; W. D. Camp, *Marriage and the Family in France since the Revolution*, Nueva York, 1961; L. Delzons, *La Famille française et son évolution*, París, 1913; C. Duplessis, *Les Mariages en France*, París, 1954, pp. 1-27; J. Hajnal, “European Marriage Patterns in Perspective”, en *Population in History: Essays in Historical Demography*, ed. de D. V. Glass y D. Eversley, Londres y Chicago, 1965, pp. 101-143; Mercier, *L'Enfant*; Pilon, *La Vie de famille au xviii^e siècle*, París, 1941, y R. Prigent (ed.), *Renouveau des idées sur la famille* (Institut national d'études démographiques, xiv), París, 1954, pp. 27-49 y 111-118.



23. Antoine Le Nain, *Retratos en un interior*, 1649. París, Louvre (Service de Documentation photographique de la Réunion des Musées nationaux).

Muy rara vez se pensaba en el matrimonio como un medio para alcanzar la felicidad personal. Por el contrario, su propósito era perpetuar la vida e identidad del grupo familiar, así como de sus pertenencias. Esto no quiere decir que ocasionalmente las parejas casadas no pudieran desarrollar relaciones cordiales y hasta un cierto grado de compañerismo. La familia podía engendrar fuertes vínculos entre sus miembros. Un retrato de grupo del siglo xvii, realizado por Antoine Le Nain (fig. 23), representa a un grupo familiar aparentemente jovial. Es, sin embargo, el retrato de un viejo clan y no la familia conyugal moderna de *El retorno al hogar* realizado por Fragonard. Sentados a la derecha se ubican el anciano padre y su esposa, atrás de ellos se encuentra, de pie, ya sea una hija soltera o una pariente femenina. A la izquierda, la siguiente generación, el hijo (o yerno), quien será el próximo jefe de la familia, y su esposa e hijos. Cerca de ellos, un joven sentado tocando una flauta, un aprendiz o sirviente, y como tal, miembro de esta rica familia burguesa. Si esta pintura tuviera voz, ésta sería la del anciano padre, cuya voluntad es la voluntad de todo el grupo. Habla del orgullo familiar y de lealtad, de prosperidad y sucesión ordenada. Aparentemente, también habla con respeto y afecto de la esposa. Sin embargo, ni el artista ni el patrono tenían la intención de sugerir felicidad individual o amor

conyugal, conceptos que les eran inaccesibles. A pesar de ello, la obra expresa lo que en el siglo xvii era un ideal burgués al descubrir valores positivos conscientes respecto al matrimonio y a la sociedad familiar.¹¹

Tanto en el siglo xvii como en el xviii la visión más difundida sobre la relación marital era negativa.¹² La figura del marido era popularmente el blanco perfecto para chistes y bromas, y generalmente se pensaba en las esposas como engañosas, mañosas y obstinadas: el marido cornudo y su esposa desleal eran personajes típicos en cuentos y caricaturas. Era frecuente que, entre los acaudalados, la soltería fuera el estado predilecto. Aun a fines del siglo xviii, cuando los matrimonios convenidos o forzados se encontraban bajo un creciente ataque por los moralistas, los padres se oponían persistentemente a los matrimonios por amor y continuaron concertando el tradicional matrimonio “sensato” que promoviera los intereses familiares sin importar las emociones individuales y necesidades sexuales de sus hijos. El derecho de los padres a seleccionar las parejas de sus hijos podía ser ignorado solamente en raras ocasiones. Bajo el riesgo de ser desheredados, en ocasiones las parejas lograban fugarse para poderse casar, pero la opción más popular y aceptable era el adulterio. Especialmente en las ciudades y entre los ricos, las mujeres sentían poco remordimiento al romper votos de por vida a los que habían sido forzadas. Por su parte, los esposos, que actuaban exactamente igual, no tenían el motivo ni la disposición para quejarse. Para la mujer a la moda, el matrimonio significaba, en efecto, la independencia. Después de obsequiarle a su marido uno o dos hijos, ella tenía permiso más que suficiente para marcharse y buscar sus propios placeres. Los llamados hijos naturales se producían en abundancia y con frecuencia se les reconocía en todos los niveles de la sociedad.

En el arte francés del siglo xviii, el amor ilícito se celebraba abiertamente, con frecuencia por los mismos artistas que ilustraban los placeres del amor conyugal. De hecho, durante la segunda mitad del siglo xviii, los temas libertinos y los moralistas gozaban de un marcado, e igual, incremento en popularidad.¹³ *La esposa indiscreta* de Baudouin (fig. 24), grabada en 1771, y *La amante favorita* de L. L. Boilly (fig. 25), ejecutada en la forma más sobria de la década de 1790, son obras típicas de estas *escenas galantes*, en las que únicamente se buscan y disfrutan los placeres prohibidos. Las adúlteras encantadoras y coquetas doncellas que abundaban en estas escenas no fueron desterradas de los puestos y tiendas de los vendedores de impresos a cambio de los retratos de madres felices y amadas esposas. Las opiniones en disputa sobre la felicidad individual que presentaban estos dos tipos de escenas tenían,

¹¹ Esta actitud progresista es el tema de Ariès, *op. cit.*, pp. 339-404.

¹² Véase, en especial, Hunt, *op. cit.*, pp. 68-74, y Pilon, *op. cit.*, pp. 55-69.

¹³ E. Dacier, *La Gravure en France au xviii^e siècle. La Gravure de genre et de moeurs*, París y Bruselas, 1925, p. 33; J. Adhémar, *La Gravure originale au xviii^e siècle*, París, 1963, p. 158, y L. Hautecoeur, *Les Peintres de la vie familiale*, pp. 45 y ss.



24. A partir de Baudouin, *La esposa indiscreta*, grabado por Delaunay en 1771. París, Bibliothèque nationale.

25. A partir de Boilly, *La amante favorita*, grabado por A. Chaponnier, ca. decenio de 1780. París, Bibliothèque nationale.

por lo menos, una cosa en común: directa o indirectamente, ambas se oponían al matrimonio convencional del siglo XVIII que, en el mejor de los casos, ignoraba las necesidades individuales y, en el peor, les causaba frustración.¹⁴

El nuevo ideal de la familia también desafiaba las nociones populares respecto de los niños y su crianza. La visión moderna de la infancia y de la niñez temprana, como etapas de la vida que son atractivas e importantes, es un descubrimiento de la Ilustración que aún era nuevo en el siglo XVIII.¹⁵ Todavía había que sobreponerse a los vestigios de las viejas actitudes que consideraban a los niños pequeños como criaturas ocasionalmente codiciosas y testarudas que necesitaban de restricciones severas, a veces como adultos defectuosos, y eventualmente como pequeñas mascotas encantadoras que deberían ser consentidas o ignoradas al antojo. A los bebés y a los

¹⁴ Tanto la tesis como la antítesis de que la felicidad de la mujer reside en el matrimonio, la maternidad y la fidelidad sexual por un lado, y en el libertinaje y el amor ilícito por el otro, continuaron deleitando al público de moda y pudiente del siglo XIX. Véase M. Melot, “‘La Mauvaise Mère’, Étude d’un thème Romantique dans l’estampe et la littérature”, *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, núm. 79 (1972), pp. 167-176, para un análisis de cómo el arte del siglo XIX luchó con las contradicciones surgidas de estos ideales femeninos en conflicto. Los continuadores de las *estampes galantes* del siglo XVII y la absorción de los gustos aristocráticos y patrones sociales por la cultura burguesa del XIX, son temas prioritarios en mi *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*, Nueva York y Londres, 1976.

¹⁵ Ariès, *op. cit.*, pp. 15-49, y Hunt, *op. cit.*, caps. 6 y 7.

niños muy pequeños se les recibía todavía con un cierto grado de indiferencia, si no es que de hostilidad. Las tareas de cuidado y atención de los niños fueron consideradas, durante casi todo el siglo xviii, tanto por hombres como por mujeres, como debilitantes, repulsivas y ordinarias. La llegada de un heredero traía honor a la madre, pero la atención de las necesidades y la educación temprana del infante era el trabajo de sirvientes. Las familias francesas, que contaran con algún medio, tenían por costumbre entregar sus infantes a nodrizas, popularmente consideradas de dudosa reputación, quienes los conservaban por cerca de cuatro años.¹⁶ Al llegar a este punto, los niños ingresaban a sus hogares por primera vez, frecuentemente recibidos con indiferencia. Al cumplir siete, se les vestía con ropa de adulto y —tratándose de varones— se les mandaba estudiar fuera a un internado o de aprendices. Los niños podían crecer casi sin conocer a sus padres. Estas actitudes y costumbres estaban suficientemente vivas al final del siglo como para que Bernardin de Saint-Pierre, seguidor de Rousseau, expresara estas palabras de enojo:

Si, entre nosotros [al contrario de los sabios y buenos salvajes], los padres golpean a sus hijos, es porque no los aman; si los mandan fuera para ser amamantados apenas llegan al mundo, es porque no los aman; si, tan pronto como han crecido un poco, los instalan en internados y universidades, es porque no los aman [...] si los mantienen a distancia de ellos mismos en cada época de la vida, indudablemente debe ser porque los consideran sus herederos.¹⁷

Autoritarias o libertinas, al siglo xviii estas relaciones familiares tradicionales le parecieron rígidas, inmorales y en contra de las leyes de la naturaleza. Conforme se fue desgastando el siglo y grupos ilustrados de la burguesía y de la aristocracia, posteriormente, adoptaron el nuevo ideal de la familia, las antiguas costumbres fueron rechazadas o atacadas de manera creciente. Muchos padres, al recordar la frialdad de sus hogares de la infancia, desarrollaron relaciones más afectuosas con sus hijos, los mantuvieron en el hogar durante más tiempo y se esforzaron más para encontrarles una pareja compatible para el matrimonio. Después de, por lo menos, dos siglos de ridículo, el matrimonio comenzó a gozar de un cierto grado de popularidad.¹⁸ Pensadores ilustrados del siglo xviii como Buffon, Holbach, Rousseau y los Enciclopedistas, consideraron, casi unánimemente, al matrimonio como el más feliz, el más civilizado y el más natural de los estados, era la institución que mejor podría satisfacer y conciliar las necesidades sociales e individuales. En lo general, estaban de acuerdo en que dentro de la relación matrimonial los maridos deberían

¹⁶ Véase, en especial, Hunt, *op. cit.*, pp. 100-109, y Mercier, *op. cit.*, pp. 31-37.

¹⁷ Bernardin de Saint-Pierre, *Studies of Nature (Études de la nature)*, trad. de H. Hunter, Filadelfia, 1808, p. 413.

¹⁸ Prigent, *op. cit.*, pp. 34-49; y Duplessis, *op. cit.*, pp. 14-15.

ejercer la autoridad final, pero también creían que únicamente las relaciones basadas en el consentimiento mutuo eran las únicas viables. En consecuencia, entre más elogiaban el matrimonio, más atacaban la tiranía de los padres ambiciosos que forzaban a sus hijos hacia matrimonios infelices o arrojaban a sus hijas en conventos, en lugar de ofrecerles una dote. Para alcanzar la felicidad personal, contrapusieron los derechos del individuo frente a los intereses materiales de la familia.¹⁹ Sin embargo, su mayor enojo lo reservaron para la indiferencia y severidad con la que trataban a los niños de todas las clases.

Filósofos, doctores y educadores franceses del siglo XVIII propusieron conceptos de cuidado y educación de los niños que revocaron radicalmente las nociones y prácticas comunes. Profundamente influidos por Locke y la filosofía inglesa, argumentaron que la moral y la conformación psicológica de un adulto obedecen principalmente, si no es que completamente, al ambiente de su infancia.²⁰ Fénélon, Buffon, Rousseau y otros pensadores franceses popularizaron la idea de que la naturaleza de la infancia es, en esencia, diferente de la de un adulto. Explicaron que, dado que los niños no pueden razonar, las reglas, las limitaciones y los castigos pueden solamente dañarlos. En cambio, la buena educación fluye del entendimiento sobre la naturaleza de los niños y sobre la forma en que trabajan sus mentes. Aconsejaron a los padres canalizar y construir sobre la necesidad del niño por afecto y aceptación, su tendencia natural a aprender mediante imitación y su amor para jugar libremente y con movimiento. La costumbre de favorecer al hijo mayor y heredero en tanto se desatendía a los otros hijos fue denunciada con vehemencia. Sobre todo, atacaron como inmoral y contra-natura, la costumbre de enviar a los bebés durante los primeros años de sus vidas con nodrizas. Solamente padres amorosos y, en especial, madres naturales podían proporcionar el tipo de cuidado y de ambiente en el cual podría crecer un niño saludable y virtuoso. A los padres que adoptaran estas innovaciones les prometió una recompensa rica en placeres y satisfacciones emocionales sin paralelo con otras relaciones humanas.

La promoción de estas nuevas ideas —la niñez como fase singular del crecimiento humano y la de la familia como una unidad social íntima y armoniosa— se convirtió en una actividad primordial, una causa verdadera, para los escritores durante la Ilustración.²¹ En las novelas, en los escenarios y en los tratados médicos, filosófi-

¹⁹ Este asunto se desarrolló dramáticamente a fines del siglo. La Asamblea Nacional Revolucionaria, dejándose llevar por el idealismo liberal, borró las viejas leyes maritales de los libros y legisló nuevas, favoreciendo las parejas consensuales, restringiendo la autoridad paterna y facilitando el divorcio. El Código Civil de Napoleón de 1804 canceló casi todas estas leyes que estaban en contracorriente de los intereses tradicionales de la familia burguesa y reinstuyó el matrimonio según los cánones anteriores (Delzons, *op. cit.*, pp. 1-26).

²⁰ Véase, en especial, el estudio de Mercier, *op. cit.*, sobre las teorías de crianza del siglo XVIII.

²¹ Prigent, *op. cit.*, pp. 34-49, y Mercier, *op. cit.*, pp. 145-161.



26. Étienne Aubry, *Amor paterno*, 1775. Birmingham (Barber Institute).

cos y educativos, las nuevas ideas de la familia feliz y saludable eran explicadas y puestas en escena. Las obras de Rousseau *Julie, o Nouvelle Heloise* y *Émile*, publicadas en 1761 y 1762, respectivamente, abogaban líricamente por éstas y probablemente hicieron más por popularizarlas que cualquier otra obra. *Salons* de Diderot, *La madre adorada* de Greuze y *El regreso al hogar* de Fragonard también pertenecieron a esta campaña de la Ilustración.

Otros artistas, además de Greuze y Fragonard, también expresaron las nuevas ideas, algunos asumiendo la convicción personal y otros con una mirada hacia el mercado. El pintor Étienne Aubry (1745-1781) se ganó los elogios de la crítica por parte de los moralistas cuando abordó estos temas en la década de 1770.²² Sus escenas de la vida familiar exploran temas como la crianza de los niños con seriedad y dignidad. Están interpretadas con un elegante naturalismo influido por el estilo de Greuze y se apoya menos en recursos dramáticos. Su obra *Amor paterno*, 1775 (fig. 26), vendido como un Greuze en 1961, muestra a un padre gentil y rústico a punto de levantar a su hijo más pequeño. Su propio padre y su esposa observan con una placentera sonrisa de aprobación. Éste es un ambiente ideal para los jóvenes, en el cual

²² Florence Ingersoll-Smouse, "Quelques tableaux de genre inédits par Étienne Aubry (1745-1781)", *Gazette des Beaux-Arts*, serie 5, núm. 11 (1925), pp. 77-86, y Diderot, *Salons*, vol. iv, pp. 260-261 y 291.



27. Aubry, *Despedida de la nodriza*, 1776. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.



28. Greuze, *Las niñeras*. Kansas City, Nelson Gallery-Atkins Museum, Nelson Fund.

los adultos de uno y otro sexo muestran amor y afecto a todos sus hijos. Al retratar la función paterna, Aubry estuvo más adelantado que Greuze, cuyos nobles y viejos patriarcas (como en *El hijo ingrato*) son apología del padre autoritario tradicional.²³ En otra pintura, *Despedida de la nodriza*, 1776 (fig. 27), Aubry nuevamente aboga

²³ Este ennoblecimiento de los padres autoritarios es un elemento conservador en el arte de Greuze y una respuesta a la crítica tradicional del papel paternalista. *El juramento de los Horacios* de David, 1784, y *Brutus*, 1789, idealizan de manera semejante al padre tradicional y esposo autoritario. Mientras que las mujeres en estas obras se muestran únicamente regidas por sus emociones y sentimientos familiares, la virtud de pareja consiste en conquistar estos sentimientos con la ayuda de la razón, una facultad de la que se pensaba las mujeres carecían. Véase mi "Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art", *Art History*, núm. 4, junio de 1981, pp. 186-202.



29 y 30. Debucourt, *El cumpleaños de la abuela*, 1788, y *La visita de año nuevo*, 1787. Impresiones coloreadas. París, Bibliothèque nationale.

en favor del amor paterno y de lazos estrechos entre padres e hijos. A la derecha un acaudalado padre, quien ha dejado a su bebé con campesinos, se mantiene separado y distante de la escena que se desarrolla frente a él. Su postura contrasta marcadamente con la del campesino, quien abiertamente expresa su apego paterno hacia el bebé. Entre tanto, el infeliz bebé se retuerce para librarse de los brazos de su madre natural y regresar a los de su nodriza. Aubry nos muestra que el entorno y el comportamiento social significan mucho más que los lazos sanguíneos y que los buenos padres cuidan y conservan a sus hijos en casa.

En *Las niñeras* (fig. 28), Greuze dio la misma lección, pero con un argumento más convencional y dejando atrás su acostumbrada simpatía por lo rústico. A diferencia de la buena mujer campesina de Aubry, ésta es una niñera de apariencia desaliñada y malhumorada, rodeada de niños mal portados. A ella y a su compañera parecen no importarles los niños a su cuidado, algunos de los cuales parecen propios. De nuevo, el punto es que el ambiente hace al niño y el niño hace al hombre. Estos chiquitines mal portados solamente podrán convertirse en adultos moralmente débiles. Rousseau puso énfasis en esta idea en *Émile*, donde expuso que todo el orden moral en Francia se había degenerado porque los ricos rehúsaban cuidar y criar a sus propios hijos.²⁴

Aunque en el arte del siglo xviii los padres ejemplares se representaban como gente rústica, los artistas también exploraron las recompensas de la paternidad en-

²⁴ R. L. Archer (ed.), *Jean-Jacques Rousseau, His Educational Theories Selected from Emile, Julie and Other Writings*, Woodbury, N. Y., 1964, p. 73.

tre los más prósperos, como se muestra en una serie de grabados realizada a fines de la década de 1780 por Debucourt (figs. 29 y 30). En éstos, los padres buenos se han convertido en abuelos felices, y el alboroto que hacen sobre sus nietos es absolutamente moderno. *El cumpleaños de la abuela* fue dedicado a las madres, en tanto que *La visita de año nuevo* se dedicó a los padres, quienes tradicionalmente daban la bendición a sus familias el 1 de enero.

Los retratos de auténticas familias, realizados por encargo, reflejaban cada vez más el nuevo concepto del amor conyugal y de armonía familiar. Un retrato de familia realizado por Drouais en 1756 (fig. 31), cuando estas ideas aún eran relativamente novedosas en Francia, hace casi lo imposible para imponerlas. La pareja aristocrática que encargó esta obra y que, sin duda, sugirió o aprobó cada detalle, tenía una idea muy exacta de cómo deseaban, ellos mismos, ser representados. Lo que prefirieron resaltar fue su relación conyugal, el afecto entre ellos y no sus identidades o rangos personales. El reloj, en un lugar prominente, marca la hora cerca de mediodía y la escena tiene lugar en el vestidor de la esposa, un lugar y una hora normalmente reservados para los más íntimos. Una inscripción nos muestra que la fecha es el 1 de abril, semejante al día de San Valentín, cuando se intercambian regalos y cartas de amor. La hoja de papel en las manos del esposo pareciera ser este tipo de carta. Como la familia en la obra de Fragonard *El regreso al hogar*, la madre se ubica en el centro del elegantemente relacionado grupo, entre su solícito esposo, hacia quien dirige su cabeza, y de su hija, sobre quien se inclina y la mimas. De este modo, los conceptos burgueses penetraron en la cultura aristocrática. De manera creciente, las mujeres con rango nobiliario se harían pintar en sus papeles de madres y esposas.

Aun la prestigiosa cima del arte, el reino de la mitología, dio respuesta al nuevo interés por el amor conyugal, permitiendo que esta idea, esencialmente de clase media, ingresara por la puerta principal de la cultura aristocrática. A fines del siglo XVIII, Himeneo, dios del matrimonio, gozaba de una nueva popularidad y alcanzó a Venus y a Cupido en cuanto a representaciones pictóricas. La obra *Venus, Himeneo y Cupido* de Prud'hon (fig. 32) invierte la lógica de la sabiduría convencional. La tradición enseñaba que el amor es el enemigo de un matrimonio sólido y ventajoso, debido a que cegaba y debilitaba el razonamiento. Pero en la pintura de Prud'hon, las tres divinidades sonríen en feliz concordancia. El verdadero clasicismo de sus formas parece conceder, sobre su unión, la ratificación de la antigüedad. *Las delicias de la maternidad* de Moreau, con su referencia a Venus, trasmite la misma idea que la satisfacción sexual, el matrimonio y la paternidad vienen en un solo paquete apropiado para gustos elevados. Un verso de Helvetius, publicado en 1772, iba aún más lejos. Argumentaba que el deseo sexual era intensificado al trabajar Himeneo y Cupido como socios:



31. F. H. Drouais, *Retrato de grupo*, 1756. Washington, D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.
32. Pierre Paul Prud'hon, *Venus, Himeneo y Cupido*. París, Louvre (Service de documentation photographique de la Réunion des Musées nationaux).

Ambos encadenados a Himeneo y Cupido,
Feliz amante pareja, qué bendición la nuestra...
Fui calcinado por Cupido, quien consumía mi alma
Himeneo, lejos de apagar las flamas, las avivaba.²⁵

Las funciones psicológicas y educativas de la nueva familia ayudan a explicar su profundo atractivo hacia los sentimientos y la imaginación del siglo xviii, ya que apareció como una idea convincente justo cuando la cultura moderna de la burguesía comenzaba a formarse, y daba respuesta a necesidades muy particulares que esta misma cultura creaba. Las actividades comerciales, financieras y profesionales del *ancien régime*, aunque limitadas a un sector muy pequeño de la población, se estaban expandiendo lo suficiente como para modificar las experiencias y expectativas de vida de la gente. Conforme aumentaban las oportunidades económicas, tenía sentido para la gente limitar el tamaño de sus familias y educar a un mayor número de

²⁵ En Prigent, *op. cit.*, p. 37.

hijos para ocupar mejores posiciones que las que ellos tuvieron en el mundo en que nacieron.²⁶ Las tradicionales familias numerosas no engranaban en la nueva sociedad; ya que su lógica presuponía condiciones sociales y económicas estables. En consecuencia, sus recursos pasaban intactos a un solo heredero y se inculcó en sus miembros identidad familiar y no individual; ambiciones colectivas y no personales. En contraste, la nueva familia, un grupo social pequeño y armonioso, podía dirigir sus energías unificadas al futuro de todos sus hijos. Con un mayor enfoque hacia los hijos, estaba mejor organizada para proveerlos con las habilidades mentales y la fuerza psicológica del hombre nuevo, independiente, expresivo, el ciudadano racional de la época de la Ilustración. Rousseau, argumentando la necesidad de la educación moderna, escribió: “Si nadie pudiera ser desplazado de su presente situación, entonces los modelos educativos serían, en ciertos aspectos, sólidos; un niño sería criado para su condición social, nunca la abandonaría y nunca estaría expuesto a las dificultades de ninguna otra. Pero nosotros debemos considerar la inestabilidad de los asuntos humanos [y] el espíritu inquieto y cambiante de la edad, que revierte todo con cada nueva generación.”²⁷ Y reitera: “En el caso de la gente rústica pensamos únicamente en la clase; cada miembro hace lo mismo que los demás... En el caso de hombres viviendo en comunidades civilizadas, pensamos en los individuos; agregamos a cada uno todo lo que pueda poseer por encima de lo que poseen sus compañeros; lo dejamos ir tan lejos como pueda para convertirse en el hombre vivo más grandioso.”²⁸

La familia nueva, más íntima que la antigua, también servía a las necesidades psicológicas de los adultos. El mundo emergente de los negocios era menos personal y más activo que el viejo mundo y afectaba a la calidad de vida diaria. La gente desarrolló una nueva conciencia de la vida privada en oposición a la vida pública, y una apremiante necesidad de un santuario seguro y tranquilo que los alejara de las relaciones impersonales y competitivas que de manera creciente marcaron los asuntos cívicos y comerciales. El hogar, la familia, pueden considerarse como un refugio, un lugar de intimidad, de calidez y bienestar, opuesto al, más cruel, mundo exterior.²⁹ Estas asociaciones promovieron el ideal de la nueva familia como un tema tan atractivo y resonante para el siglo XVIII, a pesar de que —o quizá porque— la mayoría de la gente aún vivía en situaciones domésticas negociadas tradicionalmente.

El elemento unificador de la nueva familia fue la esposa-madre. Principalmente, era de ella de quien fluía esa calidez y tranquilidad que los solteros de la Ilustración,

²⁶ Ariès, *op. cit.*, p. 404; Camp, *op. cit.*, pp. 99 y 126; Prigent, *op. cit.*, pp. 111-114, y H. Bergues, P. Ariès y otros, *La Prévention des naissances dans la famille, ses origines dans les temps modernes*, París, 1960 (Institut national d'études démographiques, xxxv), pp. 311-327.

²⁷ Archer (ed.), *op. cit.*, p. 63.

²⁸ *Ibid.*, p. 34.

²⁹ Ariès, *op. cit.*, pp. 398-400 y 404-406.

como Diderot, elogiaron tan ardientemente como el principal atractivo de la vida familiar. Ella es Julie y Sophie de Rousseau, la feliz madre de Fragonard y Greuze y la virtuosa madre de numerosos novelistas y dramaturgos del siglo xviii. Bonita, modesta y ruborosa, su felicidad consiste en hacer feliz a su marido y en atender las necesidades de sus hijos. Ciertamente, toda su configuración, incluyendo su personalidad, está determinada por su situación en la familia conyugal, una situación que los escritores del siglo xviii inferían como la “naturaleza” de la mujer. Ella es coqueta hacia su marido y gustosamente da satisfacción a sus necesidades físicas y emocionales; ella es frugal y diestra en las artes domésticas y una buena madre de sus hijos. Es la tradicional esposa burguesa, pero con una diferencia: ha sido educada para encontrar su satisfacción personal y emocional mediante el cumplimiento de sus obligaciones. Ésta es la diferencia entre la buena esposa anterior y la madre feliz del arte y la literatura del siglo xviii. Esta última está psicológicamente entrenada para *querer* hacer las cosas que ella *debe* precisamente hacer en una sociedad familiar de clase media. De acuerdo con Rousseau, ésta es la meta de la educación de la mujer: dado que su suerte natural es la de estar supeditada a la voluntad de los hombres, las niñas deben acostumbrarse, desde el principio, a restricciones y limitaciones. Sus caprichos deben ser aplastados desde la infancia para que se vuelvan habitualmente dóciles y sientan que fueron “hechas” para obedecer.³⁰ Resulta innecesario decir que, a los ojos de Rousseau y de sus seguidores, la mujer aristócrata, que organizaba su vida en función de sus propios placeres en lugar de alrededor de las necesidades de su esposo e hijos, violaba las leyes de la naturaleza. Asimismo, de la mujer intelectual, la *femme-philosophe*, Rousseau escribió: “Desde la altivez de su genio, ella desprecia todos los deberes de una mujer y comienza siempre jugando a ser hombre... [Ella] ha dejado su estado natural.”³¹

Julie, la heroína de *La Nouvelle Héloïse*, es la personificación perfecta del nuevo ideal femenino. Aunque se casó con un hombre a quien no amaba (con desamor y obligada por sus padres), es una madre y esposa satisfecha. Su esposo es ilustrado en cuanto a las leyes de la naturaleza, y Julie encuentra placer al ganar su aprobación. Ella organiza su vida principalmente alrededor de las necesidades de sus hijos, los alimenta y tiene el personal cuidado para sus infantes, se compromete a la completa educación de su hija, quien, por imitación, se convertirá en alguien semejante a Julie. Sin embargo, la educación del hijo es un tema aparte, cuando alcanza la edad de la razón se lo turna al padre. “Yo crío hijos”, dice Julie, “pero no soy tan presuntuosa como para desear entrenar a hombres... Manos más merecidas estarán encargadas de esta noble tarea. Soy una mujer y una madre y sé como reservarme en mi propio ámbito.”³² De este modo, Julie contribuye a dos funciones primordiales en la

³⁰ Archer (ed.), *op. cit.*, pp. 218-227.

³¹ *Ibid.*, p. 253.

³² *Ibid.*, p. 46.

familia conyugal: la creación de varones activos e independientes y de mujeres sumisas con vocación de servicio.³³

Para los escritores del siglo XVIII era irresistible la imagen de la madre que se realiza a sí misma mientras atiende las necesidades de sus hijos. Ciertamente, antes de que cambiara significativamente la vida de las mujeres, el culto a la maternidad conquistó a los escritores masculinos. Los placeres de la maternidad fueron convertidos en un tema literario muy de moda, todos sus aspectos fueron elocuentemente dichos en prosa y en poesía, desde la sensual recompensa de amamantar hasta el placer inigualable de recibir los cariños y los besos de los niños.³⁴ Aun el embarazo se exaltaba. Tal como declaró un escritor en 1772: “La mujer casi siempre está molesta por encontrarse embarazada, [pero] este estado debería ser considerado por las mujeres como el momento más bello de sus vidas.”³⁵ Se desarrolló completamente la noción de que la maternidad es el único papel emocionalmente gratificante para una mujer. Tal como aseguró otra de estas autoridades masculinas a sus lectores: “Las sensaciones experimentadas por la mujer cuando se convierte en madre son de una especie superior a cualquier otra que pudiera sentir bajo otras circunstancias.”³⁶

En esta literatura, el argumento favorito propuesto para la maternidad era el atractivo hacia la naturaleza, cuya ley podía ser leída en las tradiciones de culturas campesinas o exóticas, o en épocas más virtuosas del pasado.³⁷ Se exhortaba a las mujeres francesas a imitar a las felices madres rústicas, primitivas madres salvajes o a las madres de la Antigüedad, todas las cuales crían o criaron a sus propios hijos. Sin embargo, la campaña a favor de la maternidad encontró su voz más urgente cuando se convirtió en un problema poblacional. Los franceses del siglo XVIII fervientemente, pero de manera equivocada, creían que la población en Francia se estaba reduciendo y en peligro de extinción.³⁸ Simultáneamente, el uso de prácticas anticonceptivas se estaba extendiendo entre las mujeres de clase media y alta, cuya subcultura tendía a evitar los efectos físicos debilitantes y la carga económica de la numerosa familia biológica. Aunque existe evidencia de que algunos padres daban la bienvenida a esta tendencia en privado, la opinión pública masculina estaba escandalizada. La sola idea de que las mujeres pudieran ejercer su preferencia en esta

³³ Debe señalarse, sin embargo, que el ideal virtuoso encarnado en Julie, fue, en cierto sentido, un ascenso para las mujeres, cuya capacidad de virtud de cualquier tipo era puesta en duda extensamente y cuya contribución a la sociedad era en gran parte ignorada (véase Hunt, *op. cit.*, pp. 72-73.) Sin embargo, por lo menos en principio si no en sustancia, Julie demostró que la felicidad individual era una búsqueda tanto femenina como masculina.

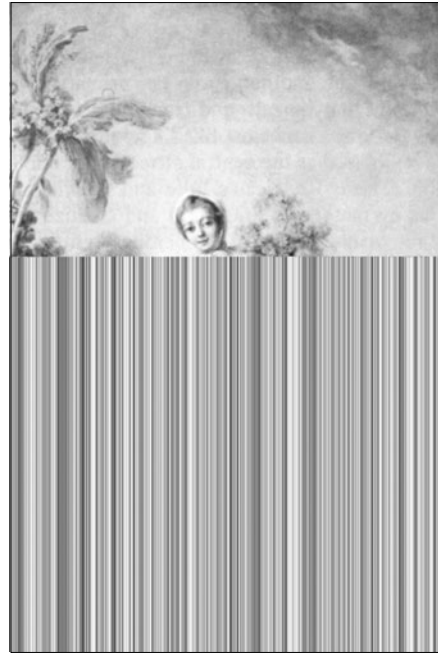
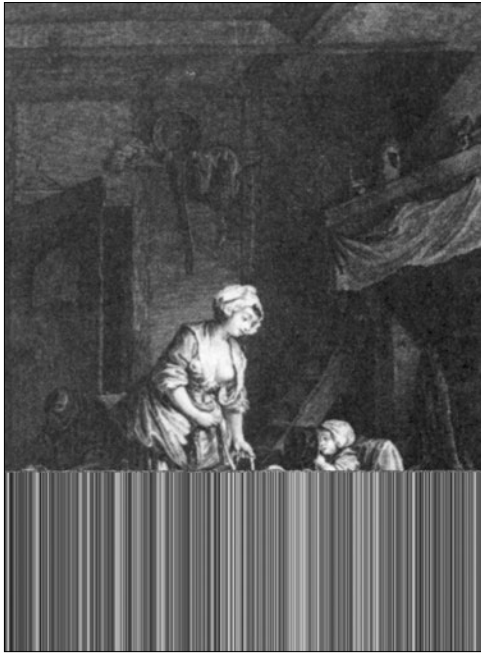
³⁴ Mercier, *op. cit.*, pp. 97-105.

³⁵ En Bergues, *op. cit.*, p. 283.

³⁶ En *ibid.*, p. 282.

³⁷ Mercier, *op. cit.*, pp. 118-122.

³⁸ Bergues, *op. cit.*, pp. 311-327. De hecho, la población francesa iba en aumento. Véase W. L. Langer, “Checks on Population Growth: 1750-1850”, *Scientific American*, núm. 226, febrero de 1972, pp. 92-99.



33. A partir de Freudeberg, *Las satisfacciones de la maternidad*, ca. 1777, grabado por Delaunay. París, Bibliothèque nationale.

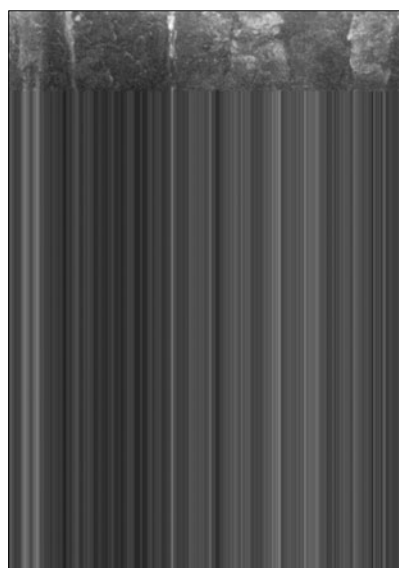
34. Fragonard, *Los placeres de la maternidad*. Nueva York, Wildenstein Collection.

área, que pudieran elegir para limitar o evitar los nacimientos, alarmó a respetables hombres de letras, que produjeron un torrente de panfletos ensalzando los placeres de la maternidad, proclamándola el único estado natural para la mujer y condenando la inmoralidad y el egoísmo de aquellos que privaran al estado de su población.³⁹ A la luz de esto, Diderot, parafraseando verbalmente a *La madre adorada* de Greuze, abordó el tema, tal cual, sólo hacia los hombres y merece ser citado más extensamente: “Predica la población y describe con profundo sentimiento la felicidad y la inapreciable recompensa de la tranquilidad doméstica. Le dice a todos los hombre de sentimientos y sensibilidad: ‘Mantengan a su familia cómodamente, denle hijos a su esposa, denle tantos como puedan, únicamente a ella y asegúrense de estar felices en casa.’”⁴⁰

Sin embargo, el llamado a la maternidad, probablemente tenía raíces más profundas en las necesidades psicológicas de la época que en las preocupaciones sobre el tamaño de la población. En todo caso, los artistas lo representaron con más fre-

³⁹ Véase Bergues, *op. cit.*, pp. 253-307, para una colección de estos textos.

⁴⁰ Diderot, *Salons*, vol. II, p. 155.



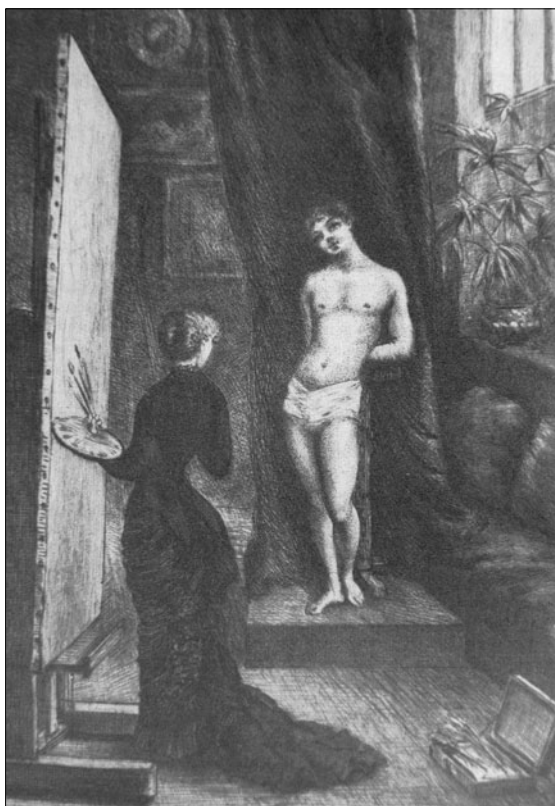
35. Fragonard y Marguerite Gérard, *El hijo querido*. Nueva York, Charles Dunlap Collection.
36. Fragonard, *Los besos maternos*, ca. 1777. Preguy, Colección Barón Édmond de Rothschild.
37. Prud'hon, *La madre feliz*, ca. 1810. Boceto. Londres, Wallace Collection.

cuencia en comparación con el tema de la familia numerosa. Junto con los escritores, exploraron cada faceta. Las rústicas madres jóvenes, sus senos maternales virtuosamente expuestos, se convirtieron en el elemento principal del comerciante de arte; *Las satisfacciones de la maternidad* de Freudeberg (fig. 33) es una muestra típica. Del estudio de Fragonard salió una serie completa de madres buenas y felices. Dos de estas, *Los placeres de la maternidad* (fig. 34) y *El hijo querido* (fig. 35), celebran con exuberancia rococó los placeres de una madre campesina y de una madre a la moda, respectivamente. Probablemente *El hijo querido* es, en gran medida, el trabajo de Marguerite Gérard, alumna y cuñada de Fragonard y especialista en este género. Otro Fragonard, *Los besos maternales* (fig. 36), realizada en su estilo más atrevido y espontáneo, trata un tema que también gustaba a los escritores: los placeres de una madre que recibe los abrazos fervientes de sus hijos, una experiencia que, según los moralistas, justificadamente le era negado a las mujeres que enviaban a sus hijos para ser cuidados por otros.

También fue popular la imagen de una feliz madre amamantando —una imagen de generosidad y caridad con una larga historia en el arte religioso. Entre las pinturas que David envió al Salón de 1781 estaba *Una mujer amamantando a su infante* (actualmente perdida), misma que fue debidamente elogiada por Diderot.⁴¹ En *La madre feliz* de Prud'hon (fig. 37), se trata el tema con una sutileza inusual. En un quieto bosque sombreado, una luz nebulosa distingue las inmóviles figuras de una madre amamantando y su infante. El niño dormido, la madre observándolo, cada uno parece experimentar una tranquilidad y satisfacción perfectas. Las sombras oscuras, la composición sencilla y armónica, la piel desnuda resaltada: todo en este trabajo sugiere sentimientos de intimidad y de satisfacción sensual compartidos por la madre y el hijo. Contrastando con la poesía de Prud'hon se encuentra una impresión de Augustin de Saint-Aubin sobre exactamente el mismo tema, *La madre feliz* (fig. 18), realizada aproximadamente durante el cambio de siglo. Esta madre extraordinaria, que en apariencia puede amamantar al mismo tiempo a dos infantes, expone sus atributos maternales con la claridad y la desnudez de una diosa arcaica. En ningún lugar se afirma con mayor descaro el mensaje de que la maternidad significa felicidad.

Con imágenes como éstas, el culto a la maternidad y el concepto de la familia encontraron los vehículos para su popularización. Las expresiones de una nueva cultura, enfocada a la niñez —todavía una cultura minoritaria en 1800—, se convertirían en los ideales familiares en toda la sociedad francesa durante el transcurso del siguiente siglo.

⁴¹ *Ibid.*, vol. iv, p. 378.



38. Jul. Hanriot, frontispicio del Libro V, *Les nouvelles amoureuses*, 1883.
© Bibliothèque Nationale de France, París

LA CONTEMPLACIÓN PROHIBIDA: LAS ARTISTAS Y EL DESNUDO MASCULINO A FINES DEL SIGLO XIX EN FRANCIA¹

TAMAR GARB

En 1883, Charles Aubert, autor de literatura barata ligeramente excitante, en ocasiones obscena, publicó un cuento en el que una artista era el personaje principal. Éste fue uno de los trece relatos de este autor sobre sexo y seducción, titulados *Les nouvelles amoureuses*, que fueron reunidos en un solo volumen en 1891 e ilustrados por Jul. Hanriot, el mismo grabador que proporcionó el frontispicio y un grabado para ilustrar la publicación de 1883 (fig. 38).²

[219]

La historia comienza como una conversación entre el narrador y una mujer mayor, recatada y con pretensiones de superioridad moral, quien expresa su indignación ante la petición de la joven y rica Isabelle, la heroína del cuento, de ver el cuerpo de un hombre desnudo. A ella, y al lector, se les garantiza la inocencia del motivo de la heroína al revelarse que ésta es una artista, encarcelada en su lujoso *hôtel* parisino y estrechamente vigilada por su suegra mientras su marido, un capitán, se encuentra lejos, en el mar. Para pasar el tiempo durante la ausencia de su esposo, Isabelle se ha dedicado a pintar escenas religiosas y ha caído en un estado de absoluta confusión y angustia al serle ofrecida la comisión de pintar un San Sebastián.

Desde el principio, pues, la historia plantea una gama de amenazas e inquietudes potenciales. Lo que se articula fundamentalmente en esta etapa de la narración, si bien en un falso tono de preocupación, es la amenaza al recato de la artista, representante aquí de una femineidad de clase media alta, quien es atrapada en una situación imposible en la que no podrá evitar verse comprometida. El clásico montaje de resistencia (se hace hincapié en su devoción, su inocencia y su soledad) y el inevitable camino a la seducción (bajo el velo hay un deseo desenfrenado e insatisfecho) quedan

¹ Quisiera expresar mi gratitud a Paul Smith, cuyo generoso obsequio de una edición original de la historia de Aubert me puso a pensar en esta dirección. Estoy agradecida, también, con Katie Scott, quien llamó mi atención hacia algunas caricaturas de la colección de *Éstamps* de la Bibliothèque Nationale, y con Kathleen Adler, Tag Gronberg, Alex Potts, Abigail Solomon-Godeau, Neil MacWilliam, Marcia Pointon y Rassad Jamie por sus comentarios a una versión previa de este ensayo.

² El título del cuento será revelado en el curso de este artículo.

establecidos. Lo que subyace en la idea narrativa lineal, que en sí misma sólo posee la riqueza de la banalidad como defensa, son distintas inquietudes, sutiles y profundamente enraizadas, que invocan las estructuras de poder en juego en la esfera de acción, tal como las codificaron la narrativa y la imaginería en el París de *fin-de-siècle*.

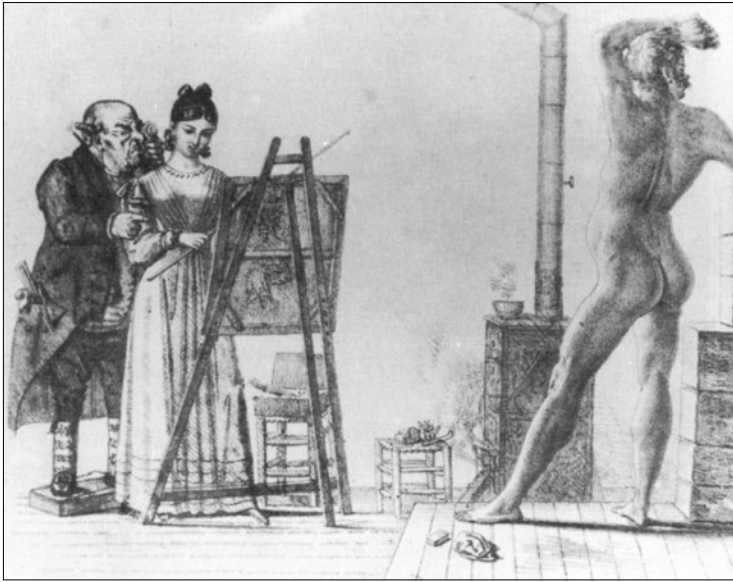
No se puede subestimar lo banal o lo repetitivo como material histórico, puesto que en las soluciones estereotipadas y en las satisfacciones baratas que ofrecen buena parte de la caricatura y la ficción popular, de la que esta historia es un típico ejemplo, yace una forma de represión cultural que traduce inquietudes factibles, incluso si las oculta y ocluye.

La situación potencialmente cómica de la artista cerca de una figura masculina desnuda o semidesnuda ofreció amplias oportunidades para el humor y la caricatura obscenos a lo largo del siglo. En una imagen de principios del siglo XIX, un profesor severo y de aspecto lascivo le recuerda a una joven, quien baja la mirada con modestia cuando confronta la total desnudez frontal de un modelo masculino ideal, que está pintando historia (fig. 39). En una caricatura muy posterior del *Gil Blas*, la predecible escena de seducción y engaño se representa durante la ausencia temporal del viejo chaperón/figura de autoridad masculina. Aquí, el poder de la artista para poseer el mundo con la vista es refrenado por su reinscripción como objeto de seducción, admirado e intercambiado, con frecuencia inconscientemente, entre hombres. De acuerdo con las estructuras narrativas contemporáneas, la expectativa establecida en nuestra historia es que Isabelle, después de cierta resistencia, será seducida.

La prohibición que dio al relato de Aubert su carácter escandaloso fue tenazmente defendida por el *establishment* artístico durante este periodo. Pero el desasosiego que provocaba la perspectiva de un mujer viendo el cuerpo de un hombre desnudo seguramente está basado en algo más que la protección de la castidad femenina requerida para su intercambio y circulación de acuerdo con los intereses de la familia burguesa. En todo caso, incluso si esto yace en el corazón mismo del orden social, no es principalmente la protección de las mujeres y su modestia lo que está en juego aquí, sino la preservación de la masculinidad tal como es vivida en las diferentes esferas sociales. Discursivamente, esto podría, desde luego, hacerse pasar como benéfico para las mujeres.

El cuento de Aubert fue publicado en un periodo de intenso debate sobre la participación de las mujeres en el arte y su exclusión de la educación en bellas artes financiada por el Estado. La Union des femmes peintres et sculpteurs, fundada en 1881, luchó vigorosamente por la admisión de las mujeres en la École des Beaux-Arts, y las mujeres periodistas y artistas ridiculizaron lo que veían como una institución artística reaccionaria y excluyente.³ Hubo quienes no hallaban sentido alguno en prote-

³ Véase mi capítulo "Reason and Resistance: The Entry of Women into the École des Beaux-Arts" en Tamar Garb, *Sœur de pinceaux: the Formation of a Separate Women's Art World in Paris, 1881-1897*, tesis de doctorado, University of London, Courtland Institute of Arts, 1991. Para un recuento empírico de los



39. 'Songez que vous peignez l'histoire' ("Sueñe que pinta la historia"), de la serie *Pièces sur les arts*.
© Bibliothèque Nationale de France, París

ger a las mujeres mediante su exclusión de la clase del natural, mientras que eran libres de visitar las galerías artísticas de todo el mundo y observar, a salvo, la imagen pintada de un desnudo masculino.⁴ Los debates se desbordaron en la *École*, la prensa y en la propia Cámara de Diputados. Se dieron muchas razones para la exclusión de las mujeres de la *École*, incluyendo su ostensible incapacidad innata para trabajar los grandes géneros debido a sus limitadas capacidades de abstracción. Otras razones mencionadas fueron la sobrepoblación de la profesión artística, los gastos que acarrearía el proporcionar educación en bellas artes a las mujeres, la necesidad de la contribución femenina en las amenazadas industrias de los bienes de lujo, en las artes decorativas y en los oficios ligeros tradicionales, e incluso la amenaza de un desplomamiento que el advenimiento de la mujer profesionalista, se creía, sólo exacerbaría, ya fuera por su rechazo a tener hijos, o por el deterioro de sus capacidades reproductoras, resultado inevitable de una estimulación mental excesiva.⁵

acontecimientos que llevaron a la admisión de mujeres en la *École*, véase C. Yeldham, *Women Artists in Nineteenth-Century France and England*, Nueva York y Londres, 1984, vol. 1, pp. 53-9, y D. Radycki, "The Life of Lady Art Students: Changing Art Education at the Turn of the Century", *The Art Journal*, primavera de 1982, pp. 9-13.

⁴ Véase, por ejemplo, O. Audouard, "Les femmes au Salon", *Le Papillon*, 6, 28 de mayo de 1882, p. 461, y Camille, "L'École des Beaux Arts", *La Citoyenne*, 48, 9-15 de enero de 1882, p. 1.

⁵ Para opiniones representativas, véase "Les femmes à l'École des Beaux-Arts", *Journal des Artistes*,

Pero el problema al que muchos comentaristas regresaban, y en el que los maestros y administradores de la École des Beaux-Arts e incluso los diputados en la Cámara insistían una y otra vez, era el de la clase del natural. ¿Por qué representaba tal amenaza durante este periodo la perspectiva de clases del natural mixtas? ¿Cómo podrían resolverse las inquietudes que provocaba? La solución ficticia a la mano —aquella de la seducción en pro del humor salaz, de la excitación sexual ligera o del apaciguamiento de la ansiedad, a la mano del predecible Aubert— no era, desde luego, adecuada como estrategia de contención en el ámbito del debate público, no obstante que buena parte de sus inquietudes ocuparan el mismo campo dialógico.

Las estratagemas puestas en marcha por Aubert para asegurar un trastorno mínimo del orden fálico de cara a la amenaza no son tan simples como pudiera esperarse. El foco de inquietud de la historia se centra en las problemáticas del mirar y la vista, porque es por medio de ellas que el poder se codifica o se subvierte. Es mediante la usurpación de una mirada culturalmente prohibida que la contemplación, la cual supervisa el mirar, se ve momentáneamente amenazada y se presenta vulnerable. Pero no sólo la mirada de la mujer es potencialmente peligrosa. En la percepción del hombre de la *mujer que mira* reside una amenaza más profunda, puesto que mediante el descubrimiento de la amenaza de castración —ligada aquí, como en el caso de la cabeza de la Medusa, “a la vista de algo”, para citar a Freud— la masculinidad está potencialmente en riesgo. El efecto del poder de la Medusa, su “funesta mirada”, es que no sólo mata o devora, sino que también ciega.⁶

La primera vez que Aubert pone a discusión el problema de Isabelle lo formula como un problema de vista: “elle desirait voir un jeune homme”.⁷ Los obstáculos que enfrenta parecen insuperables. La casa en la que ha sido confinada es vigilada por su suegra y ningún joven sería autorizado a entrar en sus habitaciones privadas, si bien no había tenido problema alguno en tener modelos mujeres posando para ella. Más difíciles de superar aún que tales problemas prácticos eran los miedos y resistencias que ella misma fue construyendo durante los procesos de pensar acerca de la perspectiva de observar un hombre desnudo. ¿Tendría el valor de mirar al modelo? ¿Se atrevería a confrontar ese cuerpo con sus ojos? El modelo, ¿no se congratularía por su incomodidad y se deleitaría por sus dificultades? ¿Y cómo enfrentaría sus propios inadmisibles deseos, que deben ser reprimidos a toda costa? Éstos son los

núm. 37, 28 de septiembre de 1890, p. 293; J.-L. Gérôme, “Les Femmes à l’École des Beaux-Arts”, en *Moniteur des Arts*, 12 de septiembre de 1890, p. 318; artículo anónimo de *L’Union Franco-Russe* reimpresso en *Moniteur des Arts*, núm. 1925, 28 de noviembre de 1890, p. 109.

⁶ S. Freud, “Medusa’s Head” (1940/1922), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. de J. Strachey, vol. xvii, Londres, 1955. Para una discusión sobre el mito de la Medusa en relación con cuestiones más amplias sobre narrativa, véase T. de Lauretis, *Alice Doesn’t*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 109-111.

⁷ C. Aubert, “L’aveugle”, *Les Nouvelles Amoreuses*, París, 1883, p. 10.

pensamientos, de acuerdo con nuestro narrador, que pasan por la mente de la joven pero que, en vez de disuadirla del camino trazado, la obsesionan con él. En este punto, Aubert introduce una figura masculina intermediaria, un viejo y corrupto marchante de arte de Montmartre, quien provee a Isabelle de equipo y modelos. Es traído a cuento para resolver el conflicto y promete, a un costo considerable, meter clandestinamente a un modelo para ella en sus habitaciones. Este último es descrito como “un joven soberbio, el ideal de belleza y elegancia, gentil y bien educado”.⁸ En un principio, Isabelle se resiste resueltamente, pero es persuadida de aceptarlo por una información vital: si bien dueño de unos ojos magníficos, el joven es ciego de nacimiento.⁹ Éste es quizá el momento de revelar que el título de la historia es, adecuadamente, *L'aveugle* (El ciego).

Momentáneamente se nos presenta un inversión total de las relaciones de poder tradicionales en el campo visual: una mujer en posesión de la contemplación, un hermoso cuerpo masculino que proporciona un espectáculo no amenazador. Pero esta fantasía, cuando menos de parte del lector, tiene una vida breve pues en cuanto se nos presenta esta visión de un mundo al revés se nos garantiza que el patriarcado permanece intacto y un elaborado ardid está a punto de desarrollarse a costa de la vulnerable e inconsciente Isabelle. El modelo resulta ser, desde luego, un artista muerto de hambre llamado Charles Morose, endeudado con nuestro marchante/intermediario, y quien será liberado de sus deudas si acepta fingir ser ciego y ser medido clandestinamente dentro de un cajón, a lo largo de treinta días, al estudio de la bella mujer, quien es demasiado modesta como para atreverse a mirar a un modelo que pudiera verla.

Es esta inversión simbólica del orden natural la que la narrativa desarrolla hasta sus últimas consecuencias y a la vez socava. La atenuación del poder de Isabelle se da al principio de este escenario potencialmente peligroso y es conseguida de la forma habitual. Vencida por la belleza del joven mientras éste se desviste para ponerse sus ropajes, Isabelle se desmaya y es atrapada en los brazos del modelo, con su cabeza en su pecho desnudo.

Desde el principio, pues, el poder de la mujer como artista, tal como se codificó en el grabado al inicio de la edición de 1883, es contenido por su debilidad como mujer. La vulnerabilidad del modelo, su desnudez, la pose “afeminada” que es obligado a tomar y su ceguera incapacitante, son mitigados por el poder oculto tras su farsa, que incluso la inocente Isabelle sospecha pero no admite. Al mismo tiempo, sin embargo, la relación de miradas en un grabado como el de la figura 38 señala una fuente de ansiedad nunca del todo articulada en este contexto pero que sale a la superficie, como veremos, en otro sitio. Puesto que la actuación del modelo requiere

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

la adopción de la expresión etérea, abstraída, de san Sebastián, construido tradicionalmente en sus representaciones como un hombre feminizado, la atención de la artista se fija firmemente en sus genitales cubiertos.

¿Qué contemplaciones prohibidas están aquí en juego? Por un lado, la historia debe contener y vigilar la sexualidad femenina, reinscribirla como carencia, y subordinarla al deseo masculino para que el orden se mantenga. La seducción inevitable, la transformación de Isabelle de artista en mujer amorosa, garantizarán esto e invertirán el poder de masculinidad como corresponde. La escena de seducción misma depende finalmente de la reinscripción de Isabelle como el objeto de la mirada. Al comienzo de la historia, se describe a la artista vestida formalmente, de seda negra y firmemente encorsetada de acuerdo con las reglas de etiqueta. Gradualmente, sin embargo, el calor del estudio y el conocimiento de que su modelo es ciego le permiten descartar el corsé y vestir de manera menos formal.

Esto contribuye a su fácil objetivación narrativa, a medida que se nos obsequian largas descripciones del deslizamiento gradual de su vestido desde el hombro y la lenta, pero climática, revelación de su pezón, mientras ella, sin percatarse, trabaja absorta. Lo único que ella percibe es un movimiento en los paños del modelo, cuyo origen no entiende del todo, pero que sin embargo la perturba. Su poder es socavado aún más por la reinscripción del modelo como artista. Mientras ella se ausenta, él corrige el dibujo y mejora la pintura a tal grado que al final resulta ser la mejor obra que ella haya hecho. El modelo/artista trasciende su objetivación al convertirse en amo de su propia imagen. El hombre trasciende su humillación al tener una erección.

Pero el aterrador espectáculo de una mujer que usurpa el poder, si bien puede diluirse con efectividad en la ficción mediante la fantasía de la seducción, no es tan fácil de contener dentro de los discursos de la educación artística y la administración. Una de las formas en que puede controlarse el miedo entre los hombres, de acuerdo con Freud, es por medio de la erección: “ofrece consuelo al espectador: mantiene la posesión de un pene, y el endurecimiento le reafirma este hecho”. O, dicho de otra manera: “Exponer el pene (o cualquiera de sus sustitutos) significa afirmar: ‘No te temo. Te desafío. Tengo un pene.’”¹⁰ La erección, por lo tanto, puede funcionar como una defensa en una situación en la que se usurpa el poder o se invoca el horror. La objetivación de un modelo hombre y el empoderamiento de la mujer artista son contruidos discursivamente en una situación tal.

La admisión de las mujeres en la clase del natural de la École des Beaux-Arts traería consigo, así se percibía, un trastorno mayor. Como señaló Gérôme en 1890,¹¹ era imposible admitir mujeres y hombres en las mismas clases pues el trabajo lo

¹⁰ Freud, *op. cit.*, p. 273-274.

¹¹ Gérôme, *op. cit.*, p. 318.



40. Atelier des Beaux-Arts, ca. 1885, fotografía de la serie *Pièces sur les arts*. © Bibliothèque Nationale de France, París

resentiría. Prueba de ello era el hecho de que cuando los estudiantes de arte tenían que trabajar con una modelo, aproximadamente una vez al mes, lo hacían mucho menos bien. La presencia misma de las mujeres, incluso en este papel subordinado, trastornaba la alta gravedad de una comunidad exclusivamente masculina y su compromiso con las cualidades trascendentes del arte. Pero la aparición de una estudiante de arte, de una igual, era potencialmente mucho más amenazadora que la presencia de mujeres de la clase trabajadora usadas como modelos, con quienes los jóvenes estudiantes de arte podían unirse en predecibles travesuras e insinuaciones sexuales. La forma en que los lazos masculinos se percibían amenazados por la admisión de las mujeres en la *École* quedó codificada en las fotografías contemporáneas de los talleres de la *École*. En la figura 40, por ejemplo, los jóvenes estudiantes de arte posan en apretadas hileras, anónimos en sus trajes masculinos, junto a su maestro, quien se arrodilla en la primera fila. Detrás de ellos, en las paredes, están sus estudios del natural, ya sea con paños o desnudos totales. En esta representación, los estudios del natural pueden ser leídos como la referencia al arte que aparentemente une a estos hombres. Es esta patente armonía la que amenazaba la admisión de las mujeres. Los principios pedagógicos y las elevadas aspiraciones requerían, por ello, que tanto en la *École* misma como en la escuela asociada de Roma, las mujeres fueran excluidas casi absolutamente.

Entre los tradicionalistas, lo que necesitaba preservarse era la potencialidad del arte, concebida en este contexto a partir de la amenazada doctrina académica del

idealismo, que subrayaba la trascendencia de lo físico. Para poder llevar a cabo esta transformación eran necesarias una enseñanza seria, una capacidad de abstracción intelectual desarrollada y la habilidad de ver más allá de la experiencia visceral inmediata.¹² Existían serias dudas de si las mujeres eran capaces de esto.¹³ En su presencia, el arte corría el riesgo de rebajarse al poner énfasis en la parte física del modelo. En una caricatura contemporánea se yuxtaponen la ropa interior absurda, la figura robusta y la pose como Venus del modelo con las artistas, representadas como la indomable esposa y la hija flacucha, quienes se muestran incapaces de transformar la naturaleza en arte tanto como el modelo de evocar al gran héroe Aquiles (figura 41).

Los partidarios de la admisión de las mujeres en la École, como Jules Antoine de *L'Art et Critique*, argumentaban que la situación de la clase del natural “otorga una especie de carácter impersonal al modelo, que se vuelve un mero objeto para ser dibujado”.¹⁴ Desde su punto de vista, el sexo del artista no debería influir en esto. El arte transformaba la desnudez en el desnudo y, por lo tanto, ocultaba sus connotaciones sexuales. Vino a significar más bien lo puro, lo ideal.

Pero hubo otros que no se tranquilizaron tan fácilmente. Sentían que para mantener este principio básico, aunque frágil, de la doctrina académica, quien necesitaba protección no era la artista y su recato, sino el modelo. El escritor del *Moniteur des Arts* explicaba la resistencia a la admisión de las mujeres como resultado de “una preocupación por los modelos hombres, quienes frente a las bellas caritas, los rubios cabellos y los risueños ojos de las jóvenes artistas, no serían capaces de conservar la ‘sangre fría’”.¹⁵ Era la contemplación del modelo lo que debía prohibirse. Pues si el modelo se excitara, ¿quién podría demostrar la trascendencia del desnudo sobre la desnudez? Un diputado, en un discurso ante la Cámara en 1893, incluso aludió a una supuesta práctica estadounidense de hacer al modelo llevar una máscara como una salida a esta delicada situación.¹⁶

¹² Para una argumentación de los principios académicos y la posición central de la clase del natural en la enseñanza académica, véase P. Vaisse, *La Troisième République et les peintres: recherche sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, tesis de doctorado, París IV, 1980, pp. 217-222.

¹³ Entre las partidarias de la admisión de la mujer en la enseñanza artística había la sensación de que incluso si la mayor parte de las mujeres no se ajustaban a aspiraciones tan elevadas, había mujeres excepcionales como Rosa Bonheur y Henriette Browne, quienes eran capaces de esto y que por ello no debían ser discriminadas. Véase el discurso de *monsieur* Georges Berger en el debate del presupuesto para 1897, *Journal Officiel*, 29 de noviembre de 1896, p. 1824.

¹⁴ J. Antoine, *L'Art et critique*, 1890, reimpresso en *Moniteur des Arts*, 1917, p. 344.

¹⁵ Sainville, “Chronique de la semaine”, 1890, reimpresso en *Moniteur des Arts*, 1913, p. 325.

¹⁶ Véase el discurso de *monsieur* Gerville-Réache en el que describe la posición en los Estados Unidos: “Las mujeres son admitidas en las escuelas de Bellas Artes bajo las mismas condiciones que los hombres; trabajan junto con los hombres en los mismos estudios, excepto en las clases de dibujo frente



41. 'Allons Darancourt, gros indécent, songez que vous n'êtes plus ici aux bains, vous representez Achille, et vous pozes devant votre épouse et Clara, votre fille' ["Vamos Darancourt, gran indecente, imagine que no está aquí en paños menores, usted representa a Aquiles, y posa frente a su esposa y su hija Clara"] de la serie *Pièces sur les arts*. © Bibliothèque Nationale de France, París

En este contexto, las memorias de Virginie Demont-Breton, una de las principales propagandistas de la admisión de las mujeres en la *École*, resultan instructivas. En su relación de una reunión de la subcomisión establecida en la propia *École* en 1890 para debatir el asunto, los argumentos contrarios de los poderes trascendentes del Arte, por un lado, y de la reafirmación de la virilidad masculina, por el otro, entran en abierto conflicto. *Madame* Demont-Breton relata que mientras ella se dirigía al resto de los asistentes, el arquitecto Charles Garnier repentinamente gritó que era imposible poner a hombres y mujeres bajo el mismo techo: "esto pondrá el fuego cerca de la pólvora [...] y producirá una explosión que aniquilará por completo el arte". Rápidamente fue atacado por el escultor Guillaume, quien supuestamente exclamó: "No sabes lo que dices. Cuando un artista trabaja, ¿piensa acaso en otra cosa que no sea el estudio en el que está apasionadamente comprometido [...]? En la escuela que imaginamos, no habrá hombres y mujeres, sino artistas animados por un espíritu noble y puro." Garnier, no satisfecho con esta visión, replicó: "Es posible que tú, oh Gran Escultor, estés hecho de mármol y madera como tus estatuas, pero si yo hubiera visto una hermosa carita femenina cerca de mi caballete a los veinte años,

al desnudo. Para estas asignaturas especiales, los estudios son reservados sólo para las mujeres, quienes son admitidas en ellos sólo con sus profesores. Los modelos llevan sus rostros cubiertos con una máscara" (*Journal Officiel*, 31 de enero de 1893, p. 304).

al diablo con mi dibujo. ¡Oh, Guillaume, tú no eres un hombre!” A lo que, se dice, Guillaume respondió: “¡Oh, Garnier, tú no eres un artista!”¹⁷

Evidentemente, es la presencia de las mujeres la que pone en conflicto la, de otra forma, armónica conjunción de arte y masculinidad. Para mitigar la ansiedad de castración, la virilidad masculina debe afirmarse. Pero al hacerlo pone en riesgo el edificio del ya de por sí declinante *establishment* académico y la represión en la que su pedagogía está basada. La masculinidad necesita la erección como reafirmación. El arte requiere la oclusión/disminución del pene para que el orden/ideal fálico permanezca intacto. Cuando las mujeres finalmente fueron admitidas en la École en 1897, tras haber sido obligadas por algunos de sus futuros colegas a irse de la escuela con gritos de “¡Abajo las mujeres!”, los talleres seguían cerrados para ellas, y las lecciones de dibujo del natural y anatomía se impartían por separado, con los modelos cuidadosamente metidos en sus muy desacreditados calzoncillos.¹⁸

Sólo en el mundo fantástico de la ficción la resolución es potencialmente absoluta. Regañado por Isabelle por el extraño movimiento en sus paños, Charles es armado con una de las flechas del marido ausente y se le dice que permanezca quieto. La humillación es demasiada para él. En un gesto dramático, se hiere a sí mismo en el pecho con la flecha. Finalmente castrado, el modelo parece estar cerca de convertirse en el mártir que ha estado imitando. Pero le es restituida su masculinidad por una contrita Isabelle que se postra ante él y le declara su amor. Termina la charada. Se esfuma el peligro. Ahora, lo único que se necesita es el aniquilamiento del capitán marino ausente. En un horrible giro narrativo, que evoca la violencia implícita en la preservación del orden social, el marido es convenientemente devorado por una banda de negras salvajes. La historia se encuentra compenetrada, y por lo tanto enmarcada, con la excesiva fantasía de una voracidad femenina indomable, fuera de los márgenes de la civilización, pero que amenaza con invadir sus estrechamente vigilados límites. En el momento de la resolución del cuento, esta grotesca eliminación del obstáculo final, el marido legítimo, revela el temor al poder femenino que la historia ha hecho todo lo posible por contener pero que se desborda, de una forma desplazada, por sus orillas.

¹⁷ V. Demont-Breton, *Les Maisons que j'ai connues*, París, 1926, pp. 198-199.

¹⁸ Para una relación del disturbio que recibió a las mujeres en la École, véase “La manifestation anti-féministe à l'École des Beaux-Arts”, *L'éclair*, 16 de mayo de 1897, p. 1.

LA NACIÓN MESTIZA: UNA UNIÓN ENGENDRADA

STACIE G. WIDDIFIELD

Es uno de los misterios de la fatalidad que todas las naciones deban su pérdida y su baldón a una mujer, y a otra mujer, su salvación y su gloria; en todas partes se reproduce el mito de Eva y de María; nosotros recordamos con indignación a la barragana de Cortés, y jamás olvidaremos en nuestra gratitud a Doña María Josefa Ortiz, La Malintzin inmaculada de otra época, que se atrevió a pronunciar el fiat de la independencia para que la encarnación del patriotismo lo realizara.¹

[229]

Una vez más, Ignacio Ramírez, al hablar en septiembre de 1861 en conmemoración de la Independencia de México, nos recuerda que si el cuerpo político es masculino, el cuerpo simbólico de la nación es femenino. Pero a diferencia del cuerpo masculino, el femenino está dividido en el bueno y el malo. Uno es acusado de haber tenido relaciones sexuales ilícitas con Cortés, el otro es el de la heroína virginal que le advirtió a Hidalgo del ataque inminente y con ello, dice la narrativa, cambió el curso de la historia de México. ¿Qué mejor elección de palabras para usar que “en todas partes se reproduce el mito de Eva y María” en una época en la que el destino de la unión no sólo dependía de la productividad, sino de la capacidad de reproducirse de sus ciudadanos? ¿Qué par más perfecto podría haber utilizado la época del Estado mestizo que las figuras femeninas fundadoras de la india Malintzin y la criolla María Josefa Ortiz?

El destino de la nación mexicana del siglo XIX era estar configurada a partir de la unión política de criollos y mestizos, de liberales y conservadores, así como de la unión sexual de sus ciudadanos y ciudadanas, específicamente en una unión conyugal. En la literatura abunda la figura de la madre y esposa; el mismo Juárez era hijo de la madre México o estaba por desposar a su prometida México. Incluso la cultura mexicana había sido engendrada por los “hijos de una madre en común” tal y como

¹ Ignacio Ramírez, “Discurso cívico pronunciado el 16 de septiembre de 1861, en la alameda de México, en memoria de la proclamación de la independencia”, en Francisco Monterde (ed.), *Ignacio Ramírez El Nigromante. Selecciones*, México, Metropolitana, 1975, p. 19.

lo describió Altamirano a los literatos, a quienes solicitaba el florecimiento de la cultura nacional. La fertilidad —reproductiva y cultural— estaba inscrita de manera “natural” en la figura de la mujer. Pero aun cuando se entendía que Malintzin y Cortés habían sido quienes dieron origen al linaje mestizo, esta unión no se había fijado en la esfera adecuada. En el siglo XIX, las uniones sexuales y políticas, por supuesto, debían estar dentro de la ley. El texto de Ramírez toca este asunto de manera implícita. Él escribió acerca de la figura de Eva, Malintzin, la concubina, lo que representa una figura cuyo cuerpo sexual está fuera de la ley, la prostituta que presagió la caída de la nación azteca.

Nótese que Ramírez no la castiga por hablar con Cortés, por informarlo o por traducir; sino por el acto carnal ilegítimo que cometió. Ortiz, por lo contrario, cuyo legado era su palabra escrita a Hidalgo, estaba libre de esta condena; ella era legítima y patriótica. De hecho, su acto de hablar la vincula más con los héroes masculinos que son su equivalente que con su *alter ego* malvado del mismo sexo: Malintzin. Ramírez, entonces, le dirige este encomio: “¡Honor a esa mexicana en cuyo noble pecho se aunaban las virtudes masculinas con las más dulces virtudes del sexo al que pertenecía!”² Pocas mujeres eran alabadas por actos como éste, que eran actos masculinos, de valentía. De hecho, Ramírez se aseguró de señalar que, en tanto que fue encarcelada por su causa, ella sacrificó todo lo que la rodeaba a fin de llevar a cabo este acto. Perdió aquellas cosas que la hacían mujer y llegó a “sacrificar marido, hijos, hermosura, riquezas, todo, por dirigir, desde las rejas de una prisión, el primer saludo a la patria”.³ De entrada, cedió todas las relaciones y cualidades que la construían como femenina, y su papel en la sociedad como esposa y madre no era la menor de ellas. Insisto en este punto porque, bien mirado, no es una sorpresa que todos los beneméritos fueran hombres. Y Ramírez virtualmente convirtió a Ortiz en uno de ellos. El suyo fue un acto público que la arrancó de la esfera tradicional, privada y doméstica del esposo, los hijos, la belleza y las riquezas.

Varias décadas después, no había habido grandes cambios en la evaluación de Malintzin y Ortiz. En su tratado de 1893, *La mujer mexicana*, José María Vigil también colocó a Ortiz y a Marina, como se refería a ella, como las figuras femeninas fundadoras de la nación. Escribió de las “dos figuras notables que aparecen en las épocas más importantes de nuestra historia, la conquista y la independencia”.⁴ De ahí, pasó a construirlas a partir del lenguaje del cuerpo sexual y en el marco del lugar legal de la mujer. De hecho, habló en términos de lo difícil que resultaba “definir

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 20

⁴ José María Vigil, *La mujer mexicana*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893, p. 24. El tratado estaba dedicado al honor de la mujer de Porfirio Díaz, Carmen Romero Rubio de Díaz. Es claro que salió a la luz en el contexto de la Exposición Colombina de 1893. Rubio de Díaz iba a la cabeza de la delegación femenina mexicana.

la fisonomía moral” de Marina; y extendía aún más el discurso legal y del cuerpo al contrastar lo patriótico con lo ilegítimo. Dijo de Ortiz: “En ella se ve el amor patrio sin mezcla de ningún sentimiento bastardo”.⁵ El amor a la patria, al Estado, suponía legalidad; el sentimiento ilegítimo, ilegalidad.

La otra diferencia entre Marina y Ortiz es que, si bien ambas se reprodujeron, sólo una era madre. O si se podía llamar madre a Marina era una del tipo descrito por Octavio Paz en su tan citado ensayo “Los hijos de la Malinche”.⁶ Para el Estado del siglo XIX, la maternidad estaba definida por la legalidad de la relación de la mujer con el hombre.⁷ El cuerpo sexual femenino tenía que estar controlado por la ley. En el siglo XIX, esto resultaba especialmente claro en la regulación de la prostitución por parte del Estado. En su trabajo acerca de las prostitutas y el Estado porfiriano, Guadalupe Ríos y Marcela Suárez señalan que durante el imperio de Maximiliano se estableció una Oficina de Inspección Sanitaria que supervisaba el control y registro de prostitutas y burdeles.⁸ Más tarde, en 1898, se promulgó una ley general que legislaba la prostitución. En el Estado-nación del siglo XIX, la prostitución era una práctica privada bajo control público. En el México del siglo XIX, la noción de lo público y lo privado era sumamente importante en relación con las mujeres. A diferencia de los hombres, ellas se encontraban escindidas a causa del lugar que ocupaban en estos dos sitios antagónicos, o por su falta de él.

La función que la sociedad del México del siglo XIX le asignaba a la mujer era la de una reproductora dentro de la interpretación legal del matrimonio, de manera que sus hijos no fueran ilegítimos, o descendientes simbólicos de Marina. Sin embargo, lo que gobernaba sus prácticas en el hogar era una estructura patriarcal que sustituía la ley. Sus derechos como ciudadana eran casi inexistentes; tenía que consentir que fuera su esposo o padre quien dictara la ley. O como lo dice Vigil, “en ella el sentimiento del deber es superior a la idea del derecho”.⁹ En este sentido, resulta particularmente sorprendente leer las aclamaciones públicas que se hicieron de Margarita Maza de Juárez al morir. Después de todo, era la esposa del hombre que había

⁵ “Difícil es definir la fisonomía moral de esa mujer extraordinaria [...] En ella se ve el amor patrio sin mezcla de ningún sentimiento bastardo.” *Ibid.*, p. 25.

⁶ Octavio Paz, “Los hijos de la Malinche”, en *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica. Para un estudio reciente de la Malinche como figura liminal, véase Jeanette F. Peterson, “¿Lengua o Dios? The early imaging of Malinche”, en Eloise Quiñones-Keber, *Chipping away on Earth*, Lancaster, Cal., Labyrinthos, 1994, pp. 187-202.

⁷ Véase Vigil, *op. cit.*

⁸ Ríos y Suárez también señalan que la prostitución se practicaba desde el periodo colonial y que había ciertos reglamentos dictados por la administración colonial con respecto a la prostitución. La diferencia significativa es que la prostitución no era vista dentro de la división tajante entre la esfera pública y la privada. Guadalupe Ríos y Marcela Suárez, “Criminales, delincuentes o víctimas: las prostitutas y el Estado en la época porfiriana”, *Fem*, México, núm. 111, mayo de 1992, pp. 4-9.

⁹ Vigil, *op. cit.*, p. 30.

contribuido a crear el Estado que, en teoría, tendría nuevas facultades seculares y liberales. En casi todos los panegíricos publicados en los periódicos de la ciudad de México después de su muerte, el 3 de enero de 1871, Maza era descrita como una madre virtuosa y una esposa obediente, incluso al grado que, como señalaba uno de estos panegíricos: “La Sra. Juárez, por la benevolencia de su carácter, por la magnanimidad de su alma, por el tesoro de virtudes domésticas de las que era el modelo más perfecto, estaba llamada a merecer el respeto y la consideración de los más irreconciliables enemigos políticos de su esposo”.¹⁰ Era, como decía otro de ellos, “una esposa sin mancha y una madre modelo”.¹¹ Era el lugar virtuoso de la conciliación. Si bien, Benito Juárez y Margarita Maza eran el equivalente de Cortés y Marina en la época moderna, los primeros eran legales. Aunque Margarita tuvo hijos mestizos, era una madre sin mácula; Marina/Malintzin nunca fue capaz de limpiarse o de borrar su mancha.

El discurso de Ramírez, los panegíricos de Maza, el ensayo de Vigil esculpían dos esferas para dos géneros, ambos vinculados con la vida y el crecimiento de la nación. El género estaba configurado, de manera innegable, con la independencia nacional. Sus escritos daban por sentada la relación del género con el arte nacional y la independencia nacional del siglo XIX. Es esta constelación de temas a la que me gustaría referirme ahora, cerrando la discusión con una imagen que parece darle cuerpo a todos los signos de la independencia nacional —el género, la raza y la política— y así regreso a la pintura de Petronilo Monroy.

LA ALEGORÍA DE LA CONSTITUCIÓN DE 1857

Ya hemos hablado de la imagen alegórica a escala natural de Monroy (fig. 42) en el contexto de la política de los principios de la República Restaurada. En el capítulo 2 [de *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*, Tucson, The University of Arizona Press, 1996], planteo que la pintura parecía representar una especie de tregua pictórica entre lo sagrado y lo secular, entre los liberales y los conservadores, ofreciendo así, tanto una alegoría de México, como una de la Constitución de 1857. Es como si Margarita Maza de Juárez, el tema femenino de la pintura, pudiera unir los lados opuestos por medio de su forma. Sin embargo, los historiadores del arte suelen ignorar esta pintura. Los pocos que la mencionan la relegan a una especie de imaginería anacrónica; a una imagen clásica, la alegoría, que era una clase de máquina típica usada para dar cuerpo al concepto de nación.¹² Re-

¹⁰ “La señora doña Margarita Maza de Juárez”, *Diario Oficial*, 3 de enero de 1871, reimpresso en Carlos Velasco Pérez, *Margarita Maza de Juárez, primera dama de la nación*, Oaxaca, Gobierno del Estado de Oaxaca, 1986.

¹¹ “La señora doña Margarita Maza de Juárez”, *Two Republics*, 7 de enero de 1871, p. 87, reimpresso en Velasco Pérez, *op. cit.*

¹² Esther Acevedo, “La pintura de caballete del Palacio Nacional”, en Luis C. Bracamontes y René



42. Petronilo Monroy, *Alegoría de la Constitución de 1857*, ca. 1869. Óleo sobre tela, 271 x 168 cm. Palacio Nacional, Presidencia de la República.
43. Rafael Flores, *La Sagrada Familia*, 1857. Óleo sobre tela, 242 x 167 cm. Museo Nacional de Arte, INBA.

sulta interesante comparar esta obra con las pinturas de Felipe Gutiérrez y Rafael Flores. Según Ramírez y Velázquez, éstas son comentarios políticos de las diversas facciones acerca de la Constitución de 1857, pues estos autores argumentan, sin decirlo tal cual, que el *Juramento de Bruto* de Gutiérrez (fig. 44) y *La Sagrada Familia* de Flores (fig. 43) son imágenes alegóricas. Las historias que cuentan estas pinturas en la superficie son tan sólo un señuelo para la verdadera historia de los programas nacionales de liberales y conservadores.

Aun así, me parece que estas pinturas son acerca de algo más que de las filia- ciones políticas. Me gustaría proponer que estas respuestas pictóricas a la Constitu- ción de 1857 ofrecen la posibilidad de otra lectura. Esta lectura se centra en la inter- relación entre el Estado-nación mexicano del siglo XIX y el género, que, en un sentido práctico y simbólico, era tan importante para el Estado, como el asunto de la raza y del indio en todas sus diferentes facetas. Es cierto que Ramírez y Velázquez tocan la cuestión del género. Señalan, por ejemplo, la división del *Juramento de Bruto* de Gutiérrez en zonas visuales activas y pasivas, lo que supone una oposición entre lo

Etcharren (eds.), *El Palacio Nacional*, México, Talleres de Impresora Formal, 1976, p. 377, y Rosa Casa- nova García y Eloísa Uribe Hernández, “Maximiliano y el liberalismo a pesar de los conservadores”, en *Historia del Arte Mexicano*, México, Salvat, 1982, fascículo 71, p. 3.

masculino y lo femenino de manera muy similar al *Juramento de los Horacios* de David. También ponen énfasis en la reafirmación del patriarcado por medio de la posición que ocupa José en *La Sagrada Familia* de Flores.

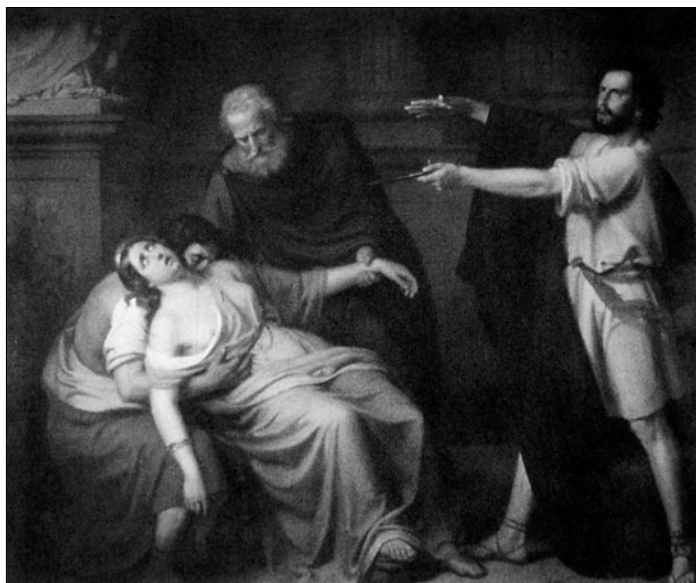
Además, sostienen que la Virgen María de Flores encarna los valores conservadores sobre la mujer. Sin embargo, no siguen el mismo argumento acerca de Lucrecia en la pintura de Gutiérrez; su significación se transfiere a Bruto, quien entonces parece encarnar los valores liberales masculinos. Las filiaciones políticas y las aparentes diferencias entre una escena devota de la vida de Cristo y la narrativa clásica de evidentes resonancias políticas del juramento de Bruto, no son suficientes para explicar esta distinción.

En este punto, resulta apropiado profundizar en el asunto del género, pues es precisamente la mujer alrededor de la cual giran las pinturas de Gutiérrez y Flores. El asunto del género en las respuestas de 1857 a la Constitución resulta incluso más relevantes en la *Alegoría de la Constitución de 1857*. La pintura de Monroy difiere de las de Flores y Gutiérrez porque es una alegoría más que una narrativa y por que, para decirlo llanamente, las condiciones históricas de 1869 eran muy diferentes de las de 1857.¹³ Si bien las décadas de 1850 y 1860 estuvieron marcadas por la amargura de la división política, la reconciliación y la amnistía fueron las consignas y las prácticas oficiales de fines del decenio de 1860 y principios del de 1870.

Es cierto que las tres pinturas se pueden leer como respuestas a las ideas políticas dominantes y a las maneras en que la Constitución de 1857 podía frustrar las metas de los partidos en la construcción del Estado-nación o contribuir a ellas. Es necesario reflexionar más para entender cómo funciona la representación de la mujer en cada una de las pinturas. Después de todo, el tema de la Constitución de 1857, así como la presencia de la mujer, más que diferenciarlas, es lo que vincula a estas pinturas. Por lo tanto, me gustaría reflexionar acerca de estos tres cuadros en términos de la cuestión de las políticas de género.¹⁴ ¿Cómo podrían pinturas como las de Flo-

¹³ Acerca del asunto de la alegoría y la forma visual véase, por ejemplo, Joan Landes, *Women and the public sphere in the age of the French revolution*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1988, y Marina Warner, *Monuments and maidens*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1985

¹⁴ Al igual que en el caso de la alegoría, el género y la cultura son tema de una vasta literatura. Más que citar una genealogía de los escritos teóricos y de los múltiples tratamientos que la historia del arte que me han influido de alguna manera, refiero al lector a las obras que me resultaron más útiles para este proyecto: Sylvia Marina Arrom, *The women in Mexico City, 1790-1857*, Stanford, Stanford University Press, 1985; Emilie Bergmann et al., *Women, culture and politics in Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1990; Jean Franco, *Plotting women*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1989; Donna J. Guy, *Sex and danger in Buenos Aires: Prostitution, family, and nation in Argentina*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991; Julia Kristeva, "Stabat Mater" en Susan Rubin Seleiman (ed.), *The female body in the Western culture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985; Jane Merrick, "Periodicals for women in Mexico during the nineteenth century", *The Americas*, núm. 14, octubre de 1957, pp. 135-144; María de la Luz Parceró, *Condiciones de la mujer en México durante el siglo XIX*, Méxi-



44. Felipe Santiago Gutiérrez, *El juramento de Bruto*, 1857. Óleo sobre tela, 200 x 229.7 cm. Museo Nacional de Arte, INBA.

res, Gutiérrez y Monroy inscribir los discursos y las prácticas que le asignaron ciertos espacios a las mujeres y otros a los hombres en el México del siglo XIX?¹⁵

Lo público y lo privado, lo político y lo doméstico, son los temas que tratan la *Sagrada Familia* de Flores y *El Juramento de Bruto* de Gutiérrez. Tanto la escena religiosa de Flores, como la escena secular de Gutiérrez, están escenificadas en entornos privados y domésticos. Las tres figuras de Flores: José, el joven Jesús y la Virgen María aparecen en el interior del taller de José. El formato abigarrado y vertical de la pintura resuena con el formato de la imaginería devota y privada. María está sentada, tomando un huso con hilo y, por lo tanto, está dedicada al trabajo tradicional de la mujer. Como Ramírez y Velázquez observan en su artículo, esto fortalece el carácter doméstico de la escena y habría parecido coherente con las prácticas de las mujeres en el México del siglo XIX.

Sin embargo, se permite que la esfera pública invada la esfera privada y doméstica por medio de la presencia inocente de una canasta en el piso, al lado de María. La canasta contiene una tela con bandas verdes, blancas y rojas amontonada con des-

co, INAH, 1992; Carmen Ramos Escandón, *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 1987, y Julia Tuñón Pablos, *Mujeres en México*, México, Fascículos Planeta, 1987.

¹⁵ Uno puede hacerse una idea de cuáles eran estos espacios culturales y políticos en *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, México, Museo Nacional de San Carlos, INBA, 1985, y Franco, *op. cit.*

cuido, que Ramírez y Velázquez identifican como la tricolor mexicana.¹⁶ El presentar la tricolor de manera casual, refuerza la idea de que la intervención de la mujer en política sólo sería considerada seria (masculina) si lo hiciera en otros terrenos públicos masculinos por tradición, como lo era la práctica de la pintura.¹⁷ Así, el espectador es conducido fuera del hogar al terreno de lo político y de lo nacional. Aun así, lo político aparece como un montón de tela, como una parte “natural” del dominio de la madre-mujer. Aun si concedemos que hubiera sido difícil que Flores desplegara una vista completa de una bandera mexicana en una pintura como ésta, la decisión de incluirla específicamente como parte del espacio doméstico y femenino sólo subraya lo limitado del acceso de la mujer al campo político y nacional del que la tricolor es un signo.

El reparto clásico de personajes de Gutiérrez también interpreta su drama en un espacio privado y doméstico, es decir, en el dormitorio de Lucrecia; el artista específicamente afirmó esto en el catálogo de la exposición.¹⁸ La unidad familiar, esto es, lo doméstico, queda subrayada por el grupo piramidal de Lucrecia, su esposo y su padre. No obstante, la fuerte presencia de la arquitectura y la escultura clásicas, el formato narrativo y horizontal, y el espacio poco profundo disminuyen la capacidad del espectador para permanecer dentro del terreno de lo privado. Estos elementos hacen que la pintura resuene con lo público y lo político. La figura de Bruto ocupa la parte pública que corresponde a la zona privada y familiar de Lucrecia. Bruto toma la carga pública de “vengar la casta de la sangre romana y de liberar a su país de la tiranía de los Tarquinos”.¹⁹ Aunque no tiene un parentesco consanguíneo con Lucrecia, simbólicamente toma el papel del padre como patriarca.

La narrativa da lugar al acto mismo, físico y personal, de la violación de Lucrecia, que, según señalan Ramírez y Velázquez, aparece disminuido en esta pintura. Éste también es reducido al mínimo en la descripción del catálogo y en el poema contemporáneo de Manuel Carpio que, según sugieren los autores, fue en el que Gutiérrez se inspiró para hacer el cuadro.²⁰ Lucrecia sufre este crimen y, entonces, debe quitarse la vida a fin de limpiarse de esa “mancha”. Finalmente, la mancha no es suya, sino de su familia y, por extensión, del Estado. Después de todo, Junio Bruto irá a la guerra para liberar Roma, no para vengar a Lucrecia como un ser individual, sino

¹⁶ Fausto Ramírez y Angélica Velázquez (en “Lo circunstancial, trascendido: dos respuestas pictóricas a la Constitución de 1857”, *Memoria del Museo Nacional de Arte*, México, núm 2, primavera-verano de 1990, p. 24) argumentan que la tricolor tendría una significación específica en relación con la primera Constitución mexicana de 1824, que protegía al Estado católico.

¹⁷ Para un análisis de la práctica de la pintura hecha por mujeres en el México del siglo XIX, véase *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, op. cit.

¹⁸ Manuel Romero de Terreros, *Catálogos de las exposiciones de la antigua academia de San Carlos, 1850-1898*, México, IIE, UNAM, 1963, pp. 282-283

¹⁹ *Ibid.*, p. 283.

²⁰ Ramírez y Velázquez, art. cit., pp. 7-8.

como una alegoría del Estado. La narrativa de la liberación nacida de un acto violento queda intacta.²¹

Sin lugar a dudas, Gutiérrez puede haber elegido atenuar la violación como resultado de su programa político liberal. Pero esto sólo sería una parte de la explicación. Para el México del siglo XIX, semejante crimen habría sido entendido precisamente en los términos públicos en los que aparece en la pintura. En un sentido, la narrativa de la violación que engendra la liberación estaba inserta en el discurso legal mexicano. La violación se entendía como un crimen contra el honor y la familia, y no en contra de la víctima *per se*.²² De hecho, el espacio público de las cortes no tenía que considerarlo como un crimen contra la mujer. El simple alegato de defensa propia hubiera protegido a los parientes masculinos que eran quienes hacían suya la tarea de despachar al que lo perpetraba. Aquí se entendía que *defensa propia* significaba la defensa de la reputación pública de la familia de la mujer, no un castigo al criminal por violar a la víctima.

Haber extendido la referencia visual a la violación de Lucrecia en la pintura o en la descripción del catálogo habría resultado superfluo, puesto que, en el momento en el que ocurrió la violación, el crimen ya no era contra Lucrecia, sino en contra de su familia y, por extensión, del Estado. Es casi una inversión de la estructura de la *Sagrada Familia* de Flores, en la que la esfera pública está presente pero contenida: en la pintura de Gutiérrez, la esfera pública absorbe la esfera privada y le niega significación alguna. Por lo tanto, en ambas pinturas el espacio de la mujer está construido sobre las líneas de género y sólo de manera secundaria sobre las líneas de las facciones políticas. Se espera que tanto la mujer liberal como la conservadora gobiernen la esfera doméstica, justo como ambas recibirían el mismo trato bajo la ley mexicana.

Resulta interesante ver cómo la fractura entre los espacios y las prácticas de lo doméstico y lo privado, así como de lo político y lo público, está reflejada en una pintura que se hizo en la época en que se exhibió la *Alegoría* de Monroy. Recordemos que la descripción en el catálogo de la *Negación del perdón a Maximiliano* de Manuel Ocaranza incluía detalles de dos mujeres suplicantes, la princesa Salm-Salm y la señora Miramón, esposa del general Miramón, quien iba a ser ejecutado junto con Maximiliano y el general Mejía. Me parece que éste era un recurso dramático inventado para separar las esferas de la emoción y de la razón, para indicar la decisión de Juárez en contra de cualquier forma de justificación personal y privada en contra de la ejecución de los tres. Después de todo, en su defensa pública de la ejecución, Juárez siempre volvía al derecho legal de ejecutar a aquellos que habían cometido crímenes contra el Estado.

²¹ Véase Stephanie H. Jed, *Chaste thinking, the rape of Lucretia and the birth of humanism*, Bloomington, Indiana University Press, p. 117.

²² Arrom, *op. cit.*, p. 171.

Me gustaría pasar ahora a una discusión de la tercera respuesta pictórica a la Constitución de 1857, la *Alegoría de la Constitución de 1857* de Petronilo Monroy. De nuevo, la figura alegórica de Monroy es una mujer monumental, aproximadamente de tamaño natural, que carga dos tablas de piedra inscritas con las palabras: “Constitución de 1857”. Se trata de una joven robusta, que va descalza y lleva una rama de olivo en su mano derecha; sobre el pelo marrón, suelto y ondulado, lleva una corona. Está vestida con una túnica blanca y flotante atada a la cintura con un cinto verde y va envuelta en una tira de tela rosácea. La ropa que lleva revela su cuerpo al ceñirse a ella de manera que sugiere su raudo vuelo por el firmamento azul.

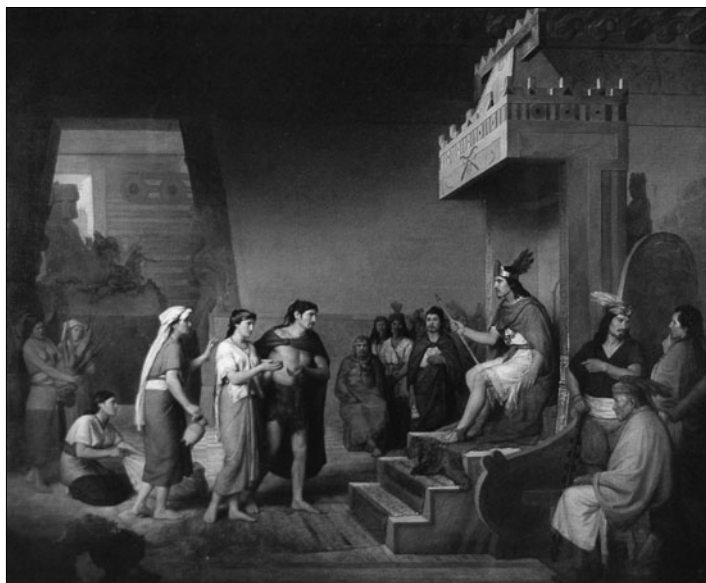
GÉNERO, SEXUALIDAD Y REALISMO EN LA ALEGORÍA DE MONROY

Como ya lo hemos mencionado, la *Alegoría* de Monroy fue una de las tres únicas pinturas que se exhibieron en la exposición de 1869 en la Academia que parecían responder al llamado público que hizo el director para la creación de pinturas sobre la historia nacional. Los críticos cumplieron con su deber y reconocieron a las tres dentro del contexto general de una temática histórica nacional. Pero la pintura de Monroy estaba mucho más abierta a una lectura acerca del género y la sexualidad que las otras dos, en parte por razones evidentes. *La noche triste* de Francisco Mendoza y *El descubrimiento del pulque* de José Obregón (fig. 45) representaban, respectivamente, las narrativas del periodo de la conquista y del periodo prehispánico; también era muy evidente que estaban dentro del terreno de la conquista, y que éstos le correspondían “naturalmente” a los hombres. Además, estos cuadros, más que alegorías, eran pinturas históricas y escenas de batalla tradicionales. La pintura histórica se entendía no sólo como el género más alto y valioso de la pintura académica, sino como el más “masculino”.²³ Sin lugar a dudas, el hecho de que el cuadro de Monroy fuera una alegoría y no una narrativa aumentaba la posibilidad de que el género y la sexualidad estructuraran la lectura que la crítica hizo de ella.

Un crítico dijo de la pintura de Monroy: “que la Constitución no debía simbolizarse en un ángel aéreo sino más bien en una matrona reposada y grave”.²⁴ Esto suponía que la figura de Monroy no tenía dignidad suficiente como para cargar el peso de representar un documento tan profundo. Al oponer un “ángel aéreo” a “una matrona reposada y grave”, el crítico parecía sugerir una oposición entre la frivoli-

²³ No existe ningún documento que le adjudique género a la pintura de manera específica. Uno tiene que acudir a las prácticas específicas (o a su prohibición) así como a la crítica para “probar” esto. Como en las academias europeas, durante una buena parte del siglo XIX, las mujeres fueron excluidas de las clases de dibujo de desnudo y se les animaba a hacer copias de cuadros hechos por hombres, retratos y, en especial, pinturas de género y naturalezas muertas, las cuales tenían el tono de no ser ni originales ni públicas. Véase *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, op. cit., pp. 57-65.

²⁴ L.G.R., “La escuela de bellas artes, exposición de 1869”, *El Siglo XIX*, México, 16 de noviembre de 1869, reimpresso en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 vols., México, UNAM, 1964, vol. 2, p. 144.



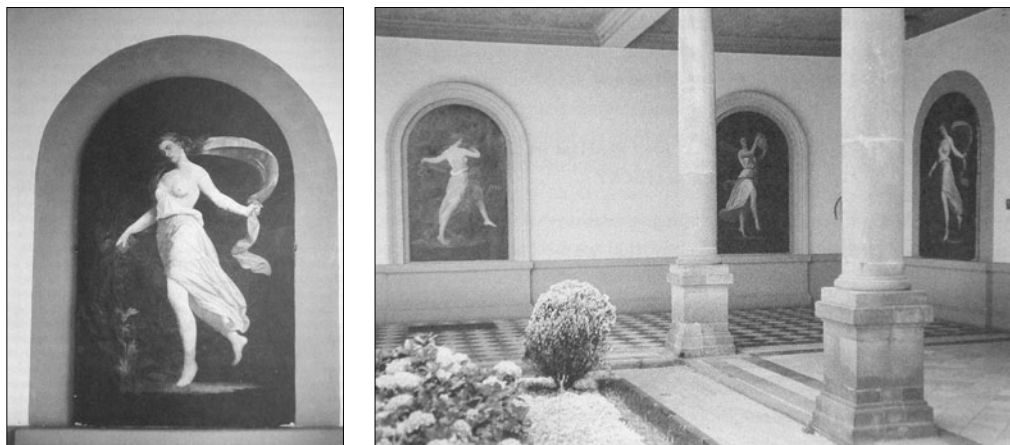
45. José Obregón, *El descubrimiento del pulque*, 1869. Óleo sobre tela, 189 x 230 cm. Museo Nacional de Arte, INBA.

dad y la gravedad, entre una imagen decorativa y una didáctica, y quizá, por último, entre lo que era propio de lo privado y de lo público. Es posible que, de manera involuntaria, la figura alegórica de Monroy tuviera cualidades femeninas, decorativas y privadas, haciendo que ésta no fuera adecuada en el contexto de la exigencia oficial por una narrativa histórica, viril y pública.

En la exposición de la Academia de 1865, Monroy y su colega Santiago Rebull expusieron representaciones de figuras de Pompeya (figs. 46 y 47).²⁵ Ambos estaban entre los artistas a los que se comisionaba la ejecución de obras, privadas y públicas, para Maximiliano y Carlota. Estas figuras pompeyanas eran diseños de decoraciones murales para una terraza privada que Maximiliano había construido en el piso superior del Castillo de Chapultepec.²⁶ Varios de los muros estaban decorados con figuras individuales de mujeres jóvenes, cada una de ellas colocada sobre un simple fondo rojo dentro de un marco con forma de arco. Éstas aparecen corriendo, bai-

²⁵ Véase “Primera sala de pinturas remitidas fuera de la Academia, obras que han ejecutado en palacio para S.M. el Emperador los alumnos de esta Academia”, en Romero de Terreros, *op. cit.*

²⁶ Santiago Rebull pintó todas las figuras pompeyanas de los muros de la terraza; éstas fueron destruidas y ahora han sido reemplazadas con copias. Una fotografía de los originales está reproducida en Jean Charlot, *Mexican art and the Academy of San Carlos*, Austin, University of Texas Press, 1962, figs. 30 y 31. Monroy presentó diseños para las decoraciones terminadas; no se sabe por qué, al parecer, no trabajó en los murales terminados.



46-47. Santiago Rebull, *Figuras pompeyanas*, 1865. Óleo sobre panel. Ciudad de México, Museo Nacional de Historia (foto: Mari A. Schaefer; reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, Conaculta).

lando, sosteniendo flores, panderos y demás. Las jóvenes van descalzas con el cabello oscuro y suelto, vestidas con fluidas túnicas blancas y algunas de ellas llevan el pecho descubierto. La similitud entre la figura alegórica de Monroy y las figuras pompeyanas produce extrañeza; ésta tiene el pelo oscuro suelto y una pose como de danza, lleva los pies descalzos y toma la rama de olivo como una oferta de paz, pero también como una flor. La figura alegórica de Monroy está situada contra un fondo casi tan simple como el de las figuras pompeyanas; así que ninguna tiene un contexto narrativo, lo que hace más fuerte su calidad decorativa. Las muchachas danzarinas de Maximiliano representan un clasicismo privatizado que, de manera automática, prevenía que se utilizaran en un contexto público serio; y quizá la figura alegórica de Monroy también se entendió así.

Que el clasicismo de la alegoría de Monroy no era el mismo clasicismo público que el *Juramento de Bruto* de Gutiérrez queda sugerido de nuevo por la descripción que Manuel Altamirano hace de la casa de un miembro adinerado de los literatos de México; la casa era la escena de uno de los famosos salones literarios que se daban en la ciudad de México a fines de la década de 1860.²⁷ Esta mansión urbana estaba construida “a la pompeyana”, el mismo término que se usó para describir las figuras pintadas por Monroy y Rebull. Entre las reconstrucciones clásicas había murales de artistas académicos con escenas de la Iliada y la Odisea; otras eran danzantes, centauros, festones, pájaros e imágenes de Venus, la vendedora de amor, Ariadna y

²⁷ Ignacio Manuel Altamirano, “Revistas literarias de México (1821-1867)”, en *La literatura nacional*, ed. de José Luis Martínez, México, Porrúa, 1949, vol. 1, pp. 164-174.

Níobe. Altamirano señala más de una vez que las copias pompeyanas y sus adaptaciones estaban limitadas a las paredes, pinturas y otros “ornamentos”.²⁸ Estas reconstrucciones clásicas se entendían como decoraciones privadas, y de ninguna manera formaban parte de un discurso público sobre los valores políticos y cívicos serios. Por lo contrario, los muebles o la parte funcional y no decorativa de la casa era moderna y, por lo tanto, capaz de dar cabida a los asuntos serios del salón literario.²⁹

Vale la pena hacer notar que Monroy puede haber sido uno de los artistas que participó en la producción de estos murales pompeyanos, y que quizá fuera esta reputación personal la que llevó a la *Alegoría*. Al menos una fuente afirma que hizo “decoraciones” para hogares particulares y para pulquerías.³⁰ Resulta evidente que algunos de los colegas académicos despreciaban a Monroy por esta práctica, puesto que consideraban que hacer pinturas decorativas en lugares como éstos era indigno de la formación de un artista académico serio.

Entonces, se puede argumentar que los críticos de la *Alegoría de la Constitución* de Monroy veían lo privado, lo decorativo y lo femenino como una sola cosa. Ignacio Altamirano, el editor de *El Renacimiento* que escribió la descripción de la villa de estilo pompeyano, también tenía su opinión acerca de la *Alegoría* de Monroy y parece haber construido una oposición entre la pintura histórica narrativa y la representación simbólica de Monroy. Como si hablara de una de las decoraciones murales pompeyanas, Altamirano llama a todo el cuadro “hermoso” y, a la figura en sí “bellísima”.³¹ No obstante, es claro que la belleza no es suficiente para el tipo de representación que Monroy intentó hacer; el artista, sugiere Altamirano, no sólo debería dedicarse a las pinturas simbólicas, sino también a las históricas y a “las riquezas no tocadas aún de nuestra vida antigua y moderna”.³² La pintura histórica

²⁸ Altamirano dice, por ejemplo: “Su mérito no consiste en la semejanza con las construcciones de Pompeya, sino en el buen gusto que ha presidido su estructura y su adorno.” En todo el texto usa *decoraciones* para referirse a las reproducciones del arte pompeyano, no como reproducciones “arqueológicas” (en el sentido de precisas), sino como señales de buen gusto, esto es, como una reproducción que “brilla por un gusto exquisito en su decoración”. *Ibid.*, p. 171.

²⁹ *Ibid.*, pp. 167 y 171.

³⁰ El mismo Monroy puede haber sido uno de los artistas que participó en la producción de estos murales “pompeyanos”, llevando con ello cierta reputación personal a la *Alegoría*. Altamirano, *ibid.*, p. 169, afirma que las pinturas al fresco fueron hechas por artistas de la Academia. Aunque algunos académicos lo consideran una fuente poco confiable, es interesante hacer notar que Manuel Álvarez (en “Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes, su mérito artístico y su valor comercial”, en Manuel F. Álvarez, *Algunos escritos*, ed. de Elisa García Barragán, *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, México, INAH, núms. 18 y 19, nov.-dic. de 1981 y ene.-feb. de 1982, pp. 265-267 y 314, dice que los colegas de Monroy se burlaban de él por pintar “decoraciones” en hogares particulares y en pulquerías.

³¹ Ignacio M. Altamirano, “Crónica de la semana”, *El Renacimiento*, 23 de enero de 1869, reimpresso en Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, vol. 2, p. 312.

³² *Ibid.*

requería de una narrativa histórica, y las mujeres, como sujetos activos, estaban virtualmente ausentes de las historias nacionales escritas en el México del siglo XIX. Quizá la mejor manera de interpretar la pintura simbólica de Altamirano sea, entonces, como femenina y la pintura histórica como masculina.

Las narrativas históricas también ofrecían un contexto fijo, en el sentido dramático y en el pictórico. La figura alegórica de Monroy flota libre de ambas. Esto no sólo podría haber permitido a los críticos invocar las figuras decorativas de las que acabamos de hablar, sino también separarla del objeto mismo que intenta representar, es decir, de la Constitución. En la obra de Flores y de Gutiérrez, las mujeres están encerradas con firmeza en una estructura patriarcal, sus lugares no están abiertos a la interpretación. La figura alegórica de Monroy se distingue de las de sus colegas no sólo por la ausencia de contexto alguno, sino también por que es significativamente más realista. Su cara no semeja el tipo dramático italiano de la Lucrecia de Gutiérrez o el perfil gálico de la Virgen de Flores. Es evidente que las figuras femeninas de los dos primeros cuadros están modeladas según otras obras de arte, ya sean pinturas o esculturas.³³ Siguen siendo estructuras clásicas que tienen la intención de representar ideales más que carne. Es evidente también que la figura de Monroy es lo contrario: seguramente está basada en una modelo viva, al grado que tiene una calidad como de retrato. De hecho, entre sus contemporáneos, Monroy era conocido, sobre todo, como pintor de retratos.³⁴

La falta de un contexto pictórico y dramático, así como el realismo de la figura, parece haber alejado aún más a los críticos del “tema” ostensible de la pintura de Monroy. Es innegable que Monroy puso énfasis en los pechos, las caderas y los muslos de la figura, produciendo una abundancia de carne que, aunque está cubierta por completo, no es por ello menos evidente. Yo argumentaría que la presencia física monumental de esta mujer joven, de hecho, disminuye la significación que pretendía tener como símbolo nacional. No sólo se ve demasiado “real”, demasiado femenina, sino que también es demasiado sexual como para ser totalmente aceptable para el propósito que tenía. De hecho, algunos de los críticos de Monroy situaban a la figura alegórica en términos sociales. Uno de ellos comentó que sus ojos estaban demasiado cerca, haciendo que su cara se viera un poco “común”.³⁵ Un segundo crítico la describió como “apiñonada”, una referencia específica a un color bronceado o como

³³ Ramírez y Velázquez, “Lo circunstancial”, art. cit., pp. 9-14, hablan de los posibles modelos pictóricos y escultóricos de estos cuadros.

³⁴ Si bien Monroy era conocido, sobre todo, por sus retratos, no hay manera de identificar a la modelo de su *Alegoría*. De hecho, se sabe muy poco del uso de modelos en la Academia o en los talleres en el México del siglo XIX. Son raros los casos en los que podemos identificar a individuos; por ejemplo, se sabe que Manuel Ocaranza usó a la hermana del escritor y revolucionario cubano José Martí como su modelo. Esther Acevedo (comunicación personal).

³⁵ L.G.R., art. cit., p. 144.

de nuez. El México del siglo XIX también entendía “apiñonado” como una referencia a la figura conocida popularmente como la “china poblana”,³⁶ que tenía la reputación de ser una seductora, si no es que una prostituta, y sin duda la de ser alguien que no pertenecía a las clases superiores de la sociedad mexicana.³⁷

La implicación es que había cierta calidad terrena en la figura de Monroy, haciéndola muy diferente de la exaltada Virgen o de la patricia Lucrecia. Ni noble, ni prisionera de la narrativa, la figura alegórica de Monroy, como la “china poblana”, flotaba libre de ciertas restricciones sociales (y pictóricas) esperadas. Vivía fuera de los límites de la buena sociedad ofreciendo una tentación exótica y provocativa a los hombres decentes como Prieto. Para Prieto, la figura alegórica de Monroy es varias mujeres; su narración invoca al ángel, a la diosa, a la Virgen y a la “china poblana”, revelando que la superficie unitaria de la alegoría está fracturada. El mismo Prieto supone esto cuando dice que al ver la pintura en un espejo que estaba detrás de él, “la ilusión (de esta aparición fascinante) fue completa”.³⁸

Pareciera que a Prieto le hubiese gustado ver en esta figura alegórica lo que sólo podía lograr con la presencia del espejo. En vez de eso lo que ve es la presencia física provocativa de la figura alegórica. Hay, entonces, cierto absurdo en la súbita transición de Prieto de la descripción de las deliciosas partes corporales al próximo párrafo en el que exclama que lo que ahí se representa “es México, es la patria querida, es la glorificación de la razón”.³⁹ Pienso que esto es lo que Prieto deseaba ver en la pintura de Monroy. Éstas son imágenes nobles y propias, como la anhelada matrona grave y reposada o la imagen histórica más que simbólica.

Me parece que la figura de Monroy es una animada mezcla de lo simbólico y lo real, suficiente para hacer difícil el consumo crítico de la imagen. La frondosa joven de mirada directa, pelo suelto y pies descalzos parece resistir el tipo de lectura moral que es posible hacer de la Lucrecia de Gutiérrez y de la Virgen de Flores. Lucrecia es casta, y la Virgen pura; cada una está confinada por lo predecible de una narrativa que se cuenta una y otra vez. La imagen de Monroy, simple y superficial en apa-

³⁶ Guillermo Prieto (“Fidel”), “Crónica charlamentaria”, *El Monitor Republicano*, 18 de enero de 1869, reimpresso en Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, vol. 2, p. 129. Francisco J. Santamaría (*Diccionario de mejicanismos*, 2a. ed., México, Porrúa, 1974, p. 391), define a la “china” como alguien que “vivía sin servir a nadie y con cierta holgura a expensas de un esposo o un amante, o bien de su propia industria [...] pertenece a la raza mestiza [...] se distinguía por la belleza de sus formas, que realizaba con un traje pintoresco, harto ligero y provocativo, no menos por su andar airoso y desenfadado”. También se la asociaba al rebozo, una prenda parecida a un chal que usaban las mujeres de clase media y baja. Es posible que Prieto también leyera la tela rosa detrás de la figura alegórica como un rebozo, extendiendo con ello el complejo de características que invoca a la “china”.

³⁷ Véase, por ejemplo, José María Rivera, “La china poblana”, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* [1855], reimp.: México, 1946, p. 90.

³⁸ Prieto, “Crónica charlamentaria”, *art. cit.*, p. 129.

³⁹ *Ibid.*

riencia, niega estos límites. Parece invocar en parte a un ángel de la victoria, en parte a una Virgen y en parte a la mujer independiente de la calle. Los críticos tuvieron la necesidad de corregirla, de proponer lo que debía de ser, por decirlo de algún modo, de ponerla en su sitio.

HIJOS DE UNA MADRE EN COMÚN

Es posible hacer una comparación interesante entre este proceso de corrección y representación de la figura alegórica de Monroy y la representación de las escritoras mexicanas contemporáneas, esto es, en tanto que posibles sujetos y productoras. Rara vez los directores de la cultura nacional incluían a mujeres profesionales, y lo hacían por un momento y con condescendencia. En la introducción de Altamirano al primer número de *El Renacimiento*, que salió al público el mismo año en que se expuso la pintura de Monroy, enumeró a varios escritores que habían hecho contribuciones a la literatura mexicana.⁴⁰ Hizo un llamado a todos los escritores, sin importar su postura política, a que se unieran en aras de la cultura nacional. Mencionó a dos escritoras, Isabel Prieto y Esther Tapia; Prieto era llamada Corine y Tapia, Safo. Si bien estas comparaciones clásicas eran apenas sorprendentes en aquellos tiempos, eran específicamente las mujeres las que eran reconstruidas, en cierto sentido, como si llevaran un disfraz. Su relación con el mundo de la escritura profesional era tan temporal como las vestiduras de Corine y Safo de las que se les dotaba. El hecho de que sólo entraban al mundo masculino de manera temporal y marginal, queda sugerido por el comentario de Altamirano de que “[la lira de Tapia] ha enmudecido no por la desgracia en amores, sino por la felicidad conyugal”.⁴¹ Era común que el matrimonio detuviera las carreras de aquellas mujeres que intentaban aventurarse en la esfera de la producción cultural.⁴² Esto suponía que la escritura no era más que un pasatiempo, mientras que el matrimonio canalizaba sus energías creativas, o recreativas, de manera segura y apropiada.

Resulta interesante que en la época de la promulgación de la Constitución de 1857, los espacios y las prácticas de las mujeres estaban, de alguna manera, más controlados que antes de que este documento, supuestamente liberador, entrara en vigor. Su efecto fue reafirmar que el matrimonio y la maternidad eran los únicos terrenos adecuados para las mujeres decentes. De hecho, la legislación que fortalecía los derechos de las mujeres con respecto a los hijos y el hogar fue aprobada a mediados de siglo. Mientras que sería posible interpretar esto como algo que fortalecía los derechos de las mujeres, también reforzaba su falta de acceso a la esfera públi-

⁴⁰ Altamirano, “Introducción a *El Renacimiento* (1869)”, en *La literatura nacional*, op. cit., vol. 1, p. 221.

⁴¹ *Ibid.*, p. 217.

⁴² Esto era especialmente cierto respecto a las artistas que, después del matrimonio, dejaban de pintar por completo o pasaban mucho menos tiempo haciéndolo. Véase Leonor Cortina, “Las biografías”, en *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, op. cit., pp. 93-215

ca.⁴³ Además, esa trabajadora urbana del siglo XIX siempre problemática, la prostituta, estaba presente en cantidad suficiente como para que la práctica se legalizara en 1867.⁴⁴ La legalización sólo significaba que el Estado vigilaría a este grupo indisciplinado y fuera de control en un intento por mejorar la higiene pública e inspeccionar una de las pocas fuentes de ingresos que podían tener las mujeres. Con ello, el Estado patriarcal se afirmaba como un socio oficial que ejercía el control.

Esta interferencia del Estado en las vidas de las mujeres no era otra cosa que una forma de recordarles, y esto no es una sorpresa, que lo que se esperaba de la mujer era la creación biológica más que la artística, así como la supresión más que la expresión del propio cuerpo. La imagen misma de la patria tendría que codificar estas restricciones. Eso es justo lo que hacen la mujer de Flores y la de Gutiérrez. La Virgen piadosa y humilde de Flores está enterrada en ropa al grado que su cuerpo reproductor está negado por completo, pero sus resultados están presentes en la figura del joven Jesús. La pobre Lucrecia condenada de Gutiérrez expone su cuerpo tan sólo en la medida en que tiene que destruirlo debido a su carácter impuro. Por lo contrario, la imagen alegórica de Monroy camina por una fina línea entre una representación simbólica segura y una representación palpablemente física que es una amenaza sutil. Su figura de la patria destaca cosas que no corresponden al cuerpo maternal y reproductor. Es un cuerpo que puede ser fértil y sexual, sin restricciones pictóricas de ningún tipo. Está fuera de la narrativa de control. Su cuerpo no habría reflejado la figura que Altamirano invocó cuando escribió que “Los amantes de las bellas letras de todas las comuniones políticas [eran...] hijos de la madre común”, pasando del ángel aéreo a la matrona reposada y grave.⁴⁵ En 1870, meses antes de la exposición de 1869, apareció una caricatura de la Constitución de 1857 en *El Boquiflojo*. En ella, Benito Juárez aparece de pie frente a una figura con un peinado impecable y, sin duda, de edad mediana que es identificada como la Constitución de 1857. El objeto aparente de la caricatura son los administradores de Juárez intentando socavar la Constitución de 1857. Lo más probable es que el modelo de esta figura de la Constitución como matrona, no sea otra que la de Monroy, esta vez con un arreglo pulcro, con más años y despojada de cualquier referencia posible a un cuerpo sexual. El carácter maternal y seguro de la figura de la Constitución es resaltado aún más por el lugar de Juárez, que se encuentra al frente y por debajo de ella, como un niño de pie frente a su madre.

La pregunta inevitable para el lector será: ¿Monroy pintó su *Alegoría de la Constitución de 1857* con la intención de desentrañar las articulaciones de las categorías de la pintura, el género y la propiedad? Es difícil imaginar que lo haya hecho. Resulta

⁴³ Véase Arrom, *op. cit.*, pp. 53-97. Las mujeres eran, en esencia, menores dependientes del Estado, de sus maridos y de sus padres.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 326, n. 3.

⁴⁵ Altamirano, “Introducción a *El Renacimiento*”, art. cit., p. 221.

mucho más fácil leerla como lo hice antes, como un intento de ofrecer una imagen de la reconciliación por medio de la fusión de la alegoría con la imagen devota, del género clásico con el bíblico, accediendo con sutileza a las polaridades de las ideologías liberal y conservadora y uniéndolas en una figura alegórica nacional. Sin duda, esto hubiese resultado provechoso para Monroy, dado que era uno de quienes tenían la necesidad de “reivindicarse” después del imperio. ¿O acaso buscaba el realismo para reemplazar los suaves contornos artificiosos del clasicismo académico en boga? De hecho, Guillermo Prieto comentó, de manera específica, que la separación de la pintura de Monroy de la vieja escuela era clara. Prieto se refería a la escuela de Pelegrín Clavé; un español que había sido director de la Academia de San Carlos; Prieto encomiaba la obra de Monroy por “su originalidad, su verdad, su desviación [...] de la escuela de Clavé, del amaneramiento académico”.⁴⁶ Quizá, para ese entonces, ni el realismo ni la Constitución de 1857 resultaban asuntos tan incómodos ¿Leemos un interés por el realismo en el hecho de que Monroy también se dedicó básicamente a los retratos hasta su muerte en 1882? Se podría argumentar que, en aquel momento, este era un género que podía acomodar al realismo con más facilidad que cualquier otro.

Incluso si algún día los archivos ofrecen la respuesta en cuanto a los motivos o los hechos particulares de una comisión, la pintura de Monroy, como las de Flores y Gutiérrez, trata tanto de la Constitución, como de la representación de la mujer dentro del Estado que la misma Constitución tenía el propósito de ordenar. El lugar de la mujer no varió, en esencia, de 1857 a 1869; lo privado, lo doméstico y lo femenino eran lo contrario de lo público, lo político y lo masculino. El mayor realismo de Monroy, así como el énfasis que puso en un cuerpo físico, construían una mujer que podía ser sexual y sin restricciones, haciendo que con ello fuera aún más necesario afirmar las esferas adecuadas para lo masculino y lo femenino.

Concluiré subrayando una ironía obvia en la *Alegoría* de Monroy; la figura de la mujer se usaba para referirse, o incluso para darle cuerpo, a un documento legal y político crucial que no tenía utilidad alguna para esta figura, esto es, para la mujer como ser político. La abundante presencia de la mujer en este cuadro, así como en muchos otros monumentos escultóricos y pictóricos del periodo nacional mexicano, es un índice de su ausencia o exclusión de los sitios de poder e independencia nacional que la Constitución de 1857 tenía la intención de crear. La historiadora Mary Louise Pratt nos recuerda “la difícil coexistencia de la independencia nacional y el ser mujer” y el “paradójico hábito republicano de usar los iconos femeninos como símbolos nacionales”.⁴⁷ Presentes como objetos de arte, las mujeres están ausentes como sujetos de la historia.

⁴⁶ Prieto, “Crónica charlamentaria”, art. cit., p. 129.

⁴⁷ Mary Louise Pratt, “Women, literature, and national brotherhood”, en Bergmann *et al.*, *op. cit.*, p. 53, menciona entre otros ejemplos la Estatua de la Libertad, Bretaña y la Marsellesa.

Resulta sorprendente que en el momento mismo en el que el Congreso constituyente mexicano redactaba el documento, reconoció en público los efectos, o la falta de ellos, que éste tendría en las mujeres como seres políticos activos. La historiadora Silvia Marina Arrom señala la posición, reaccionaria en esencia, de Ignacio Ramírez, quien representaba a los liberales “radicales” más anticlericales, cuando habla en el Congreso de 1856. Al referirse a la convención de Seneca Falls en los Estados Unidos, Ramírez “rechazó, de manera explícita, el llamado a la ‘emancipación de la mujer’, deseando fortalecer, en vez de eso, lo que llamaba los ‘derechos sociales’ o la protección de la mujer”.⁴⁸ Los efectos prácticos de esto serían fortalecer los límites entre el espacio social masculino y el femenino, que este último siguiera siendo el hogar y el primero el territorio de lo público y lo político.⁴⁹

Hoy día uno puede encontrar la *Alegoría de la Constitución de 1857* acompañada de muchos hombres. La pintura está colgada al final del muro del Salón de los Embajadores en el Palacio Nacional de la ciudad de México, donde se encuentran las oficinas del presidente y de su administración.⁵⁰ La cualidad femenina y danzante de la figura alegórica de Monroy queda aún más remarcada por los retratos de tamaño natural de los héroes masculinos de la independencia mexicana que se exhiben en las dos paredes laterales que la rodean. Como pretendientes en sendas hileras en alguna recepción del Estado, ellos están de pie esperando ofrecerse como compañeros. Es como si el Estado aún necesitara enmarcarla y aplicar las restricciones que deberían ponerla en su sitio.

⁴⁸ Arrom, *op. cit.*, p. 85, nn. 95 y 96.

⁴⁹ Arrom, *ibid.*, cita evidencia legal que apoya la idea de una especie de espacio “oficial” que pudiera ser manejado y poseído por las mujeres, esto es, el hogar y los hijos.

⁵⁰ Prácticamente todos estos retratos fueron encargos de Maximiliano y Carlota; Monroy pintó retratos de José María Morelos y de Agustín de Iturbide. Resulta evidente que vale la pena revisar la relación de Monroy con la corte de Maximiliano. Su carrera indica que estaba tan cómodo pintando una copia del retrato de Napoleón III, como haciendo una de George Washington; o trabajando con el imperio, como postulándose para la Cámara de Diputados, cosa que hizo en 1882.

Invertir en la mirada no es tan privilegiado en las mujeres como en los hombres. Más que otros sentidos, el ojo objetiviza y enriquece. Se pone a la distancia, se mantiene a distancia. En nuestra cultura, el predominio de la mirada sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído, ha ocasionado un empobrecimiento de las relaciones corporales. En el momento en que la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad.

[249]

LUCE IRIGARAY (1978). Entrevista en M.-F. Hans y G. Lapouge (eds.), *Les Femmes, la pornographie et l'erotisme*, París, p. 54.

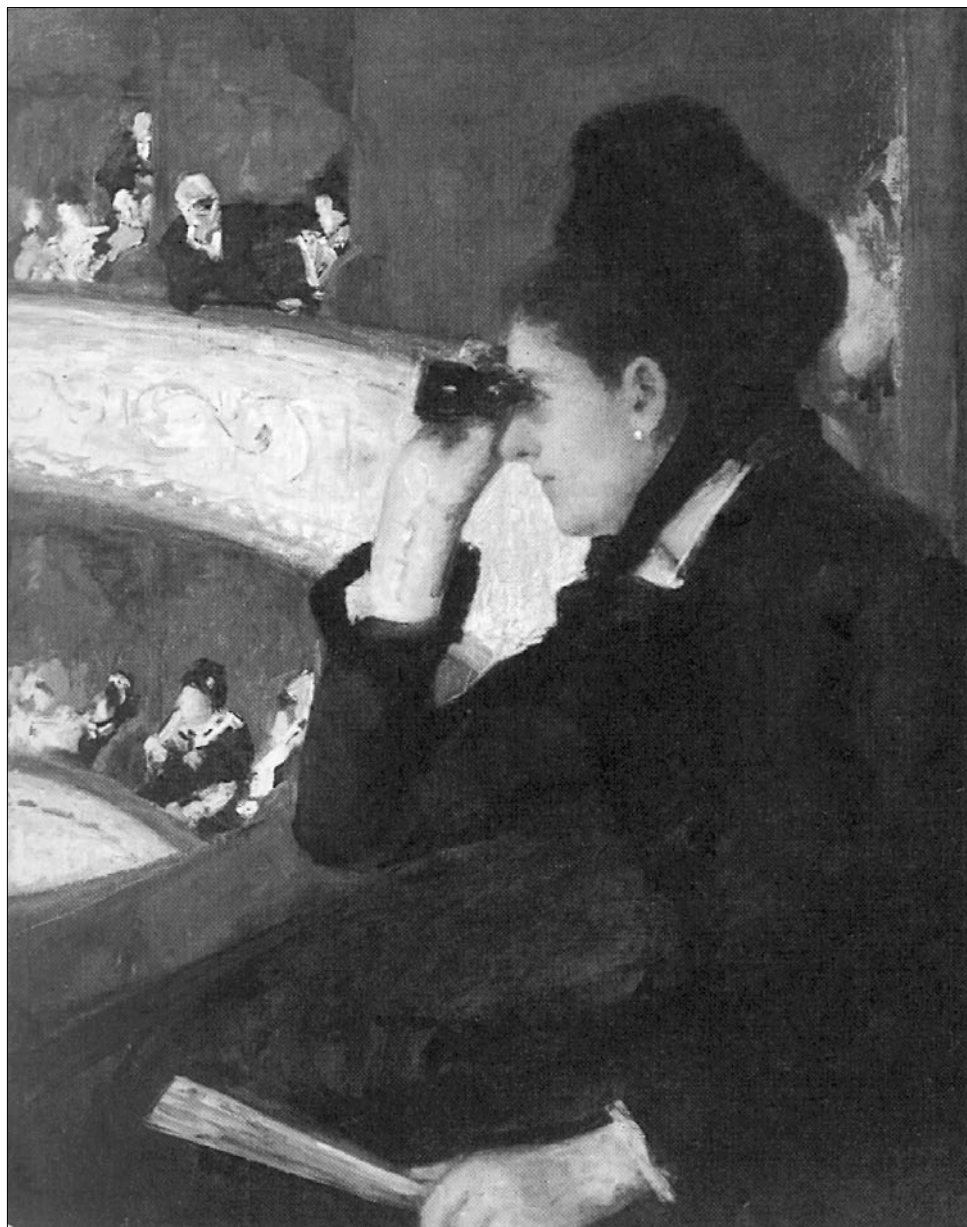
INTRODUCCIÓN

Los esquemas que decoraban la portada del catálogo de Alfred H. Barr, sobre la exposición *Cubismo y arte abstracto*, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936, son un paradigma de la forma en que el arte moderno ha sido marcado por la moderna historia del arte (fig. 49). Todos aquellos que han sido canonizados como los iniciadores del arte moderno son hombres. ¿Se deberá a que no había mujeres involucradas en los movimientos artísticos de la primera modernidad? No.¹ ¿Será acaso porque aquellas que lo estuvieron no fueron determinantes en la forma y carácter del arte moderno? No. ¿O tal vez es porque la historia del arte moderno celebra una tradición selectiva que normaliza, como el *único* modernismo, un conjunto particular de prácticas relativas a un género? Como resultado, todo intento de ocuparse de artistas que son mujeres, en esta temprana historia del modernismo, requiere de una deconstrucción de los mitos masculinos del modernismo.²

* De Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, 1988, pp. 50-90. Derechos reservados © 1988 de Griselda Pollock. Versión abreviada por la autora. Reimpreso con licencia de la autora y de Routledge.

¹ Para obtener una evidencia sustantiva, véase Lea Vergine, *L'Autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940*, traducido por Mireille Zanuttin (edición italiana de 1980), París, Des Femmes, 1982.

² Véase Nicole Dubreuil-Blondin, "Modernism and Feminism: Some Paradoxes", en Benjamin H.D. Buchloh (ed.), *Modernism and Modernity*, Halifax, Nova Scotia, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983. También Lillian Robinson y Lisa Vogel, "Modernism and History", *New Literary History*, 1971-1972, vol. III, núm. 1, pp. 177-199.



48. Mary Cassatt, *En la ópera*, 1879. Boston, Museum of Fine Arts, The Hayden Collection.

Estos mitos están, no obstante, diseminados y estructuran el discurso de muchos contra-modernistas, por ejemplo, en la historia social del arte. La reciente publicación de T. J. Clark,³ *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (“La pintura de la vida moderna. París en el arte de Manet y sus seguidores”) ofrece un recuento de las relaciones sociales entre la emergencia de nuevos protocolos y criterios para pintar —modernismo— y los mitos de la modernidad que tomaron forma en parte gracias a la nueva ciudad de París, reconstruida por el capitalismo durante el segundo imperio. Yendo más allá de lugares comunes acerca del deseo de ser contemporáneo en el arte, del “Il faut être de son temps”⁴ (“Es necesario ser de su tiempo”), Clark trata de entender qué es lo que estructura las nociones de modernidad que se convirtió en el territorio de Manet y sus seguidores. De esta manera, conecta las prácticas de la pintura impresionista con un complejo conjunto de negociaciones de la ambigua e incomprensible formación de clases e identidades que surgieron en la sociedad parisina. La modernidad se presenta más que como un sentido de estar “al día”, como un problema de representaciones y mitos mayores, de un nuevo París para la recreación, el ocio y el placer, de naturaleza para ser disfrutada los fines de semana en los suburbios, de la prostituta ofreciéndose públicamente y de una fluidez de clases en los espacios populares de entretenimiento. Los puntos clave en este mítico territorio son el ocio, el consumo, el espectáculo y el dinero. Podemos reconstruir desde la lectura de Clark un mapa del terreno impresionista que se extiende desde los nuevos bulevares como la calle de la Gare St-Lazare hasta el tren suburbano que lleva a La Grenouillère, Bougival o Argenteuil. En estos sitios los artistas vivieron, trabajaron y se pintaron a sí mismos.⁵ Pero en dos de los cuatro capítulos de su libro, Clark aborda la problemática de la sexualidad en el París burgués, y las pinturas canónicas de la *Olympia* (1863, París, Musée du Louvre) y *Un bar del Folies-Bergère* (1881-1882, Londres, Courtauld Institute of Art; fig. 50).

³ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nueva York, Knopf, y Londres, Thames & Hudson, 1984.

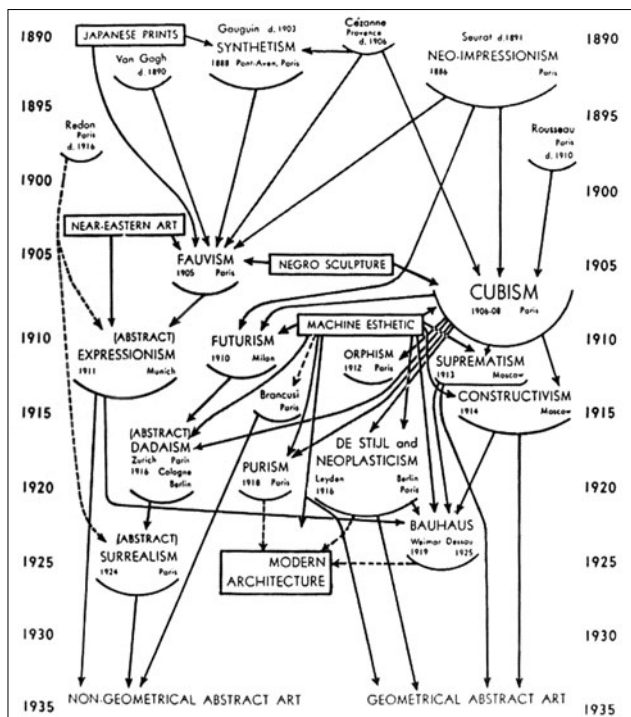
⁴ George Boas, “Il faut être de son temps”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1940, 1, pp. 52-65; reimpresso en *Wingless Pegasus: A Handbook for Critics*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1950.

⁵ El itinerario puede ser ficticiamente reconstruido como sigue: un paseo en el *Boulevard des Capucines* (C. Monet, 1873, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art), a través del *Pont de l'Europe* (G. Caillebotte, 1876, Ginebra, Petit Palais), hasta la *Gare St-Lazare* (Monet, 1877, París, Musée d'Orsay) para tomar un tren suburbano para el paseo de doce minutos y caminar a lo largo del *Seine at Argenteuil* (Monet, 1875, San Francisco, Museum of Modern Art) o pasear y nadar en el balneario del Sena, *La Grenouillère* (A. Renoir, 1869, Moscú, Museo Pushkin) o bailar como en *Baile en Bougival* (Renoir, 1883, Boston Museum of Fine Arts). Tuve el privilegio de consultar las notas preliminares para el libro de Tim Clark, titulado *The Painting of Modern Life*, y fue entonces que ese territorio impresionista se dibujó por primera vez en forma clara como un ámbito de ocio y placer en el eje metropolitano-suburbano. Otro estudio que apoya este trabajo es el de Theodore Reff, *Manet and Modern Paris*, Chicago, University of Chicago Press, 1982.

49. Cubierta del catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, organizada por Alfred H. Barr. Nueva York, Museum of Modern Art, 1936. Imagen digital © The Museum of Modern Art / Con autorización de Scala / Art Resource, Nueva York.

PÁGINA SIGUIENTE

50. Édouard Manet, *Un bar del Folies-Bergère*, 1881-82. Londres, Courtauld Institute Galleries, Courtauld Collection.



Es un poderoso argumento, aunque deficiente en muchos sentidos, pero quiero atender a sus peculiares aproximaciones al asunto de la sexualidad. Para Clark, el hecho fundante es la clase social. La desnudez de Olympia la inscribe en su clase y así desacredita la mítica ausencia de clase en el sexo, ejemplificada en la imagen de la cortesana.⁶ La mujer a la moda que atiende el bar en el Folies evade una identidad articulada entre lo burgués y lo proletario, pero, no obstante, participa del juego alrededor de la clase que constituye el mito e interés de lo popular.⁷

Aunque Clark se inclina en favor del feminismo, en el entendido de que estas pinturas suponen una visión masculina de espectador-consumidor, la manera en que esto se plantea asegura la normalidad de esa posición, dejándola debajo del umbral de la investigación histórica y del análisis teórico.⁸ Para reconocer las condiciones

⁶ Clark, *op. cit.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 253.

⁸ La tendencia es más marcada en versiones tempranas del material que aparece en *The Painting of Modern Life* —por ejemplo, "Preliminaires to a Possible Treatment of *Olympia* in 1865", *Screen*, 1980, vol. 21, núm. 1, especialmente las pp. 33-37, y "Manet's *Bar at the Folies Bergère*", en Jean Beuoy et al. (eds.), *The Wolf and the Lamb. Popular Culture in France*, Saratoga, Anma Libri, 1977. Véase también Clark, *op. cit.*, pp. 250-252, para contrastar la lectura radical de las pinturas de Manet, que resultan del



específicas de género que subyacen en estas obras, sólo se necesita imaginar un espectador femenino y un productor femenino del trabajo. ¿Cómo podría relacionarse una mujer con los modos de ver propuestos por cualquiera de estas obras? ¿Puede una mujer experimentar la posesión imaginaria de la Olympia o la muchacha del bar? ¿Una mujer de la clase de Manet sentiría familiaridad con alguno de estos espacios y sus intercambios con lo evocado, de manera que las pinturas cumplieran con la función moderna de negación y disrupción? ¿Podría Berthe Morisot haber recurrido a semejante ubicación para llevar el tema al lienzo? ¿Sería esto percibido por ella como un sitio moderno en el sentido en que lo experimentaba? ¿Podría, como mujer, experimentar la modernidad como Clark la define?⁹

conocimiento de la especificidad de un presumible espectador masculino en el texto de Eunice Lipton, "Manet and the Radicalised Female Imagery", *Artforum*, marzo de 1975, 13 (7). Confróntese también Beatrice Farwell, "Manet and the Nude: A Study of the Iconography of the Second Empire", tesis doctoral, Los Ángeles, University of California, 1973, publicada en Nueva York, Garland Press, 1981.

⁹ Mientras que se acepte que pinturas como éstas proceden de una tradición que invoca al espectador masculino, necesitamos establecer la manera en que el espectador femenino se encuentra implicado en estas obras. Seguramente, una parte del impacto, de la transgresión que causa la *Olympia* la primera vez que fue observada por los parisinos en el Salón, fue la presencia de esa descarada pero fresca

Por eso es un hecho notable que muchas de las obras canónicas se levanten como los monumentos fundantes del arte moderno, a partir precisamente de esta área: la sexualidad y el intercambio comercial. Estoy pensando en innumerables escenas de burdel desde *Les Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, o esa otra variante: el sofá del artista. Los encuentros llevados al lienzo e imaginados son los de aquellos hombres que tenían la libertad de llevar sus placeres a muchos espacios urbanos y mujeres de otra clase que usualmente trabajaban en dichos espacios, a veces vendiendo su cuerpo a los clientes, o a los artistas. Indudablemente, estos intercambios se encuentran estructurados por relaciones de clase, pero son profunda y minuciosamente capturados dentro del género y sus poderosas relaciones. No pueden ser separados, ni ordenados jerárquicamente. Son históricamente simultáneos y mutuamente influyentes.

Así que debemos inquirir por qué el territorio del modernismo es tan a menudo un modo de tratar con la sexualidad masculina y su signo, los cuerpos de las mujeres —¿por qué el desnudo, el burdel, el baño? ¿Qué relación existe entre sexualidad, modernidad y modernismo? Si es normal ver pinturas de cuerpos femeninos como el terreno por medio del cual los artistas reclaman su modernidad y se vinculan con la vanguardia, ¿podemos esperar un redescubrimiento de pinturas hechas por mujeres en las cuales lucharon con su sexualidad en la representación del desnudo masculino? Por supuesto que no y la mera sugerencia se antoja absurda ¿Por qué? Porque hay una asimetría histórica —una diferencia social, económica, subjetiva entre ser mujer y ser hombre en el París de fines del siglo XIX. Esta diferencia —el producto de la articulación social de la diferencia sexual y no una imaginaria distinción biológica— determinó la manera en que pintaron hombres y mujeres.

Desde hace tiempo he estado interesada en el trabajo de Berthe Morisot (1841-1896) y Mary Cassatt (1844-1926), dos de las cuatro mujeres que estuvieron activa-
 apariencia de la mujer blanca en una cama, atendida por una sirvienta negra en un espacio en el que las damas, o más precisamente, las damas burguesas, presumiblemente se presentarían. Dicha apariencia, pasando evidentemente entre la venta de un cuerpo de mujer y la vista del cliente potencial, remite a los intercambios sexuales y comerciales propios de una parte del dominio público, que se supone que deberían pasar desapercibidos para las damas. Más aún, la ausencia de su conciencia es lo que estructura su identidad como mujeres. En algunos de sus escritos, T. J. Clark discute correctamente el significado del signo mujer en el siglo XIX como oscilando entre dos polos: el de la *fille publique* (la mujer de la calle) y la *femme honnête* (la mujer casada y respetable). Pero al parecer, la exposición de la *Olympia* confundía precisamente la distancia social e ideológica entre dos polos imaginarios, forzando a uno a confrontar al otro, en esa zona del dominio público a donde las damas van —todavía dentro de las fronteras de la femineidad. La presencia de una pintura como ésta dentro del Salón —no sólo porque se trata de un desnudo, sino porque disloca la costumbre mitológica de representar la prostitución de una forma velada y mítica— traspasa la línea trazada por mí en el cuadro que hice a partir del texto de Baudelaire, introduciendo no sólo la modernidad como un modo de pintar y un tema contemporáneo, sino los espacios de la modernidad en un territorio social de la burguesía, el Salón, donde ver esta imagen resulta muy impactante dada la presencia de esposas, hermanas e hijas. La comprensión de esta repercusión depende de nuestra reintegración del espectador femenino a su lugar histórico y social.



51. Berthe Morisot,
Dos mujeres leyendo, 1869-
1870. Washington, D.C.,
National Gallery of Art,
Chester Dale Collection.

mente involucradas con la comunidad impresionista de París en las décadas de 1870 y 1880 y que fueron reconocidas por sus contemporáneos como importantes miembros del grupo artístico que ahora hemos bautizado como impresionistas.¹⁰ Pero ¿cómo estudiar la obra de las artistas para poder descubrir y hacer un recuento de la especificidad de lo que produjeron como individuos, pero también reconocerlas como mujeres que trabajaron desde diferentes posiciones y experiencias con respecto a sus colegas masculinos?

Sexualidad, modernismo o modernidad no pueden funcionar como categorías dadas en las que se inserta a las mujeres. Eso sólo corresponde a un particular y masculino punto de vista que confirma la diferencia del lado femenino. Sexualidad, modernismo o modernidad están organizados por la diferencia sexual. Percibir la especificidad de las mujeres es analizar históricamente una configuración particular o diferencia.

¹⁰ Tamar Garb, *Women Impressionists*, Oxford, Phaidon Press, 1987. Las otras dos artistas involucradas fueron Marie Bracquemond y Eva Gonzales.



52. Mary Cassatt, *Té de las cinco*, 1880. Boston, Museum of Fine Arts; M. Theresa B. Hopkins Fund.

Éste es mi proyecto. ¿Cómo dan estructura los órdenes de la diferencia sexual, contruidos socialmente, a las vidas de Mary Cassatt y Berthe Morisot? ¿Cómo convirtieron esa estructura en lo que produjeron como obras? El tópico que voy a considerar es el del espacio.

El espacio puede ser comprendido desde muchas dimensiones. La primera nos remite a él como ubicación. ¿Qué espacio es el que está representado en las pinturas de Mary Cassatt y Berthe Morisot? ¿Cuáles espacios no son representados? Una lista hecha con rapidez incluye: comedores, cuartos de dibujo, recámaras, balcones, jardines privados (véase figuras 51, 52 y 54). Reconocemos a la mayoría de éstos como ejemplos de áreas privadas o espacios domésticos. Pero hay pinturas que representan espacios públicos; escenas, por ejemplo, de caminatas, paseos por el parque, en los teatros o a bordo de una embarcación. Ésos eran los espacios recreativos de la burguesía, el despliegado de rituales que constituía la sociedad, o la Sociedad, *Le Monde*. En el caso del trabajo de Mary Cassatt, están incluidas las áreas de labor, especialmente aquellas que involucran el cuidado de los niños. En numerosos ejemplos, se hacen evidentes muchos aspectos de las labores femeninas propias de la clase trabajadora, en el marco de la casa burguesa.

He argumentado con anterioridad que el compromiso con el grupo de los impresionistas fue atractivo para varias mujeres, precisamente porque se enfocaba en asuntos relacionados con la vida doméstica que hasta entonces habían sido relegados a la pintura de género y que finalmente fueron legitimados como elementos centrales de esta práctica artística.¹¹ En un análisis más cercano, es mucho más significativo ver cuán pocos aspectos típicos de la iconografía impresionista reaparecen en la obra de las mujeres. Ellas no llevan al lienzo el territorio del que sus colegas masculinos se ocupaban con tanta libertad; por ejemplo, bares, cafés, lo que sucedía detrás de un escenario, e incluso aquellos lugares que Clark ha identificado como los que manifiestan el mito de lo popular, como podría ser el bar en el Folies-Bergère o hasta el Moulin de la Galette. Un rango de lugares y asuntos les eran cercanos en la medida en que se trataba de artistas masculinos, que se podían mover libremente con otros hombres y mujeres en el universo público de las calles, el entretenimiento, así como el sexo que se da como producto de un intercambio comercial o casual.

La segunda dimensión en la que el asunto del espacio se puede analizar es aquella que se refiere al orden espacial dentro de las composiciones pictóricas. Jugar con estructuras espaciales fue uno de los aspectos que definieron la más temprana pintura moderna en París, como el manejo ingenioso y calculado de Manet sobre la planimetría, o el uso de agudos ángulos de visión por parte de pintores como Degas, modificando los puntos de vista y desarrollando complejos mecanismos para enmarcar. Mediante sus contactos personales más cercanos con ambos artistas, Morisot y Cassatt tomaron partido, sin duda, en las conversaciones en las que estos tópicos emergían, al igual que los asuntos menos conscientes, relacionados con las fuerzas sociales que pudieron haber condicionado la predisposición a explorar las ambigüedades espaciales o algunas metáforas.¹² Pese a que aún hay ejemplos del uso de tácticas similares, me gustaría sugerir que los mecanismos de la representación del espacio en la obra de Morisot y Cassatt funcionaban de manera completamente diferente.

Un aspecto digno de ser tomado en cuenta respecto a la disposición espacial en las pinturas de Morisot, es la yuxtaposición —en un solo lienzo— de dos sistemas o al menos, de dos compartimientos de espacio, en ocasiones delimitados en forma evidente por algún elemento, tal como una balaustrada, un balcón, una veranda o un terraplén, cuya presencia es velada por la factura. En *El muelle de Lorient*, 1869 (fig. 53), Morisot nos presenta, a la izquierda, un paisaje con un estuario, representado

¹¹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981, p. 38.

¹² Me refiero, por ejemplo a la obra de Édouard Manet *Argenteuil, Les Canotiers*, 1874 (Tournai, Musée des Beaux Arts), y a la de Edgar Degas *Mary Cassatt en el Louvre*, 1879-1880 (Chicago, Art Institute of Chicago). Quiero agradecer a Nancy Underhill de la Universidad de Queensland por darse cuenta de este aspecto junto conmigo. Confróntese Clark, *op. cit.*, pp. 165, 239 y ss., para una discusión más profunda de este asunto.



53. Berthe Morisot, *El muelle de Lorient*, 1869. Washington, D.C., National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Collection.
54. Berthe Morisot, *En el balcón*, 1872. Art Institute of Chicago, Gift of Mrs. Charles Nether in Memory of Charles Nether II, 1933.
55. Claude Monet, *El jardín de la princesa, Louvre*, 1867. Oberlin, Ohio, Allen Memorial Museum, Oberlin College, R.T. Miller, Jr., Fund.

conforme a la perspectiva tradicional, mientras que en una esquina, delimitada por la frontera que marca un terraplén, la figura principal está sentada en un ángulo oblicuo con respecto a la vista y al espectador. Una composición similar se encuentra en el cuadro llamado *En la terraza*, 1874, donde una vez más la figura que se antepone al fondo está literalmente comprimida fuera del centro y apretada en un espacio delimitado por una banda trabajada con pinceladas gruesas de color oscuro, para formar la pared del balcón; al otro lado se extiende el mundo exterior de la playa. En la obra titulada *En el balcón*, 1872 (fig. 54), la mirada fija del espectador sobre París es obstruida por las figuras que, no obstante, se encuentran separadas de la ciudad, a medida que miran sobre la balaustrada del Trocadero, muy cerca de la casa de Morisot.¹³ Este punto puede ser subrayado si se contrasta el ejemplo con una obra de Monet, *El jardín de la princesa*, 1867 (fig. 55), donde el espectador no puede imaginar el punto desde el cual la pintura ha sido realizada, que podría ser desde la ventana alta de algún nuevo edificio de apartamentos; en vez de ello, disfruta de la fantasía de flotar sobre la escena. Lo que delimitan las balaustradas de Morisot no es la frontera que se tiende entre lo público y lo privado, sino entre los espacios de masculinidad y femineidad inscritos en el nivel de ambos en tanto que espacios que se abren para los hombres y las mujeres, y la relación que un hombre o una mujer entabla con esos espacios y sus ocupantes.

En las pinturas de Morisot, además, es como si el sitio desde el cual la artista trabajó fuera convertido en parte de la escena representada, creando la ilusión de compresión o inmediatez con los primeros planos. Esto ubica al espectador en este mismo lugar, estableciendo una relación con la mujer que define el primer plano y, por lo tanto, forzándolo a experimentar una dislocación entre su espacio y un mundo más allá de sus fronteras.

Proximidad y compresión son también características de los trabajos de Mary Cassatt. Con menos frecuencia se presentan estas compresiones, pero se les encuentra, como en la obra titulada *Susan en un balcón*, 1883. Es más común hallar en estas obras un espacio pictórico superficial en el que domina la figura principal, como en *La mujer de negro. Retrato de la señora Gardner Cassatt*, 1883 (fig. 56). El espectador está obligado a una confrontación o conversación con la figura representada, cuya dominación y familiaridad se encuentran negadas por la manera en que aparta la cabeza de quien observa la pintura y se concentra en una actividad determinada. ¿Cuáles son las condiciones para esta incómoda, pero evidente relación entre la

¹³ Véase también la obra de Berthe Morisot *Vista de París desde el Trocadero*, 1872 (Santa Bárbara, Museum of Art), donde dos mujeres y un niño están localizados en una vista panorámica de París, pero a resguardo en un compartimiento especial, separado del paisaje urbano. Reff, *op. cit.*, p. 38, se muestra indiferente ante tal división y encuentra las figuras meramente incidentales, correspondiendo a la segregación social sobre la cual comenta la pintura. Es interesante notar que ambas escenas fueron pintadas en la *rue Franklin*, muy cerca de la casa de Morisot.

figura y el mundo? ¿Por qué se da esta falta de distancia convencional y la ruptura radical entre lo que tomamos por un espectador normal y el texto? ¿Qué es lo que ha roto la lógica de la mirada fija?

Ahora quiero poner atención en el trabajo de Mary Cassatt y la desarticulación de las convenciones de la perspectiva geométrica que normalmente han gobernado la representación del espacio en la pintura europea desde el siglo xv. Desde su desarrollo en esta centuria, este sistema de proyección calculado matemáticamente ayudó a los pintores a traducir el mundo tridimensional a una superficie bidimensional, organizando los objetos unos en relación con otros, y con la intención de producir una posición singular desde la cual la escena resulte inteligible. Esto establece al espectador como un sujeto, al mismo tiempo ausente e independiente de la escena.

Es posible representar el espacio mediante otras convenciones. La fenomenología ha resultado de particular utilidad al aplicarse a las aparentes desviaciones espaciales en el trabajo de Van Gogh y Cézanne.¹⁴ En vez de tener un espacio pictórico funcionando como una caja en la que los objetos son dispuestos en virtud de una relación racional y abstracta, el espacio se representa conforme a la manera en que se experimenta gracias a la combinación de sensaciones táctiles y visuales. Así, los objetos se disponen en función de jerarquías subjetivas impuestas por el propio autor. El espacio fenomenológico no está orquestado desde la pura vista, sino desde el significado de ciertas claves visuales que se refieren a otras sensaciones y relaciones entre cuerpos y objetos que coexisten en el mundo real. Al ser una figuración del espacio vivido, este tipo de representación es susceptible de diversas conjeturas ideológicas, históricas y hasta puramente contingentes y subjetivas.

Éstas no son necesariamente inconscientes. Por ejemplo, Mary Cassatt, en su obra *Niña en el sillón azul*, 1878 (fig. 57), pintó la habitación desde un punto de vista bajo, de tal manera que los sillones parecen gigantescos, como si fueran observados desde la perspectiva de una persona de talla pequeña, ubicada en medio de enormes obstáculos tapizados. El fondo se aproxima rápidamente en un ángulo agudo, indicando un sentido diferente de la distancia, desde el cual un adulto de mayor estatura disfrutaría de una vista global de los objetos y de una pared de fondo, fácilmente accesible. Esta pintura, por lo tanto, no se limita a retratar a una niña pequeña en una habitación, sino que evoca la percepción que esa niña tiene del espacio. Es gracias a esta concepción de las posibilidades de la estructura espacial que ahora puedo discernir un camino hacia el problema que he planteado al inicio, acerca de la relación entre el espacio y los procesos sociales. Pero una tercera aproximación consiste en considerar no sólo los espacios representados o los de la representación,

¹⁴ Véase, por ejemplo, el análisis que hace M. Merleau-Ponty en "Cézanne's Doubt", en *Sense and Non Sense*, traducido por Hubert L. Dreyfus y Patricia Allen Dreyfus, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1961.



56. Mary Cassatt, *La mujer de negro*.
Retrato de la señora Gardner
Cassatt, 1883. Baltimore Museum
of Art, en préstamo por el Peabody
Institute de la ciudad de Baltimore.

57. Mary Cassatt, *Niña en el sillón azul*,
1878. Washington, D.C., National
Gallery of Art, colección de Mr. y
Mrs. Paul Mellon.



sino también los espacios sociales, desde los cuales se construye la representación, y su impacto recíproco. La autora misma se ubica dentro de una espacialidad orquestada conforme a una estructura social vivida tanto en un nivel psíquico como en un nivel social. El espacio de la mirada hacia el punto de la producción determinará la visión del espectador hasta el punto del consumo. El punto de vista no es abstracto ni es exclusivamente personal, sino que se encuentra ideológica e históricamente construido. Es trabajo del historiador del arte recrearlo, desde el momento en que no puede asegurar su reconocimiento fuera de un horizonte histórico.

Los espacios de la femineidad operan no sólo en el nivel de lo representado, como el cuarto de dibujo o de costura. Los espacios de la femineidad son aquellos desde los cuales ésta se vive como una ubicación en el discurso y en la práctica social. Son productos de un sentido experiencial de localización social, movilidad y visibilidad, en las relaciones sociales de ver y ser visto. Configurado dentro de las políticas sexuales de la mirada, demarcan una particular organización de la atención, que en sí misma se dedica a asegurar un determinado orden social de la diferencia sexual. La femineidad es tanto la condición como el efecto.

¿Cómo es que esto se relaciona con la modernidad y el modernismo? Ya lo ha señalado de manera convincente Janet Wolff, la literatura de la modernidad describe la experiencia masculina.¹⁵ Es una literatura que esencialmente trata sobre las transformaciones en el mundo público y su conciencia implícita. Se acepta comúnmente que la modernidad, un fenómeno del siglo XIX, es un producto urbano. Es una respuesta en forma ideológica y mítica a las nuevas complejidades de una existencia social que transcurre entre extraños, en una atmósfera de intenso nerviosismo y estimulación psíquica, en un mundo regido por el dinero y la comodidad del intercambio, violentado por la competitividad y generador de un intenso individualismo, públicamente defendido por una máscara de indiferencia, pero de gran expresión en lo privado, en el contexto familiar.¹⁶ La modernidad se sostiene gracias a una miríada de reacciones al marcado crecimiento poblacional, encabezado por la literatura de multitudes y masas, por una aceleración del ritmo de vida con sus cambios en términos de la regulación del tiempo, por fenómenos modernos como la moda, el cambio en el carácter de los pueblos o ciudades, que pasan de ser centros de actividades evidentes a ser áreas estratificadas cuya producción se vuelve menos visible, mientras los centros de ciudades como París o Londres se convierten en puntos clave del consumo y la producción, en lo que Richard Sennett ha dado en llamar la ciudad espectacular.¹⁷

¹⁵ Janet Wolff, "The Invisible Flâneuse, Women and the Literature of Modernity", en *Theory, Culture and Society*, 1985, vol. 2, núm. 3, pp. 37-48.

¹⁶ Véase George Simmel, "The Metropolis and Mental Life", en Richard Sennett (ed.), *Classic Essays in the Culture of the City*, Nueva York, Appleton Century Crofts, 1969.

¹⁷ Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, p. 126.

Todos estos fenómenos afectaron por igual a mujeres y hombres, pero en formas distintas. Lo que he descrito arriba se da dentro de y viene a definir las formas modernas del espacio público, cambiando, como dice Sennett en su libro titulado significativamente *The Fall of Public Man* (“La caída del hombre público”) desde la formación del siglo XVIII, para convertirse en algo más mistificado y amenazante, pero también más excitante y sexualizado. Una de las figuras clave para personificar las nuevas formas de la experiencia pública de la modernidad es el *flâneur*, o paseante impasible, el hombre en la multitud que va, como en la frase de Walter Benjamin, “botanizándose en el asfalto”.¹⁸ El *flâneur* simboliza el privilegio o la libertad de movimiento en las arenas públicas de la ciudad; observando pero nunca interactuando, consumiendo los paisajes mediante una mirada controladora pero rara vez correspondida, dirigida tanto a las otras personas como a los objetos en venta. El *flâneur* personifica la mirada de la modernidad que es al mismo tiempo codiciosa y erótica.

Pero el *flâneur* es también un personaje exclusivamente masculino, que funciona dentro de la matriz de la ideología burguesa por medio de la cual los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos por la superposición de la doctrina de las esferas separadas sobre la división de lo público y lo privado, que se convierte, como resultado, en una división de género.

Tanto como estructura ideal como social, el mapeo de las esferas separadas para hombres y mujeres sobre la división de lo público y lo privado, operó de manera muy efectiva en la construcción de un modo de vida específicamente burgués. Colaboró en la producción de identidades sociales de género por las que los diversos componentes de la burguesía lograron cohesionarse como clase, a diferencia de los aristócratas y del proletariado. Las mujeres burguesas obviamente salían en público a pasear, de compras, de visita o simplemente a exhibirse. Y las mujeres de la clase trabajadora salían a trabajar, pero ese hecho presentaba un problema en términos de su definición como mujeres. Por ejemplo, Jules Simon afirmó categóricamente que quien trabajaba, dejaba de ser una mujer.¹⁹ Por lo tanto, a través del terreno público se tiende otro mapa, estudiado con menor frecuencia, que aseguró las definiciones de la femineidad burguesa, a diferencia de la proletaria.

Para las mujeres burguesas, ir al centro de la ciudad y mezclarse con multitudes de composición social heterogénea resultaba amenazante, no sólo porque se con-

¹⁸ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, Londres, New Left Books, 1973, capítulo II, “The Flâneur”, p. 36.

¹⁹ Jules Simon, *op. cit.*, citado en MacMillan, *op. cit.*, p. 37. MacMillan también cita al novelista Daniel Lesuer, “Le travail de la femme déclassée”, *L'évolution féminine, ses résultats économiques*, 1900, p. 5. Mi comprensión de las complejas relaciones ideológicas entre la labor pública y una insinuación de inmoralidad se hizo más completa gracias a las contribuciones de Kate Stockwell en seminarios sobre este tema en la Universidad de Leeds, 1984-1985.

vertía en algo cada vez más alejado de lo familiar, sino porque era moralmente peligroso. Se ha argumentado que para mantener la respetabilidad, estrechamente identificada con la femineidad, era necesario no exponerse en público. El espacio público era oficialmente un terreno de y para los hombres; el que una mujer entrara en sus fronteras, suponía riesgos inusitados. Por ejemplo, en *La Femme* (“La mujer”, 1858-1860), Jules Michelet exclamó:

¡Cuántas irritaciones para las mujeres solteras! Apenas pueden salir por las tardes y son tomadas de inmediato por prostitutas. Existen miles de lugares en dónde sólo puede verse hombres, y si ellas necesitan ir ahí a causa de un negocio, los hombres se asombran y se ríen como tontos. Por ejemplo, si una mujer se encuentra al otro lado de París y tiene hambre, no se atreverá a entrar a un restaurante. Eso constituiría un evento, ella se convertiría en un espectáculo. Todos los ojos estarían fijos en su persona, y escucharía conjeturas aventuradas y poco caballerosas.²⁰

El ámbito de lo privado fue construido por los hombres como un refugio del barullo de los negocios, pero es también un lugar en el que se cohiben. Las presiones del intensificado individualismo, protegidas en público por la máscara de la indiferencia, registradas en el orden social como los papeles del esposo amoroso y el padre responsable, abrían un deseo de escapar de las pesadas exigencias de la masculinidad doméstica. El dominio público se convirtió también en un ámbito de libertad e irresponsabilidad, si no es que hasta de inmoralidad. Esto, desde luego, significaba cosas diferentes para los hombres que para las mujeres. Para ellas, los espacios públicos así contruidos representaban un riesgo constante de perder la propia virtud, de ensuciarse. Mostrarse en público y la idea de la desgracia estaban particularmente unidas. Para ellos, salir significaba perderse en la multitud y demandar respeto. Los hombres se coludieron para proteger su libertad. Una mujer yendo a cenar a un restaurante, aun cuando gozara de la compañía de su marido, era un suceso escandaloso; mientras que un hombre cenando en compañía de una muchacha, hasta desde la perspectiva de sus amigos, garantizaba una perfecta invisibilidad.²¹

La división entre lo público y lo privado funcionaba en muchos niveles. Como un mapa metafórico en la ideología, estructuraba el verdadero significado de los términos masculino y femenino dentro de sus fronteras míticas. En la práctica y en la ideología de lo doméstico, se convertía en algo hegemónico, regulando el comportamiento de ambos sexos en los respectivos espacios públicos y privados. Esta presen-

²⁰ Jules Michelet, *La Femme*, en *Obras completas* (vol. xviii, 1858-1860), París, Flammarion, 1985, p. 413. Podemos notar que en un boceto para un grabado del tema del viaje en omnibús, Mary Cassatt inicialmente colocó una figura masculina en la playa, detrás de la mujer, el niño y la compañía femenina (ca. 1891, Washington, D.C., National Gallery of Art). En el grabado, esa figura masculina fue borrada.

²¹ Sennett, *op. cit.*, p. 23.

cia en cualquiera de los dominios suponía una identidad social y por lo tanto, en términos más objetivos, la separación de las esferas problematizaba la relación de la mujer con las actividades y experiencias que típicamente se relacionan con la idea de modernidad.

En los diarios de la artista Marie Bashkirtseff, quien vivió y trabajó en París durante el mismo tiempo que Morisot y Cassatt, el siguiente pasaje revela algunas de las restricciones:

Lo que anhelo es la libertad de salir sola, de ir y venir, de sentarme en las bancas de las Tullerías y especialmente del Luxemburgo, de detenerme y mirar las tiendas de objetos artísticos; de entrar a las iglesias y a los museos, de caminar por calles viejas en la noche. Eso es lo que añoro, y ésa es la libertad sin la cual nadie puede convertirse en un verdadero artista. ¿Te imaginas cuánto bien me hace ver lo que veo y cuando, para ir al Louvre, debo esperar mi carruaje, mi compañía femenina, mi familia?²²

Estos territorios de la ciudad burguesa fueron, no obstante, divididos conforme a la polaridad masculino/femenino. Se convirtieron en los centros de negociación de las identidades de clase y posiciones conforme a géneros. Los espacios de la modernidad son aquéllos en donde la clase y el género se conectaban en forma crítica, en donde se da el intercambio sexual. Los espacios significativos de la modernidad no son simplemente aquellos propios de lo masculino o lo femenino; son, como los trabajos canónicos indican, las zonas marginales o los intersticios en donde los campos de lo masculino y lo femenino se intersectan y estructuran la sexualidad en el marco de un orden de clases.

EL PINTOR DE LA VIDA MODERNA

Hay un texto sobre todos estos tipos de interacción de clases y géneros. En 1863, Charles Baudelaire publicó en *Le Figaro* un ensayo titulado “El pintor de la vida moderna”. En este texto, la figura del *flâneur* se modifica hasta convertirse en el moderno artista, mientras que, al mismo tiempo, el texto provee un mapeo de París en el que se marcan los sitios/vistas para el *flâneur*/artista. El ensayo versa ostensiblemente sobre el trabajo de un ilustrador menor llamado Constantin Guys, pero sólo es un pretexto para que Baudelaire genere una elaborada e imposible imagen de su ideal de artista, que es un apasionado amante de las multitudes, un hombre cosmopolita.

La multitud es su elemento, como el aire es el de las aves y el agua el de los peces. Su pasión y profesión se convierten en una sola carne con la multitud. Para el per-

²² *The Journals of Marie Bashkirtseff* (1890), presentación de Rozsika Parker y Griselda Pollock, Londres, Virago Press, 1985, 2 de enero de 1879, p. 347.

fecto *flâneur*, para el espectador apasionado, es una inmensa alegría fincar un hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Estar fuera de casa y sentirse en cualquier lugar como en casa; ver el mundo y ser el centro del mundo y todavía permanecer escondido del mundo —ésos son sólo algunos de los más delicados placeres para quienes son de naturaleza independiente, apasionada, imparcial, que la lengua apenas puede torpemente definir. El espectador es un príncipe y en cualquier sitio se regocija de su incógnito. El amante de la vida hace del mundo entero su familia.²³

El texto se halla estructurado por una oposición entre el hogar, el interior, el dominio de lo conocido y de la personalidad constreñida, por un lado, en contraposición con la personalidad del afuera, del espacio de la libertad, donde ésta permite mirar sin ser mirado o siquiera reconocido en el acto de ver. Se trata de la libertad imaginada del *voyeur*. En la multitud, el *flâneur*/artista instaaura su hogar. Se encuentra articulado por medio de las formaciones ideológicas paralelas de la moderna sociedad burguesa, la escisión de lo público y lo privado con su doble libertad para los hombres en el espacio público, y la preeminencia de una mirada desinteresada; cuya posesión y poder nunca se cuestionan, a la vez que su fundamentación en la jerarquía de los sexos nunca se admite. Como Janet Wolff planteó recientemente, no hay equivalente femenino para la quintaesencia de la figura masculina: el *flâneur* no es y no podría ser una *flâneuse* femenina.

Las mujeres no disfrutaban de esa libertad de incógnito que se experimenta en la muchedumbre. Nunca estuvieron posicionadas como las ocupantes habituales del reino de lo público. No tienen el derecho de mirar, de escudriñar, de observar. Como expresa el texto baudelero, las mujeres no miran. Son el *objeto* de la mirada atenta del *flâneur*.

La mujer es para el artista en general [...] mucho más que sólo el femenino de un hombre. Al tiempo que ella es una divinidad, una estrella, un conglomerado resplandeciente de todas las gracias de la naturaleza, condensadas en un sólo ser, un objeto de la más profunda admiración y curiosidad que la pintura de la vida puede ofrecer a su contemplador. Ella es un ídolo, estúpido tal vez, pero impactante y hechizante. Todo lo que adorna a una mujer, lo que sirve para hacer resaltar su belleza, es parte de ella misma. Sin duda, la mujer a veces es una luz, un vistazo, una invitación a la felicidad, a veces es sólo una palabra.²⁴

²³ Charles Baudelaire, "The Painter of Modern Life", en *The Painter of Modern Life and Other Essays*, traducido y editado por Jonathan Mayne, Oxford, Phaidon Press, 1964, p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

En verdad, la mujer es sólo un signo, una ficción, un conglomerado de significados y fantasías. La femineidad no es la condición natural de las mujeres, sino una variable histórica, una construcción ideológica de significados para el signo M-U-J-E-R, que es producido por y para otro grupo social, que deriva su identidad e imaginaria superioridad al manufacturar el espectro de su Otro fantasmático. MUJER es al mismo tiempo un ídolo y nada más que una palabra. Así que cuando leemos el capítulo del ensayo de Baudelaire titulado “Mujeres y prostitutas”, en el que el autor traza un viaje por París para el *flâneur*-artista, donde las mujeres parecen ser meros objetos visibles, es necesario reconocer que el texto en sí mismo construye una noción de MUJER por medio de un mapa ficticio de espacios urbanos, de espacios de la modernidad.

El *flâneur*-artista comienza su viaje en el auditorio, donde mujeres jóvenes pertenecientes a la sociedad más elegante se sientan en la pulcritud de sus asientos en el teatro. Después, ve a otras familias que pasean con calma en los jardines públicos, esposas que se reclinan complacientes en los brazos de sus maridos, mientras que las niñas flacas juegan a hacer visitas sociales, a imitación de sus mayores. Luego, se mueve poco a poco hacia el bajo mundo del teatro, donde bailarinas frágiles y delgadas aparecen bajo la luz de los reflectores, admiradas por burgueses gordos. En la puerta del café, nos encontramos con un fante, mientras en el interior está su amante —llamada en el texto “un equipaje obeso”—, a quien no le falta prácticamente nada para ser una gran señora, excepto que prácticamente nada es prácticamente todo para su clase. Luego, cruzamos las puertas del Valentino’s, el Prado o Casino, donde contra un fondo de luz infernal, encontramos la imagen de la belleza desenfadada y sin motivo: la cortesana, “la perfecta imagen de lo salvaje que se esconde en el corazón de la civilización”. Finalmente ubica a las demás mujeres por grados de depravación, desde los aires patricios de las prostitutas jóvenes y exitosas hasta las “pobres esclavas de las fondas miserables”.

El ensayo de Baudelaire traza una representación de París como la ciudad de las mujeres. Construye un viaje sexualizado que puede encontrar un correlato con la práctica impresionista. Clark ofrece un mapa de la pintura impresionista siguiendo las trayectorias del ocio, desde el centro de la ciudad hasta los suburbios. Quiero proponer otra dimensión de ese mismo mapa, que relaciona la práctica impresionista con los territorios eróticos de la modernidad. He dibujado una retícula empleando las categorías de Baudelaire y he puesto en ella los trabajos de Manet, Degas y otros.²⁵ Desde las piezas de palco de Renoir (quien definitivamente no representa a las mujeres de la clase social más alta) hasta la *Musique aux Tuileries* de Manet, las

²⁵ Las pinturas que contribuyen a llenar este esquema incluirían los siguientes ejemplos: A. Renoir, *El palco*, 1874 (Londres, Courtauld Institute Galleries); E. Manet, *Música en los jardines de las Tuileries*, 1862 (Londres, National Gallery); E. Degas, *Bailarinas tras bambalinas*, ca. 1872 (Washington, D.C., National Gallery of Art); E. Degas, *La familia del cardenal*, ca. 1880, una serie de monotipos planeados como ilustraciones para los libros de Ludovic Halévy sobre la vida de las bailarinas detrás de los esce-

escenas de parque de Monet y otras, se abarca fácilmente este terreno, donde los hombres y las mujeres burgueses disfrutaban sus ratos de ocio. Pero cuando nos movemos en el teatro hacia lo que hay detrás del escenario, encontramos un mundo diferente, aún de hombres y mujeres, pero marcados en forma distinta por la clase. Las pinturas de Degas sobre las bailarinas en escena y ensayando son más que conocidas. Tal vez, sus imágenes que ilustran la vida detrás del escenario en la ópera son menos familiares; en ellas, los miembros del Jockey Club negocian para el entretenimiento de esa tarde con las pequeñas protagonistas. Tanto Degas como Manet representaron a las mujeres que buscaban cafés y, como Theresa Ann Gronberg ha mostrado, éstas eran mujeres de la clase trabajadora, que a veces resultaban sospechosas de salir en busca de clientes, como prostitutas clandestinas.²⁶

Podemos encontrar ejemplos situados en el Folies y en los café-conciertos, así como en los tocadores de las cortesanas. Aun cuando Olympia no pudiera ser situada en un espacio reconocible, en las reseñas se hace referencia al café Paul Niquet, donde asistían las mujeres que “servían” a los mozos de Les Halles; un signo de total depravación.²⁷

LAS MUJERES Y LO PÚBLICO MODERNO

Las artistas, en ese grupo cultural, ocuparon necesariamente este mapa, pero sólo parcialmente. Pueden ser muy bien localizadas, pero en espacios desfasados de una línea decisiva. *Lydia en el teatro*, 1879, y *El palco*, 1882 (fig. 58), nos sitúan en el teatro con los jóvenes y elegantes, pero apenas podría haber una diferencia mayor entre estas pinturas y el trabajo de Renoir sobre el mismo tema, *El debut*, 1876 (Londres, National Gallery of Art), por ejemplo.

Las poses rígidas y formales de las dos jóvenes en la pintura de Cassatt fueron calculadas con precisión, como revelan los bocetos que fueron hechos para crear esta obra. Sus posturas erectas, una mujer sosteniendo cuidadosamente entre las manos un ramillete desenvuelto, la otra resguardándose detrás de un gran abanico, crean un efecto de sorpresiva excitación y pudor, de falta de comodidad en ese espacio público, expuestas y vestidas. Están localizadas en un ángulo oblicuo con respecto al marco, así que ninguna de las dos figuras se halla contenida por los límites del cuadro, como sí es el caso de la bonita y enmarcada figura que crea Renoir en *El palco*, donde el espectáculo en el que la escena se despliega, y el espectáculo mismo de la mujer se han creado para ofrecerlos al espectador masculino inferido pero desconoci-

narios y sus “admiradores” del Jockey Club; E. Degas, *Un café en Montmatre*, 1877 (París, Musée d’Orsay); E. Manet, *Café Place du Théâtre Français*, 1881 (Glasgow, City Art Museum); E. Manet, *Nana*, 1877 (Hamburgo, Kunsthalle), y E. Manet, *Olympia*, 1863 (París, Musée du Louvre).

²⁶ Theresa Ann Gornberg, “Les Femmes de brasserie”, *Art History*, 1984, vol. 7, núm. 3.

²⁷ Véase Clark, *op. cit.*, p. 296, n. 144. El crítico que escribió fue Jean Ravenal, en *L’Epoque*, 7 de junio de 1865.

RETÍCULA I

<i>Damas</i>			
Teatro (palco)	Debutantes, jóvenes de la sociedad de moda	RENOIR	CASSATT
Parque	Matronas, madres, hijas, familias elegantes	MANET	CASSATT MORISOT
<i>Mujeres caídas</i>			
Teatro (tras bambalinas)	Bailarinas	DEGAS	
Cafés	Dependientes	MANET RENOIR DEGAS	
Folies	La cortesana: "imagen prototípica de la belleza lasciva"	MANET DEGAS GUYS	
Burdeles	"Pobres esclavas de las fondas miserables"	MANET GUYS	

do. En *El debut* de Renoir, la opción de un perfil se abre fuera de la vista del espectador en el auditorio, e invita a imaginar que comparte la excitación de la figura principal mientras parece que ésta ignora completamente que está ofreciendo semejante espectáculo. La falta de autoconciencia es, desde luego, totalmente forzada, para que el espectador pueda gozar la vista de la mujer joven.

Lo que marca la diferencia entre las pinturas de Renoir y las de Cassatt es el rechazo de la complicidad, en la manera en que la protagonista femenina se encuentra representada. En una obra más tardía, *En la ópera*, 1879 (fig. 48), se representa a una mujer vestida con un atuendo negro, pero para usarse en el día, en un gabinete del teatro. Es vista por el espectador a la distancia, en una dirección que corta el plano de la pintura; pero a medida que el espectador sigue la mirada que traza la figura, se revela otra vista, fija en la mujer que se halla en el fondo. El cuadro, entonces, yuxtapone dos miradas, dando prioridad a la de la mujer, quien sin duda ha sido representada en la intensa actividad de ver. Ella no le regresa la mirada al espectador, una convención que confirma el derecho de éste a ver y evaluar. En vez de eso, encontramos que se evoca al espectador fuera de la composición como si fuera la imagen en el espejo del hombre viendo el cuadro.

Esto es, en un sentido, el asunto de la pintura: el problema de las mujeres expuestas en público siendo vulnerables a las miradas comprometedoras. El ingenioso juego de palabras sobre el espectador fuera de la pintura, enfrentado por aquello que no podría disfrazar el verdadero significado de que los espacios públicos están plagados de hombres que observan mujeres y la posición del espectador fuera del



58. Mary Cassatt, *El palco*, 1882.
Washington, D.C., National
Gallery of Art, Chester Dale
Collection.

cuadro en relación con el hombre que sirve para indicarle que también participa del juego. El hecho de que la mujer esté representada en la actitud de ver activamente, se debe en gran parte a que sus ojos están velados por los lentes de ópera, protegiéndola de ser objetualizada; aparece como el objeto de su propia mirada.

Cassatt y Morisot pintaron cuadros de mujeres en espacios públicos, pero todos ellos descansan en una cierta línea trazada en la trama elaborada por el texto de Baudelaire. El otro mundo de las mujeres era inaccesible para ellas, mientras que estaba extremadamente al alcance para los hombres del grupo, constituyéndose constantemente como la representación del verdadero territorio de su compromiso con la modernidad. Hay evidencia de que las mujeres burguesas asistían a los café-conciertos, pero eso ha quedado registrado como un hecho del cual hay que arrepentirse y como un síntoma de la declinación de la modernidad.²⁸ Como Clark plantea, las guías para forasteros que visitaban París, como la de Murray, claramente prevenían al visitante de concurrir a los barrios bajos, al comentar que la gente respeta-

²⁸ Véase Clark, *op. cit.*, p. 209.



59. Auguste Renoir, *El palco*, 1874. Londres, London Courtauld Institute Galleries, Courtauld Collection.

ble no asistía a semejantes lugares. En sus diarios, Marie Bashkirtseff registra una visita que ella y sus amigas hicieron a un baile de máscaras, donde detrás de los disfraces, las hijas de los aristócratas podían vivir peligrosamente, jugando con su libertad sexual y dejando de lado el papel de género y clase que las negaba o reprimía. Pero dada la posición social de Marie Bashkirtseff y su condena de la moralidad promedio, así como del control de la sexualidad femenina, su visita furtiva sólo confirma la norma.²⁹

Entrar a semejantes espacios como el baile de máscaras o el café-concierto, constituía una seria amenaza a la reputación de una mujer burguesa y por lo tanto, a su

²⁹ La escapada de 1878 fue borrada de la versión de los diarios publicada en 1890. Para leer las discusiones sobre el evento, confróntese la publicación de secciones grabadas en Colette Cosnier, *Marie Bashkirtseff: un portrait sans retouches*, París, Pierre Horay, 1985, pp. 164-165. Véase también Linda Nochlin, "A Thoroughly Modern Masked Ball", *Art in America*, noviembre de 1983, vol. 71, núm. 10. En su *Guide to Paris* (1888), Karl Baedeker describe los bailes de máscaras, pero advierte que "los visitantes con damas mejor deben tomar un palco" (p. 34), y de las más mundanas salas de baile, comenta: "Es necesario recalcar que las mujeres no asisten a este tipo de bailes."

RETÍCULA II

		<i>Damas</i>		
		MANET	MORISOT	Alcoba
		CAILLEBOTTE	CASSATT	
		RENOIR	MORISOT	Cuarto de dibujo
		CAILLEBOTTE	CASSATT	
		BAZILLE	CASSATT	Veranda
		CAILLEBOTTE	MORISOT	
		MONET	CASSATT	Jardín
			MORISOT	
Teatro (palco)	Debutantes	RENOIR	CASSATT	Teatro
Parque	Familias elegantes	MANET	CASSATT	Parque
			MORISOT	
		<i>Mujeres caídas</i>		
Teatro (tras bambalinas)	Bailarinas	DEGAS		
Cafés	Dependientes	MANET		
		RENOIR		
		DEGAS		
Folies	La cortesana: "imagen prototípica de la belleza lasciva"	MANET		
		DEGAS		
		GUYS		
Burdeles	"Pobres esclavas de las fondas miserables"	GUYS		

femineidad. La cuidada respetabilidad de la dama podía mancharse por el puro contacto visual, por lo que el mirar estaba vinculado a saber. Ese otro mundo de encuentro entre hombres y mujeres de la burguesía con los de otra clase era un sinsentido y algo que no conducía a nada a las mujeres burguesas. Era el lugar en el que la sexualidad femenina o los cuerpos femeninos mismos eran comprados o vendidos, donde la mujer se transformaba tanto en un bien intercambiable como en una vendedora de carne, introduciendo el dominio económico en sus relaciones directas con los varones. Aquí, la división entre lo público y lo privado como una separación entre lo masculino y lo femenino es violentada por el dinero, el rector del dominio público y, precisamente, desterrado del ámbito doméstico.

La femineidad en sus formas específicas de clase es mantenida por la polaridad virgen-prostituta, con su mistificada representación de los intercambios económicos en el sistema endógeno patriarcal. En las ideologías burguesas de la femineidad, el

asunto del dinero y las relaciones de propiedad que legal y económicamente constituyen el matrimonio burgués, se conjura fuera del alcance de la vista por la mistificación de la persecución de los derechos sobre un cuerpo y sus productos, como manifestación del amor que será sostenido por el deber y la devoción.

La femineidad, por tanto, debe ser entendida no como una condición de la mujer, sino como la forma ideológica de regulación de la sexualidad femenina en el ámbito familiar, doméstico, heterosexual, regido, en última instancia, por las leyes. Los espacios de la femineidad —ideológicamente, pictóricamente entendidos— apenas articulan sexualidades femeninas. Esto supone no aceptar las nociones decimonónicas acerca de la sexualidad de las mujeres y hacer más pequeña la diferencia entre lo que de hecho era vivido o el cómo se experimentaba, y lo que era oficialmente dicho o representado como sexualidad femenina.³⁰

En los espacios ideológicos y sociales de la femineidad, la sexualidad femenina no se puede ser registrar en forma directa. Esto tiene un efecto decisivo con respecto al uso que las artistas pudieron haber hecho de la posicionalidad representada por la vista que proporciona el *flâneur*, y por lo tanto, con respecto a la modernidad. La vista desde el *flâneur* articula y produce una sexualidad masculina, que en la moderna economía sexual disfruta de la libertad de mirar, evaluar y poseer, en acto o en fantasía. Walter Benjamin concede una especial atención a un poema de Baudelaire, “A une passante”. El poema está escrito desde el punto de vista de un hombre que ve entre la muchedumbre a una hermosa viuda; él se enamora y ella desaparece de su vista. El comentario de Benjamin es como sigue: “Se puede decir que el poema aborda la función de la multitud, no en la vida de un ciudadano, sino en la de una persona erótica.”³¹

No se trata del dominio público simplemente equiparado con la masculinidad lo que define al *flâneur*-artista, sino el acceso al reino de lo sexual, marcado por esos intersticios, espacios de ambigüedad, definidos de esa manera no sólo por las relativamente imprecisas o fantasiosas barreras de clase, en las que Clark pone tanto énfasis, sino por el intercambio sexual que se da entre estratos. Las mujeres podían entrar y representar determinados lugares en la esfera pública —los del entretenimiento y los que resultaban idóneos para mostrarse. Pero hay una línea que marca no el límite de lo público y lo privado, sino las fronteras de los espacios de la femineidad. Debajo de esta línea se extiende el terreno de lo sexualizado y de los cuerpos cómodos de las mujeres, donde su naturaleza termina, donde la clase, el capital y el poder masculino se manifiestan y encajan. Es una línea que marca una frontera de clase, pero que también revela nuevas formaciones de clase en el mundo burgués,

³⁰ Carl Degler, “What Ought to Be and What Was: Women’s Sexuality in the Nineteenth Century”, *American Historical Review*, 1974, núm. 79, pp. 1467-1491.

³¹ Benjamin, *op. cit.*, p. 45.

donde se han replanteado las relaciones de género no sólo entre hombres y mujeres, sino entre mujeres pertenecientes a diferentes estratos.³²

HOMBRES Y MUJERES EN LA ESFERA PRIVADA

He vuelto a trazar el mapa baudeleriano para incluir aquellos espacios que hacían falta —la esfera doméstica, el cuarto de dibujo, la veranda o el balcón, el jardín de la villa de verano y la alcoba (retícula II). Este listado produce un balance sustancialmente diferente entre artistas hombres y mujeres, con respecto a la primera retícula presentada. Mary Cassatt y Berthe Morisot ocupan esos nuevos espacios en mucho mayor grado, mientras que sus colegas están menos presentes, aunque no se les resta importancia.

A manera de ejemplo, podemos citar uno de los retratos de Renoir, *Madame Charpentier y sus hijos*, 1878 (Nueva York, Metropolitan Museum of Art), o *Reunión familiar*, de Bazille, 1867 (París, Musée d'Orsay), o bien la pintura de Camille en múltiples poses hecha por Claude Monet en 1867 *Mujer en el jardín* (París, Musée d'Orsay).

Estas pinturas comparten el terreno de lo femenino, pero han sido creadas desde perspectivas completamente diferentes. Renoir ingresó al cuarto de dibujo de Madame Charpentier a cumplir una comisión, Bazille celebraba una ocasión especial, casi formal, y el cuadro de Monet fue creado como un ejercicio de pintura al aire libre.³³ La mayoría de los trabajos de Morisot y Cassatt se desarrollan en estos espa-

³² Pude haber exagerado el caso de que la sexualidad de las mujeres burguesas no puede ser articulada dentro de estos espacios. A la luz de los recientes estudios feministas de la psicología psicosexual de la maternidad, sería posible leer las pinturas de madres e hijos hechas por mujeres en una forma mucho más compleja, que como un sitio donde se articula la sexualidad femenina. Más aún, en pinturas de Morisot —por ejemplo, de su hija adolescente— es posible discernir la inscripción de otro momento en el que hace referencia a la sexualidad femenina sugiriendo la aparición de una vida sexual adulta, algo que resulta más importante que su estricta regulación dentro de las formas domésticas de la vida marital. Sería deseable poner atención a los escritos de la historiadora Carroll Smith Rosenberg acerca de la importancia de las amistades femeninas. Ella señala, desde nuestra ventaja postfreudiana, que resulta muy difícil leer en las intimidades de las mujeres del siglo XIX, para entender el justo valor de los términos de cariño, en ocasiones muy físico, para comprender las formas de sexualidad y amor como se vivían, se experimentaban y se representaban. Se requiere de mucha investigación para formular aseveraciones sin el peligro de caer en las disputas de las feministas y para confirmar el discurso oficial de los ideólogos de lo masculino con respecto a las sexualidades femeninas. (C. Smith Rosenberg, "Hearing Women's Words: A Feminist Reconstruction of History", en su libro *Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America*, Nueva York, Knopf, 1985.)

³³ La excepción puede ser el trabajo de Gustave Caillebotte, especialmente en dos obras exhibidas en la tercera Exposición de Pintura en abril de 1877, *Retratos en el campo* (Bayeux, Musée Baron Gérard) y *Retratos (en un interior)* (Nueva York, Alan Hartman Collection). El primero representa un grupo de mujeres burguesas leyendo y cosiendo fuera de su casa de campo y el otro evoca interiores femeninos en la residencia familiar, en la *rue* de Miromesnil. Ambos cuadros se ocupan de los espacios y activida-

cios domésticos; por ejemplo, *Dos mujeres leyendo*, 1869-1870 (fig. 51), y *Susan en el balcón*, 1883 (Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art). Estos cuadros han sido pintados con la seguridad que da el conocimiento de la rutina y los rituales de la vida cotidiana, que no solamente constituyen los espacios de la femineidad, sino que trazan colectivamente su construcción en los escenarios de la vida de las mujeres. Como he argumentado anteriormente, la obra de Mary Cassatt delinea la femineidad inducida, adquirida y ritualizada desde la juventud hasta la maternidad y la edad madura.³⁴ Berthe Morisot se valió de la vida de su hija para producir trabajos que se destacan por su grado de compromiso con la subjetividad femenina, especialmente en puntos críticos de la vida de una mujer. Por ejemplo, su obra *Psiquis* muestra a una adolescente ante un espejo, escena que en Francia se conoce como “Psyché” (1876; Lugano, Colección Thyssen-Bornemisza). La figura mitológica, clásica de Psiquis era una joven mortal de la que Cupido, el hijo de Venus, se enamoró y esto fue tema de muchas pinturas neoclásicas y románticas, como una alegoría del despertar a la sexualidad.

La pintura de Morisot ofrece al espectador una vista del dormitorio de una mujer burguesa, y aunque no deja de tener potencial voyeurista, la mujer no está representada de manera que ofrezca a la mirada mucho más que la contemplación de su imagen en el espejo, de manera que se separa la idea de la mujer pensativa absorta en la contemplación, de la de mujer como objeto. Un contraste puede dejar esta noción aún más clara: si se compara esta obra con la de Manet, en la que aparece una mujer a medio vestir mirándose en un espejo, de manera que su espalda queda a la vista del espectador como un mero cuerpo en un cuarto de labor (*Ante el espejo*, 1876-1877, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum).

Pero debo hacer hincapié en que de ninguna manera sugiero que Cassatt y Morisot nos ofrecen la verdad sobre esos espacios de la femineidad. No quiero decir que su intimidad les permitía escapar a su tradición histórica como sujetos pertenecientes a un sexo y una clase determinados, que podían aproximarse objetivamente y transcribir su experiencia en forma auténtica. Argumentar esto presupone alguna noción de autoría de género, y que el fenómeno que estoy interesada en definir y explicar es resultado de que las autoras son mujeres. Eso no haría más que llevarlas a una esfera transhistórica de lo biológicamente determinado, lo que Rozsika Parker y yo hemos definido en *Old Mistresses* como el estereotipo femenino.

des de las ‘damas’ de la burguesía. Pero tengo curiosidad respecto al hecho de que se hayan exhibido en secuencia con *Calle de París*, *Día lluvioso* y *El puente de Europa*, que también son escenas en exteriores de la vida urbana, donde las clases se mezclan y la ambigüedad respecto a las identidades y posiciones sociales perturban la ecuanimidad del espectador, en contraste con la inercia y los acogedores espacios evocados por los mundos del cuarto de dibujo y la terraza de la propiedad familiar en los dos retratos descritos.

³⁴ Griselda Pollock, *Mary Cassatt*, Londres, Jupiter Books, 1980.

Sin embargo, las pintoras de este grupo cultural adoptaron diferentes posturas con respecto a la movilidad social y al tipo de mirada permitido de acuerdo con su género. En vez de considerar los cuadros como documentos de su condición, expresándola o reflejándola, quiero poner énfasis en que la práctica del pintar es por sí misma *un lugar para que se inscriba la diferencia sexual*. La posición social en términos de clase y género determina —o lo que es lo mismo, presiona o marca los límites— del trabajo producido. Pero estamos considerando un proceso continuo. La construcción social, sexual y psíquica de la femineidad es constantemente producida, regulada, renegociada. Esta productividad se halla envuelta en la práctica de hacer arte. En el crear una pintura, citar a un modelo, sentarse en una habitación con alguien, usar un programa de técnicas conocidas, modificarlas, sorprenderse a sí mismo con nuevos e inesperados efectos, tanto en términos técnicos como de significado, lo que resulta del modo en que el modelo es dispuesto, el tamaño de la habitación en que se trabaja, la naturaleza del contrato, la experiencia de la escena que está siendo pintada y todos esos procedimientos que forman parte de las prácticas sociales de hacer una pintura, funcionan como las maneras en que la posición social y psíquica de Cassatt y Morisot no solamente construían sus obras, sino que se veían implicadas ellas mismas, a medida en que, al producir imágenes, encontraban su mundo representado frente a ellas.

Es aquí que la crítica a la autoría es relevante —la crítica a la noción de un autor previo al acto creativo, que produce una obra de arte que entonces se convierte en un espejo o, en el mejor de los casos, en un vehículo para comunicar una intención completamente formada y una experiencia consciente. La muerte del autor ha supuesto el énfasis en el lector-espectador como el productor activo del significado de los textos. Pero esto conlleva un peligro excesivo de caer en un total relativismo: cualquier lector puede formular cualquier significado. Hay un límite histórico e ideológico que se encuentra asegurado por la aceptación de la muerte de la figura mítica del autor-creador, pero no de la negación del productor históricamente ubicado, trabajando bajo ciertas condiciones que determinan la productividad de la obra, mas nunca confinando su campo actual o potencial de significados. Este tópico se vuelve relevante para el estudio de los productores culturales que son mujeres. En la historia del arte, es frecuente la negación de su estatus como autoras (véase la gráfica de Barr, fig. 49). Su personalidad creativa nunca ha sido canonizada o celebrada. Además, han sido víctimas de lecturas ideológicas que no prestan atención a la historia ni a la diferencia; los historiadores del arte y los críticos han proclamado con desenfado el significado del trabajo de las mujeres: que siempre se reduce a la afirmación de que tales obras son producto del trabajo de ellas.

El cómo se inscribe la diferencia sexual estará determinado por la especificidad de la práctica y los procesos de representación. En este ensayo, he explorado dos ejes sobre los cuales se pueden considerar estos aspectos: el del espacio y el de la mira-

da. He argumentado que el proceso social definido en términos de la modernidad se experimenta espacialmente, como el acceso a la ciudad espectacular que se abría a la vista de una clase y de un género específicos. (Esto permanece inalterado entre la figura pública del *flâneur* y la moderna condición del *voyeur*.) Asimismo, he señalado que existe una coincidencia entre los espacios de la modernidad y aquellos de la masculinidad, a medida que se intersectan en el territorio del intercambio sexual entre clases sociales. Por lo tanto, se modifica la superficialidad del mundo burgués dividido en público y privado, masculino y femenino; el argumento busca ubicar la producción de la definición burguesa de mujer, establecida por la polaridad entre la dama burguesa y la prostituta proletaria, la mujer que trabaja. Los espacios de la femineidad no sólo están delimitados en relación con esas nociones de modernidad, sino también por el mapa sexualizado mediante el cual la mujer se encuentra aparte y los espacios de la femineidad se definen por una organización distinta de la mirada.

La diferencia, no obstante, no supone necesariamente restricción o ausencia. Eso sería equivalente a reinstaurar la construcción patriarcal de la mujer. Los aspectos de proximidad, intimidad y división de espacios en las pinturas de Morisot o Cassatt representan una manera diferente de ver, tanto en términos de la producción como en términos de consumo.

La diferencia que plantean se orienta hacia la producción de la femineidad como especificidad. Sugieren la particularidad del espectador femenino, que estaba completamente negado en la tradición selectiva que la historia ofrece.

LAS MUJERES Y LA VISTA

En el artículo titulado “Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator”, Mary Ann Doane utiliza una fotografía de Robert Doisneau titulada *Una mirada oblicua*, 1948 (fig. 60), para introducir la discusión acerca de la negación de la mirada femenina tanto en las representaciones visuales como en las calles.³⁵ En la imagen, una pareja burguesa se detiene frente al aparador de la tienda de obras de arte y mira hacia el interior. La mirada del espectador lo ubica como un voyeur en el interior de la tienda. La mujer dirige su atención a una de las pinturas y parece dispuesta a comentarla con su marido. Sin que ella lo note, él mira hacia otra parte, hacia las nalgas desnudas de una figura femenina en un cuadro localizado en ángulo oblicuo con respecto a la superficie de la fotografía —y del aparador—, de manera que el espectador también puede ver lo que el hombre ve. Doane argumenta que es la vista del hombre lo que define la problemática de la fotografía, borrando la de la mujer. Ella mira algo que no significa nada para el espectador. Es negada en el cruce de

³⁵ Mary Ann Doane, “Film and the Masquerade: Theorizing The Female Spectator”, *Screen*, 1982, vol. 23, núms. 3-4, p. 86.



60. Robert Doisneau, *Una mirada oblicua*, 1948. Fotografía. Londres, Victoria and Albert Museum. © Other Images, S.A. de C.V.

miradas entre el hombre, la pintura de la mujer-fetiché y el espectador, quien ha sido puesto en el ángulo de visión masculino. Para entender la broma, debemos ser cómplices de su descubrimiento secreto de algo mejor que mirar. La broma, como todos los chistes sucios, se hace a expensas de la mujer. Ella contrasta iconográficamente con la mujer desnuda. Ve negado el objeto de su deseo. Lo que mira permanece oculto al espectador. A ella se le niega la posibilidad de ser objeto de deseo, porque se le representa como una mujer que mira activamente en vez de volverse y confirmar lo que ve el espectador masculino. Doane concluye que el fotógrafo delinea misteriosamente las políticas sexuales del mirar.

He comentado este ejemplo para hacer más claro que lo que se pone en juego al considerar al espectador femenino —la mera posibilidad de que los textos sean creados por mujeres— puede producir diferentes posiciones dentro de las políticas sexuales del mirar. Sin esa posibilidad, las mujeres ven negada la representación del objeto de su deseo y de su placer y son constantemente borradas, de manera que para mirar y gozar los sitios de la cultura patriarcal, las mujeres tendríamos que conver-



61. Berthe Morisot en su estudio. Fotografía.

tirnos en travestis nominales. Debemos asumir una posición masculina o gozar en forma masoquista de la humillación de una mujer. Al inicio de este ensayo, puse de manifiesto la relación que Berthe Morisot tenía con esas vistas modernas fundadas por pinturas canónicas de lo moderno como *Olympia* y *Un bar en el Folies-Bergère*; las dos figuran dentro de las políticas sexuales del mirar, unas políticas en el corazón del arte moderno y de su versión en la moderna historia del arte. Desde el comienzo de la década de 1970, el modernismo ha sido criticado y desafiado sobre todo por las practicantes del feminismo.

En un artículo reciente, titulado “Desiring Images/Imaging Desire”, Mary Kelly sitúa el dilema feminista en el que la mujer artista ve su experiencia en términos de la posición femenina —es decir, como objeto de la mirada— mientras que ella debe también contar con el sentimiento que experimenta como artista, ocupando la posición masculina de sujeto de la mirada. Han surgido diversas estrategias para salvar esta contradicción fundamental, enfocándose en las maneras de replantear o rechazar la figuración literal del cuerpo femenino. Todos estos intentos se centran en un

problema: “¿Cómo puede darse una posición crítica, radical y placentera de la mujer como espectadora?” Kelly concluye tomando partido por su camino específico para transitar por el dilema (que es demasiado específico para profundizar en él en este momento), con un significativo comentario:

Hasta ahora, la mujer como espectadora ha sido añorada y plasmada en la superficie de un cuadro, atrapada en un camino de luz que la guía de regreso a un rostro velado. Parece importante dejar sentado que la mascarada siempre ha sido interna, relacionada con una organización particular de los instintos, representada por medio de una diversidad de propósitos y objetos, pero sin que su mirada sea atraída por una verdad psíquica más allá del velo. Para analizar críticamente este panorama, el espectador no debería acercarse demasiado, ni alejarse demasiado tampoco.³⁶

El comentario de Kelly hace eco a los términos de una proximidad y una distancia que han sido centrales en este ensayo. Las políticas sexuales del mirar funcionan alrededor de un régimen que divide en una posición binaria: actividad-pasividad, mirar-ser mirado, *voyeur*-exhibicionista, sujeto-objeto. Frente a obras de Cassatt y Morisot, podemos preguntar ¿eran ellas cómplices del régimen dominante?,³⁷ ¿realmente potenciaban la femineidad como una de sus más importantes premisas?, ¿la femineidad se confirma como pasividad y masoquismo, o es una mirada crítica resultante de una posición diferente, donde es valorada, experimentada y representada? En estas obras, por medio de diferentes tratamientos de esos protocolos del pintar definidos como el inicio del arte moderno —articulación del espacio, reposicionamiento del espectador, selección del sitio a representar y la ubicación de las figuras, factura y trabajo de la pincelada—, la esfera privada está investida con otros significados, diferentes a aquellos producidos para asegurar esto como el sitio de la femineidad. Uno de los más grandes aspectos por los cuales el aspecto de la femineidad ha sido re trabajado, es el de la rearticulación del espacio tradicional, de manera que deja de funcionar como el espacio de visión privilegiado, para convertirse en el lugar de las relaciones. La vista que se arregla sobre la figura representada es la de la

³⁶ Mary Kelly, “Desiring Images/Imaging Desire”, *Wedge*, 1984, núm. 6, p. 9.

³⁷ Hay, por supuesto, diferencias significativas entre la obra de Mary Cassatt y la de Berthe Morisot, que han sido pasadas por alto en el texto por la razón de descifrar las posiciones compartidas dentro y contra las relaciones sociales de la femineidad. A la luz de recientes publicaciones que versan sobre la correspondencia entre ambas mujeres y como resultado de la aparición en 1987 de una monografía (Adler y Carb, Phaidon) y una exposición de los trabajos de Morisot, es posible considerar a las artistas en su especificidad y en sus diferencias. Cassatt articulaba su posición como artista y como mujer en términos políticos de feminismo y socialismo, mientras que, como sugiere la evidencia escrita, Morisot funcionaba de manera más pasiva dentro de la alta burguesía y los círculos políticos republicanos. El significado de estas diferencias potenciales necesita ser cuidadosamente analizado en relación con lo que ambas produjeron como artistas.



62. Mary Cassatt, *Mujer bañándose*, 1891. Punta seca y aguatina, grabado en color, quinto estado. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Donación de Paul J. Sachs, 1916.

igualdad y se encuentra inscrita en la pintura por medio de una proximidad particular que sugerí como la que caracterizaba el trabajo. Es un espacio algo extraño que distrae al espectador del encuentro intersubjetivo o que convierte las figuras en objetos para una mirada voyeurista. Al ojo no le es dada su libertad solitaria. Las mujeres representadas funcionan como sujetos de su propia mirada o de su propia actividad, sin ubicaciones específicamente localizadas desde las cuales el espectador se convierte en parte.

La extraña fotografía de Berthe Morisot trabajando en su estudio es útil para representar el intercambio de miradas entre mujeres, aspecto que estructura esas obras (fig. 61). La mayoría de las mujeres pintadas por Cassatt o Morisot pertenecieron al íntimo círculo familiar. Pero eso incluía a mujeres tanto de la burguesía como del proletariado que trabajaban en la casa como nanas y sirvientas. Es de notar que las realidades de clase no podían desvanecerse por obra de algún mítico ideal de her-

mandad entre mujeres. La manera en que las mujeres pertenecientes a la clase trabajadora fueron pintadas por Cassatt, por ejemplo, involucra el uso del poder de clase, por el cual ella podía pedirles que posaran semidesnudas para una escena de mujeres lavándose (fig. 62). Sin embargo, no fueron objeto de la contemplación voyeurista de la que sí fueron víctimas esas mujeres lavándose, pintadas por Degas que, como Lipton ha establecido, podían ser ubicadas en los burdeles oficiales de París.³⁸ La mujer que simplemente se lava de pie, permite un espacio en el que las mujeres fuera de la burguesía podían ser representadas tanto en su intimidad como trabajando, sin forzarlas hacia la categoría sexualizada de las mujeres caídas. El cuerpo de la mujer puede ser retratado dentro de los parámetros de clase, pero sin ser objeto de la comodidad sexual.

Espero que ahora quede claro que la significación de este argumento se extiende más allá de los aspectos relacionados con la pintura impresionista. La modernidad está aún con nosotros, y lo está en forma más aguda, a medida que nuestras ciudades se convierten, en el exacerbado mundo de la posmodernidad, cada vez más en un sitio de extranjeros y de espectáculo, donde las mujeres son vulnerables al asalto violento mientras que les es vedado el derecho de moverse por estas ciudades en forma segura. Los espacios de la femineidad todavía regulan la vida de las mujeres —desde correr el riesgo de miradas intrusas por parte de los hombres en las calles, hasta sobrevivir a violentos ataques sexuales. En los juicios por violación, las mujeres en la calle parecían estar “pidiéndola”. La configuración que modeló el trabajo de Morisot y Cassatt todavía define nuestro mundo. Entonces, resulta relevante desarrollar análisis feministas de los momentos fundantes de la modernidad y del modernismo, para discernir sus estructuras sexuales, para descubrir resistencias y diferencias del pasado, para examinar cómo las mujeres productoras desarrollaron modelos alternativos de negociación de la modernidad y de los espacios de la femineidad.

³⁸ Para la discusión sobre la clase y ocupación en escenas de mujeres bañándose, confróntese Eunice Lipton, “Degas’ Bathers”, *Arts Magazine*, 1980, p. 54, también publicado en Eunice Lipton, *Looking into Degas: Uneasy Images of Woman and Modern Life*, University of California Press, 1986. Confróntese también con el cuadro de Gustave Caillebotte, *Mujer en el vestidor*, 1873 (Nueva York, colección particular), donde el sentido de intrusión hace crecer el potencial erótico de la contemplación voyeurista de una mujer mientras se desviste.

El expresionismo alemán —esa originalmente “intuición alemana”— tuvo practi- [283]
cantes tanto femeninas como masculinos en todas sus manifestaciones culturales: arte, música, literatura, teatro, danza y cine. Y, sin embargo, una gran parte de la historia del arte de los últimos 75 años posteriores al fenómeno ha visto, expuesto y explicado el expresionismo alemán básicamente por medio de una mirada unigenérica: la masculina.

¿Se trata quizá de una cuestión de calidad? ¿No fueron las artistas expresionistas tan *buenas* como sus colegas del sexo opuesto? (Tómese como ejemplo a Marianne von Werefkin: su obra realmente no se compara con la de sus compatriotas rusos Alexei von Jawlensky y Wassily Kandinsky.) ¿O es que a pesar de una muy buena técnica, las mujeres simplemente no eran tan “expresivas” como sus contrapartes masculinos, y de aquí su justificada omisión de la Tierra del Expresionismo?

¿O pudiera radicar el problema en la definición corriente del expresionismo en nuestra disciplina —una definición que parece deleitarse en la contemplación y recontemplación de la “revuelta de los hijos contra los padres”? (No hay lugar aquí para las hijas.) ¿Es lógico, me pregunto, exigir odiseas edípicas como criterio de entrada para expresionistas oficiales? ¿Por qué, por ejemplo, los críticos han sido ambivalentes en asignar un mismo valor a la obra de Käthe Kollwitz y Ernst Barlach? ¿Por qué siempre se nos dice severamente que Kollwitz tendía a favorecer “temas” sociales, como si esto debilitase o negase el poder de su intensidad? La preocupación por la sociedad, el rasgo preciso que caracteriza la misión comunista de los dramaturgos expresionistas, parecería manchar la candidatura de Kollwitz como expresionista completa. Adolf Hitler estaba mucho más seguro que muchos historiadores del arte del lugar de Kollwitz en la historia del arte: especificó que su obra fuera incluida en

* Ciertas partes de este ensayo aparecieron en “For Whom the Bells Tolls: Private Versus Universal Grief in the Work of Edvard Munch and Käthe Kollwitz”, *Arts Magazine*, marzo de 1977, p. 142; y en “State of the field 1980: the women artists of German expressionism”, *Arts Magazine*, noviembre de 1980, pp. 147-153.

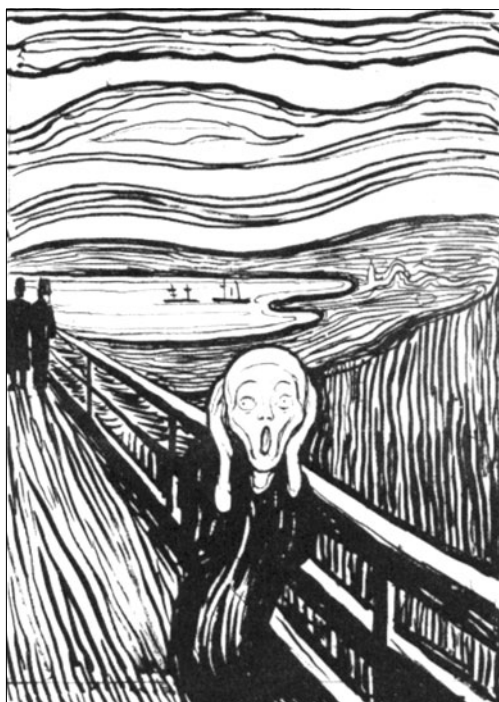


63. Käthe Kollwitz, *El llamado de la muerte* (del *Ciclo de la muerte*), 1934-1935. Litografía. Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection (foto: National Gallery). D.R. © Käthe Kollwitz/ Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

la notoria exposición de 1937 de arte degenerado —posiblemente la mayor retrospectiva de arte moderno jamás realizada.

De acuerdo con la letanía, el nacimiento del expresionismo alemán ha sido rastreado repetidas veces en un surtido de comadronas extranjeras (Rodin, Van Gogh y Minne) hasta un padre noruego, Edvard Munch. Durante los años setenta muchas grandes retrospectivas confirmaron a Munch como maestro del determinismo pesimista. Pero la repercusión acumulativa de esta imaginería helada también sugería una pregunta antes impensable: ¿era la vida en verdad tan sombría?, ¿o la muy real angustia personal de Munch verdaderamente reflejó el punto de vista de su tiempo? Siempre hemos considerado la respuesta como un sí, y ciertamente la necesidad de representar emociones específicas en dosis intensas vincula a Munch con los posteriores centros del expresionismo —Dresde/Berlín, Múnich y Viena. Ciertamente también la ostentación de Munch de individuos sonambulísticos en la fuerza de la pasión continúa el cercano enfoque del *cul-te-de-moi* de Baudelaire, es paralela al ensimismamiento de D'Annunzio, y culmina en la indagación de la esencia interna del expresionismo. Pero ¿fue esta experiencia de revolcarse en el yo *representativa* de la década de 1890, en la cual se cristalizó mucha de la imaginería de Munch?

Es cierto que la exploración de la psique y de las realidades internas dominó la literatura y pintura analíticas de la Europa anterior a la primera guerra mundial, pero



64. Edvard Munch, *El grito*, 1895. Litografía. Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection (foto: National Gallery). D.R. © Edvard Munch/Bono, Noruega/SOMAAP, 2004.

tal escrutinio fue interrumpido violentamente en Sarajevo el 28 de junio de 1914, y la meditación no fue concluida sino hasta el surgimiento del narcisismo cultural en Estados Unidos hacia mediados de los años setenta. Las exigencias de justicia social comprometieron la atención internacional después de 1914, y el foco del individualismo fue opacado por el brillo de los problemas colectivos. Pero ¿no fueron éstos también una preocupación *antes* de la primera guerra? La respuesta es un sonoro sí. Voces de la década de 1890 se ocuparon insistentemente en temas sociales: Ibsen y Bjornson, objetivamente; Brandes, Strindberg y Przybyszewski, subjetivamente. Si Ibsen estaba demasiado preocupado socialmente, el énfasis reaccionario de Knut Hamsun puesto en la esfera del inconsciente de la mente era no obstante predicado con frecuencia en el impacto de la sociedad sobre el individuo.

Aquí está quizá la clave de la época que engendró el expresionismo, de la cual Munch siempre ha sido considerado como un ejemplo extremo pero primario. El tema de la época era el individuo en sociedad; su significado era, de acuerdo con el intérprete, objetiva o subjetivamente representado; sus aplicaciones, o bien universales o privadas. El determinismo resultaba un destino universal, el pesimismo o la fe obstinada los únicos calificativos.

Munch tenía cincuenta años cuando el disparo de Sarajevo resonó alrededor del mundo. Su propio disparo —la gran litografía de 1895, *El grito* (fig. 64)— había ya



desencadenado repercusiones universales como imagen de la angustia previa a la primera guerra mundial. Pero ¿fue el grito de Munch totalmente representativo de sus tiempos, me pregunto? Y si fue así, ¿para quién gritaba? ¿Era su problema, cifrado en la imagen recurrente de la *femme fatale* (fig. 65) sedienta de sangre, el problema de todos? ¿Estaban todos amenazados por criaturas vampíricas o semejantes a arpías? ¿O esto se aplicó únicamente a compañeros creadores como Strindberg o Przybyszewsky?

Tomemos en cuenta sólo a uno de los contemporáneos de Munch, y estipulemos que este artista tuvo la preocupación del espectáculo de la existencia humana, al igual que Munch, y que vivió exactamente durante las mismas ocho décadas que Munch, siendo testigo, al igual que Munch, no de una sino de dos guerras mundiales. ¿Qué artista podemos escoger?

Propongo a Käthe Kollwitz (figs. 63 y 66). No porque el expresionismo alemán carezca de una madre (que, de acuerdo con la letanía, carece), sino porque Kollwitz completa los muy rigurosos requerimientos antes citados. ¡Oh! Pero Kollwitz es tan sombría, tan deprimente, tan comprometida socialmente. Siempre los mismos temas: pobreza, madres o niños moribundos, guerra y muerte. ¿Es ella la artista apropiada para comparar con Munch, que es tan sombrío, tan deprimente, y siempre retratando los mismos temas: madres o niños moribundos, los celos, la agresión y la muerte? Está bien, tomemos a Kollwitz. Pues si la calidad de la pena puede ser me-



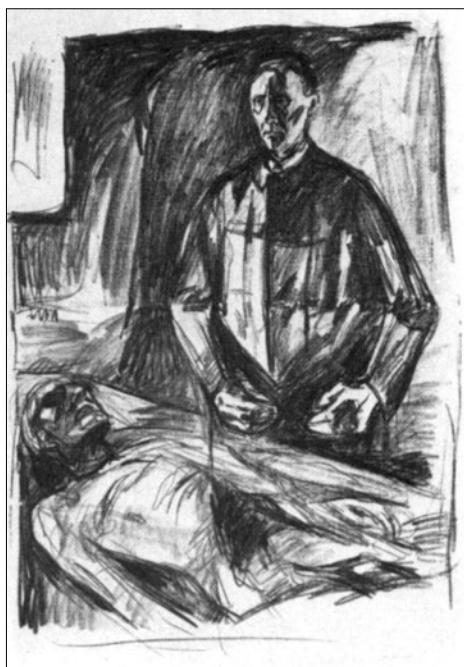
PÁGINA ANTERIOR

65. Edvard Munch, *Vampiro*, 1895. Litografía. Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection (foto: National Gallery). D.R. © Edvard Munch/Bono, Noruega/SOMAAP, 2004.

66. Käthe Kollwitz, *Autorretrato*, 1924. Dibujo con crayón (dibujo transferido a litografía K. 198). Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection. D.R. © Käthe Kollwitz/ Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

dida, el dolor de Kollwitz fue seguramente igual al de Munch —tanto en intensidad melancólica como en duración a lo largo de la vida. También ella gritó en voz alta sus miedos por medio del grabado o la litografía. También ella vivió ocho largas décadas, siendo testigo, al igual que Munch, de dos guerras mundiales. También ella era europea del norte, nacida en Königsberg, la capital prusiana del este, en 1867, sólo tres años y medio después de Munch. Lo sobrevivió por sólo un año: Munch murió a la edad de 80 años en 1944; Kollwitz murió en 1945 a los 79. Pero ¿qué justifica esta paridad entre la pacifista prusiana y nuestro noruego neurótico? ¿Se trata de un intento feminista de conferirle al expresionismo alemán una madre? (Pero la letanía nos dice que las madres no son necesarias en el parto de nuevos movimientos artísticos.) No. Propongo la *revisiónista* pero imposible paridad de Kollwitz y Munch porque los *objetos* de su sufrimiento fueron muy diferentes. Munch sufría por sí mismo —incluso autorretratándose una vez como un paciente cadavérico a merced de un médico capaz de hacer milagros (fig. 67). Kollwitz, especialmente mediante el cartel, sufría por la humanidad: ¡*Viena se muere!* ¡*Salva a sus hijos!* (fig. 68). Juntos, este par dispar de extraordinarios creadores de imágenes representa las polaridades de su época. Sus intensas síntesis del drama de la vida y la muerte transmiten muchas dimensiones de la angustia de este periodo, ya sean acumuladas como trauma personal, en Munch, o derrochadas como herida universal, en Kollwitz.

Munch habló por muchas almas atribuladas cuando escribió e ilustró su propia



67. Edvard Munch, *El profesor Schreiner como anatomista*, 1930. Litografía. Oslo, Munch-Museet. D.R.
 © Edvard Munch/Bono, Noruega/SOMAAP, 2004.
68. Käthe Kollwitz, *¡Viena se muere! ¡Salva a sus hijos!*, 1920. Litografía (foto: Alessandra Comini). D.R.
 © Käthe Kollwitz/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

mitología de las trampas del amor, *Alfa y Omega*, en la que la panerótica Omega hace el amor con todo tipo de animal (fig. 69), al final abandonando a un muy munchiano Alfa con su tristeza y un grupo de hijos bastardos que insisten en llamarlo padre. Pero Kollwitz habló con la misma fuerza al mismo número de almas cuando —en respuesta a la pieza dramática de Gerhard Hauptmann— produjo su ciclo de seis impresos *La revuelta de las tejedoras* (fig. 70), un comentario compasivo acerca del deplorable estado de la clase trabajadora alemana que la llevó a ganarse la enemistad activa del káiser Guillermo II.

El fenómeno de la *femme fatale* —el legado del *art nouveau* al expresionismo— no fue, pese a todo lo que se ha escrito, la preocupación exclusiva del *fin de siècle*. Para cada mujer devoradora en la imaginación febril de Munch había una esposa que apoya o una madre que alimenta en el espejo del mundo de Kollwitz (fig. 71). La palabra “guerra” provocaba distintas respuestas pictóricas en ambos: para Munch significaba una batalla a muerte entre los sexos; para Kollwitz significaba el conflicto armado de naciones y la destrucción sin sentido de la familia. Después de la primera guerra mundial, mientras Kollwitz esculpía un memorial de guerra para su hijo que



69. Edvard Munch, *Omega y el cerdo* (de *Alfa y Omega*), 1908-1909. Litografía. Oslo, Munch-Museet. D.R. © Edvard Munch/Bono, Noruega/SOMAAP, 2004.



70. Käthe Kollwitz, *Pobreza* (de *La revuelta de las tejedoras*), 1897. Litografía. Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection. D.R. © Käthe Kollwitz/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

había caído en Flandes, Munch marcaba su propio encuentro cercano con la muerte en un cuadro titulado *Autorretrato después de la influenza española*. No reprobamos que Matisse no hubiera pintado un *Guernica*, ni señalamos la preocupación social de la obra de Kollwitz para implicar cualquier condenación de Munch. Pero podemos sugerir que el pesimismo del determinismo sexual de Munch y el inexorable pacifismo de *¡Nunca más la guerra!* (fig. 72) de Kollwitz eran igualmente representativos de sus tiempos. Muchas voces deben sonar para expresar una época. El grito de Munch



71. Käthe Kollwitz, *¡Pan!*, 1924. Litografía. Washington, D.C., National Gallery of Art, Rosenwald Collection. D.R. © Käthe Kollwitz/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.
72. Käthe Kollwitz, *¡Nunca más la guerra!*, 1924. Litografía y dibujo (tomado de C. Zigrosser, *Kaethe Kollwitz*, 1946, fig. 39). D.R. © Käthe Kollwitz/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

no fue la única. Si preguntamos, sin embargo, por quién doblan las campanas, la respuesta de Munch era “para mí”, y la de Kollwitz “para ti y para toda la humanidad”.

Ambos artistas vivieron para enterarse que su mensaje y su arte eran calificados como “degenerados” por el régimen nazi. Ambos se conmocionaron personal y artísticamente por el espectáculo de la enfermedad y la muerte. Ambos anhelaron cada vez más la muerte. La impotencia de lo individual ante las grandes fuerzas fue personificada como sexual y erótica por Munch, y especificada como política y social por Kollwitz. Pero si la época de Munch y Kollwitz se caracterizó verdaderamente por el pesimismo, su sufrimiento fue tanto personal como universal. Qué curioso que en el caso de estos dos artistas de genio que funcionaron antes, durante y después del expresionismo alemán, sólo uno —Munch— haya sido hasta ahora escogido por los historiadores del arte por su consanguinidad apropiada.

La letanía ha negado a Kollwitz el lugar de madre del expresionismo por el contenido social de su obra. Esta misma letanía, al citar la omnimasculina membresía del realismo social alemán de los años veinte y treinta (incluyendo artistas relativamente desconocidos tales como Carl Grossberg, Karl Hubbuch, Christian Schad, Rudolf Schlichter y Georg Scholz), ha excluido también a Kollwitz de la lista por su reducción expresionista de la forma.



73. Paula Modersohn-Becker (1876-1907), ca. 1900. (Tomado de Rolf Hetsch, *Paula Modersohn-Becker: Ein Buch der Freundschaft*.)

74. Paula Modersohn-Becker, *Autorretrato con collar*, ca. 1903. Óleo sobre panel. Bremen, Kunsthalle (tomado de Rolf Hetsch, *Paula Modersohn-Becker: Ein Buch der Freundschaft*).

¿El haber muerto joven hubiera ayudado a nominar a Kollwitz para su admisión entre las filas expresionistas? Ciertamente esta circunstancia trágica —la muerte a los 28 años— ha mejorado la posición histórica de Egon Schiele (1890-1918) dentro de la célula vienesa del expresionismo alemán, mientras que el brillo de la temporada terrestre de 93 años de Oskar Kokoschka (1896-1980) vio una disminución apreciable de la fogosa luminosidad inicial de su trayectoria expresionista. El genio interrumpido por el suicidio ha supuesto un factor intrigante en la reciente reevaluación del pintor vienés Richard Gerstl (1883-1908), cuyo espectral y emborronado grupo de retratos, y la autoscopía de alto voltaje del deterioro mental son ahora considerados como presagio de la deformidad e intensidad del expresionismo.

¿Si un artista de excepcional mérito cuya obra anticipara expresamente el expresionismo muriera de una muerte prematura, las obras que dejase no habrían de calificar para considerarse en la investigación de precursores estilísticos de cualquier historiador? Aparentemente no siempre. No si el genio pertenece al género “equivocado”. Considérese el ejemplo de Paula Modersohn-Becker (figs. 73 y 74), que murió a los 31 años en 1907. Las simplificaciones en apariencia infantil arduamente obtenidas de sus formas arquetípicas en la naturaleza presagiaban el deliberado primitivismo del Puente y anticipaban las abstracciones instintivas del Jinete Azul. Y sin

embargo ella ha sufrido el mismo descarrilamiento histórico de la vía principal de la historia del arte que Kollwitz. Aunque los diarios y cartas de Modersohn-Becker han pasado por diversas ediciones alemanas, no fue sino en 1980, casi tres cuartos de siglo después de su muerte, que aparecieron en inglés una traducción de sus escritos y un tratado sobre su vida.¹ El abandono de su obra proto-expresionista por el mundo académico es extraordinario a la luz del hecho de que el conjunto de sus cuadros puede verse permanentemente expuesto bajo un mismo techo en el museo dedicado a la artista en la famosa Böttcherstrasse de Bremen.

¿Fue quizá lo remoto de la residencia escogida por Modersohn-Becker lo que retrasó tanto el reconocimiento de sus logros pictóricos? Visitar la tierra de Paula Modersohn-Becker significa viajar unos 30 kilómetros al norte del antiguo pueblo hanseático de Bremen y en los tristes y modestos páramos del norte de Alemania donde el pequeño pueblo de Worpswede anida discretamente entre canales verde guisante y brillantes abedules blancos. Pero seguramente este retiro bucólico —ya popular en el siglo XIX como colonia de artistas— no es más remoto que el aislado refugio de Emil Nolde en Seebüll, o la fantasmagórica casa de campo en Zwickledt cerca de Linz donde el expresionista austriaco Alfred Kubin vivió una existencia eremítica durante unos 53 años. Nolde y Kubin vivieron como individuos prominentes en estos oscuros lugares y mantuvieron una activa correspondencia de negocios con sus contactos de galerías en las grandes ciudades. Por otro lado, Paula Modersohn-Becker se unió a un grupo más viejo y establecido de pintores “de la naturaleza” que vivían y trabajaban en Worpswede y cuyos pintorescos paisajes y escenas de pueblo eran referidos como el estilo “viejo de Worpswede”. El problema con Modersohn-Becker no era que viviera fuera del camino trillado sino que, crecientemente, los cuadros que pintaba no se ajustaban a la prevaleciente inclinación de Worpswede por lo decorativo y lo nostálgico. Su deliberado primitivismo estaba fuera de tono con el viejo Worpswede, y muy a tono con el moderno estímulo de Van Gogh, Gauguin y Cézanne, cuyas obras había visto y admirado en viajes a París.

Los actores de la vida de Modersohn-Becker están presentados en un agradable conjunto al aire libre pintado en 1905 por el artista simbolista Heinrich Vogeler.² Modersohn-Becker es mostrada de perfil al extremo izquierdo, con su un tanto frágil aspecto físico idealizado en la interpretación favorable de Vogeler. Sentada al otro lado de ella, de frente a nosotros con una mirada seria y meditativa, está su cercana amiga la escultora Clara Westhoff, de mandíbula cuadrada y temperamento decidido, que vivió hasta la edad de 76 años, muriendo en 1954. Su larga vida y su interesante matrimonio son lo suficientemente inusuales para detenernos un momento y

¹ Véase J. Diane Radycki, traductora y anotadora, *The Letters of Paula Modersohn-Becker*, Metuchen, N.J., 1980, y Gillian Perry, *Paula Modersohn-Becker: Her Life and Work*, Nueva York, 1980.

² El cuadro es reproducido en Perry, *op. cit.*, p. 15, fig. 16.

tomar nota con quién se casó, y en este caso el verbo “casarse” debe ponerse en la voz activa, pues esta tranquila y amazónica mujer fue el refugio temporal del frágil y errante poeta Rainer Maria Rilke —que acababa de regresar de un tormentoso viaje a Rusia junto con esa gran *femme fatale* de la vida real Lou Salomé, famosa en su juventud por dejar esperando incluso a Nietzsche. Rilke y Westhoff se casaron en abril de 1901. Esta unión entre poeta y escultora dejó el campo del galanteo abierto para pintores y un antiguo residente de Worpswede, Otto Modersohn, ya había entrado en escena: en el retrato de grupo de Vogeler está de pie entre las dos mujeres, sus amables ojos dirigidos hacia el pintor. Viudo recientemente y con una hija muy pequeña a su cuidado, discretamente buscó a Paula Becker, cuya personalidad y pintura admiraba en igual medida. Se casaron en mayo de 1901, menos de un mes después que los Rilke. Paula era once años menor que Otto, y muy pronto fue claro que su matrimonio no debía ni podía estorbar los viajes de estudio que ella se sentía obligada a hacer a París. La sofisticación y la riqueza artística de la *Weltstadt*, la “ciudad cosmopolita”, era un imán que la alejaba de la serena complacencia del provinciano Worpswede. Ninguno de los demás pintores del viejo Worpswede, incluyendo a Otto, sentía esta necesidad de conmutar entre el macrocosmos y el microcosmos. Para ellos Worpswede era un *Weltdorf*, un “pueblo cosmopolita”, cuyos intactos paisajes naturales y modos populares eran humildes. Para Modersohn-Becker, la intimidad y “bíblica simplicidad” del pueblo constituían un reto para descubrir equivalentes visuales de apropiada y monumental universalidad.

Dada esta profunda diferencia en aspiraciones artísticas, resulta muy interesante comparar las obras de nuestro equipo profesional de marido-mujer: Becker y Modersohn. Al examinar dos paisajes de los dos artistas, *Granero en Worpswede* (fig. 75) y *Granero sobre el Teufelsmoor* (fig. 76), encontramos ciertos elementos en común: construcciones típicas de techo de paja en las granjas, abedules y nubes hinchadas. Pero la cualidad pintoresca de *Granero en Worpswede* está un tanto estropeada, pudiera reflexionar un crítico contemporáneo, por la abrupta disección del motivo del granero por los abedules ondulantes, que en sí mismos están cortados sin solemnidad alguna en las partes superior e inferior. Como resultado, la integridad de la composición se “agrieta”; no es pintoresca. Y no es de Otto Modersohn. Pero ¿es justo ver con tanta certeza una diferencia sólo con base en una comparación?

Veamos otra comparación: *Muchacha campesina bajo un sauce* (fig. 77) de Otto Modersohn y *Abedul solitario* (fig. 78) de Paula Modersohn-Becker. Si lo pintoresco es nuestro criterio, Paula Modersohn-Becker falla de nuevo. El ambiente del cuadro de Otto Modersohn, con la figura solitaria que espera y las siluetas del árbol ondulante meticulosamente realizadas, es ciertamente mucho más “romántico” y “agradable” que la escena de articulación precisa en la pradera vacía, en la que un único tronco de abedul gris y blanco arroja la sombra amorfa de sus ramas contra la hierba con cruda energía. No son necesarias más comparaciones para darse cuenta de que Paula



75. Paula Modersohn-Becker,
Granero en Worpswede,
ca. 1900. Colonia, Wallraf-
Richartz Museum
(foto: Alessandra Comini).

Modersohn-Becker tenía una meta pictórica distinta de la de su esposo. No tenía interés en confeccionar agradables composiciones al estilo del viejo Worpswede, sino más bien en simplificar. Estaba en busca más de expresión que de nostalgia —expresión por medio de una línea primitivizante. Su éxito en extraer línea y forma de la información visual para crear imágenes efectivas puede verse en sus retratos: aquí, por medio de lo que designó “lo ingenuo en la línea”, se articulan monumentales verticales humanas (fig. 79) con inmediatez elemental. En su intensidad, la artista evade la distancia tradicional para llevar sus temas a un enfoque íntimo y subjetivo, diseñando definidamente sus formas humanas y naturales como iconos semejantes a frisos.

Otto observaba este tenaz proceso con admiración, exclamando en su diario: “Ella es realmente una gran pintora. Hoy ya pinta mejor que Vogeler... Tiene algo muy especial. En su intimidad es monumental.”³ También escribió: “Nadie la conoce, nadie la estima”,⁴ y su queja parece justificada si consideramos que la monografía rapsódica de Rainer Maria Rilke de 1903 elogiando Worpswede se ocupaba únicamente de los principales artistas masculinos de la colonia: Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende y Heinrich Vogeler. Ni Paula Modersohn-Becker, ni siquiera su propia Clara Westhoff-Rilke. Qué irónico que dentro de la le-

³ Paula Modersohn-Becker, *Briefe und Tagebuchblätter*, Berlín, 1920. Entrada como apéndice del diario de Otto Modersohn del 11 de marzo de 1902, p. 246. (Ésta y el resto de las traducciones son mías.)

⁴ *Ibid.*, entrada como apéndice del diario de Otto Modersohn del 15 de junio de 1903, p. 250. Con gran fe en la obra de su esposa, Otto añadió la siguiente línea: “Algún día las cosas serán diferentes.”



76. Otto Modersohn, *Granero sobre el Teufelsmoor*, ca. 1900. Worpswede, Große Kunstschau (foto: Alessandra Comini).

77. Otto Modersohn, *Muchacha campesina bajo un sauce*, 1895. Bremen, Kunsthalle (foto: A. Comini).

78. Paula Modersohn-Becker, *Abedul solitario*, 1902. Bremen, Paula Modersohn-Becker Haus (foto: Alessandra Comini).



tanía de la historia del arte moderno la jerga del convencionalismo no contiene el nombre de siquiera uno de estos artistas de Worpswede —a pesar de Rilke. El pronóstico es otro para Paula Modersohn-Becker. La pintora que miró breve pero intensamente el enigma de la vida es ahora escudriñada por historiadores del arte revisionistas como una extraordinaria y significativa precursora del expresionismo alemán.

Una letanía unigenérica y exclusionista ha designado —exitosamente— a Munch como “padre” del expresionismo, ignorando a Kollwitz como posible “madre”, y ha propuesto precursores tales como Rodin, Gauguin, Van Gogh y Minne, pasando de largo ante la alemana del norte Modersohn-Becker. Pero ¿cómo ha podido arreglárselas esta política separatista con mujeres artistas que indiscutiblemente estaban en escena como expresionistas alemanas? (Me pregunto, de paso, por qué nunca decimos “hombre” frente a la palabra “artista”, como en: “Lavinia Fontana fue la artista más grande de Bolonia en el año 1600, mientras que el hombre artista Ludovico Carracci no carecía de reputación en la misma ciudad.”) Tomemos el caso de Gabriele Münter (figs. 80 y 81), una de las fundadoras originales del grupo El Jinete Azul de Múnich. Nacida en Berlín en 1877 de padres alemanes que se habían conocido y casado en Estados Unidos, vivió 85 años, produciendo una considerable obra entre óleos, pinturas en vidrio, grabados y litografías. He aquí cómo un prominente académico recientemente resumió su carrera: “Gabriele Münter (1877-1962) fue alumna de Kandinsky, con quien vivió de 1904 a 1916. En la ocasión de su ochenta cumpleaños en 1987, donó a la Städtische Galerie en Múnich 139 pinturas, 282 acuarelas y



PÁGINA ANTERIOR

79. Paula Modersohn-Becker, *Elsbeth*, julio de 1902. Bremen, Ludwig Roselius Collection, Bötcherstraße (foto: Alessandra Comini).

80. Fotografía de Gabriele Münter (1877-1962), 1905 (tomada de Johannes Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter*).

81. Gabriele Münter, *Autorretrato*, 1910. Beverly Hills, California, The Robert Gore Rifkind Collection (foto: Jann y John Thomson). D.R. © Gabriele Münter/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

dibujos, e innumerables grabados que Kandinsky le dejara en 1914.”⁵ ¡De alumna a benefactora en dos frases y 85 años sin una palabra sobre los cuadros de la artista!

¿Por qué los cuadros de Münter han sido ignorados o despachados rápidamente en tantas de las exposiciones e historias del expresionismo alemán? La respuesta es, me temo, la primacía del drama biográfico sobre el logro artístico. Durante quince años, de 1902 a 1917, Münter estuvo íntimamente asociada con u opacada por Kandinsky, tanto en el nivel personal como artístico. Inicialmente su relación era de estudiante y —once años mayor— maestro. Münter estudió brevemente en 1902 con Kandinsky en la Escuela Phalanx de Múnich, comprometiéndose secretamente al año siguiente. Kandinsky planeaba disolver un matrimonio de diez años con su primera esposa, una rusa que no estaba preparada para la transformación de su esposo abogado en pintor. Más tarde, cuando los procedimientos de divorcio estaban en curso, Kandinsky habría de introducir a su nueva compañera alemana como “mi esposa, Gabriele Münter”.⁶ El compromiso cargado de tensión entre una Münter sin

⁵ Hans Konrad Roethel, *Kandinsky*, Nueva York, 1979, p. 168. Este superficial tratamiento de Münter por Roethel es realmente extraño a la luz del hecho de que Roethel fue director de la Fundación Gabriele Münter. Antes, Roethel había sido director de la Städtische Galerie im Lenbachhaus en Múnich cuando Münter fue perseguida para que donase a esa institución el tesoro que poseía de dibujos, acuarelas, grabados y pinturas de Kandinsky (sumando alrededor de 500 objetos).

⁶ Según lo reportado por Johannes Eichner (el biógrafo de Münter y compañero de vida después de 1927) en *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst*, Múnich, 1957, p. 42.

complicaciones y un complejo Kandinsky no pasó a ser otra cosa: el matrimonio nunca tuvo lugar. Durante años Kandinsky se torturó tanto a sí mismo como a su prometida con la indecisión.⁷ Pero así como Kandinsky no se podía forzar a casarse con Münter, igualmente no podía constreñirse a romper su relación al enfrentar la verdad de que la mujer en quien había invertido tanto tiempo no era la mujer adecuada.

Dos años más tarde, después de que comenzó la guerra, escribió con arrepentimiento acerca del daño que había hecho a Münter y de los alcances a los que estaba dispuesto a llegar por ella:

A veces cuando pienso en ti mi corazón está a punto de estallar y gustoso daría mi sangre por ti. Nunca olvides y siempre debes sentir que yo, que he arruinado tu vida, estoy realmente preparado para derramar mi sangre por ti. Éstas no son palabras exageradas ni bonitas, querida, querida, buena, dulce Ella. [11 de marzo, 1915]⁸

Pero ni restitución ni derramamiento de sangre estaban reservados para esta discordante pareja. Pasaron su última Navidad juntos en Estocolmo, preocupados por la guerra. Como extranjero en Alemania, Kandinsky huyó a Rusia al comenzar las hostilidades y su reunión con Münter en Estocolmo sólo duró tres meses. En marzo de 1916, prometiendo regresar, partió nuevamente a Rusia. Sus cartas llegaban cada vez con menor frecuencia y el 12 de junio de 1917 el Kandinsky de 51 años abruptamente informó a su prometida alemana que se había casado con la hija adolescente de un general ruso. La noticia conmocionó a Münter. Dejó de pintar y comenzó un viaje interminable que la llevó de ciudad en ciudad durante una década completa. Éstos son los aspectos dramáticos en la asociación de Münter con Kandinsky que han tendido a oscurecer la apreciación de los logros de Münter como artista.

La laguna en su producción creativa y el hecho de que en los primeros años juntos Münter parecía en gran medida una criatura urdida por Kandinsky (le prohibió bailar, le pedía que se vistiera de negro y muchas veces diseñó su ropa) parecen haber tenido en la balanza del alumno-maestro de su afiliación profesional mayor peso del que creo que tienen. Cuando Münter llegó por primera vez a Múnich para sus estudios artísticos, era una joven muchacha, sí, pero de ninguna manera una inexperta provinciana. Ya había estudiado en Düsseldorf y en Bonn, y a la edad de 21 años había navegado el Atlántico para conocer Estados Unidos. Ahora se ha dicho mucho, y con razón, acerca de las raíces rusas de Kandinsky, y seguirán escribiéndose disertaciones sobre la repercusión de esta herencia en su obra; pero ¿por qué la letanía ha ignorado, y nosotras las feministas revisionistas hemos esperado tanto

⁷ Para pasajes relevantes de las cartas de Kandinsky a Münter escritas entre los años 1903 y 1905, véase Eichner, *op. cit.*, pp. 163-164. Una discusión más completa de la correspondencia Kandinsky-Münter se encuentra en A. Comini, "State of the Field 1980: The Women Artists of German Expressionism", *Arts Magazine*, noviembre de 1980, pp. 147-153.

⁸ Eichner, *op. cit.*, p. 178.

para examinar, seriamente, las experiencias formativas tempranas de M \ddot{u} nter? Después de todo, pasó *dos* años en Estados Unidos, de 1898 a 1900, visitando parientes en Misuri, Arkansas y Texas. Sabemos de bocetos realizados de los parientes de Texas (las familias Ware y Donohoo en Plainview) ejecutados con un admirable sentido de la línea y de la composición— y poseemos las fascinantes imágenes de M \ddot{u} nter registradas con su nueva Kodak de escenas rurales y urbanas americanas “*typische*”.⁹ Ella aparece incluso en algunas de estas fotografías, vestida adecuadamente para la ocasión con prístina elegancia de domingo o en un práctico vestido de campo. Una de las fotografías inadvertidamente incluye la completamente abotonada y apretadamente encorsetada sombra de la propia fotógrafa —una curiosa prefiguración fantasmagórica de su presencia pintada en las cuadros de Murnau de Kandinsky.

¿Por qué ningún historiador del arte se ha molestado en reconstruir la larga odisea americana de M \ddot{u} nter? ¿Qué esperaríamos encontrar si viajáramos a uno de los pequeños pueblos que la artista visitó al comienzo del siglo xx? Ciertamente nada de M \ddot{u} nter, pero quizás algo de lo que la propia M \ddot{u} nter vio y experimentó. Ese es el caso de Marshall, Texas (población actual: 23 mil habitantes), situado en el primitivo distrito boscoso del estado cerca de la frontera con Luisiana. Establecido en 1839, el pueblo se convirtió en una parada importante en esa “salida al este”, el ferrocarril transcontinental Texas & Pacific. Oscar Wilde había pasado por esta inevitable conexión para dar una conferencia en el cercano Jefferson en 1882. En la misma década el actor Maurice Barrymore fue herido y uno de su compañía muerto frente a la estación de ferrocarril de Marshall. Dos años antes de que *fräulein* M \ddot{u} nter estuviera destinada a apearse frente a este mismo dramático escenario, un emprendedor hombre de negocios completó la construcción de un lujoso establecimiento victoriano del lado opuesto a la estación, al otro lado de las vías, el hotel y restaurante Ginocchio. Aquí una placa histórica en el edificio nos informa que 400 comidas al día eran servidas a los hambrientos pasajeros transcontinentales. La parte del restaurante en la planta baja del edificio ha sido restaurada (el contemporáneo *chili* protagonista), y aunque el segundo piso ya no opera para huéspedes que pasan la noche,

⁹ Tres de estas fotografías están reproducidas en el excelente catálogo de exposición por Anne Mochon, *Gabriele M \ddot{u} nter: Between Munich and Murnau*, Cambridge, Mass., 1980, p. 14. Este catálogo informativo acompañó a la primera retrospectiva de M \ddot{u} nter realizada en un museo norteamericano. Organizada por Anne Mochon, la exposición abrió en el Busch-Reisinger Museum en Cambridge (del 25 de septiembre al 8 de noviembre de 1980) y luego continuó en el Princeton University Art Museum (del 22 de noviembre de 1980 al 18 de enero de 1981). El mundo galerístico estadounidense reconoció la importancia artística de M \ddot{u} nter mucho antes. El pionero Leonard Hutton ha sido el campeón de M \ddot{u} nter desde 1961, cuando su exposición de 45 de sus obras atrajo la atención de la revista *Time*. Incluyó nueve de sus obras en su exposición del Jinete Azul de 1963, y en 1966 presentó una retrospectiva de cincuenta años de 72 cuadros. En 1966-1967 exhibió 43 *Hinterglasmalerei* de M \ddot{u} nter, así como grabados en madera, aguafuertes, litografías y *collages* suyos. En la Costa Oeste, las Dazell Hatfield Galleries de Los Ángeles subsidiaron importantes exposiciones de M \ddot{u} nter en 1960 y 1963.

muchos de los muebles originales se preservan *in situ*. Una gran escalera de caracol de pino tallada a mano y una solemnemente estática cabeza de venado revelan hoy lo que les agradaba a los decoradores de interiores de Marshall a principios del siglo xx. Y el decorado en las paredes de los cuartos individuales es una verdadera sorpresa para entusiastas del expresionismo alemán: pequeñas pinturas decimonónicas en vidrio. Paisajes montañosos románticos en vez de imaginería religiosa; su presencia en Marshall (y mucho de los Estados Unidos y la Europa del siglo xix) nos recuerda que la tradición popular de la pintura al óleo en vidrio existía más allá de los confines de Bavaria —el punto de asignación tradicional de la historia del arte para el primer encuentro del Jinete Azul con la *Hinterglasmalerei*.

Esto no pretende desacreditar o disminuir la autenticidad o el impacto del descubrimiento de Münter, Kandinsky y Jawlensky de la pintura popular. Pero la multiplicidad de fuentes y estímulos en la vida de cada artista no puede descontarse. ¿Y quién pudiera decir si la sensibilidad artística de Münter (como la de Kandinsky por el arte campesino ruso después de su viaje al Volgodá) no se viera estimulada por las humildes decoraciones en vidrio de Marshall, Texas?

Volvamos ahora a Bavaria y consideremos ese conjunto de obras producidas por Münter durante sus 15 años con Kandinsky. Su talento natural para el dibujo, tan evidente en el trabajo no obligatorio que produjo en la clase de pintura de Kandinsky en la Escuela Phalanx, rápidamente causó que él le declarase: “Eres una estudiante imposible. No se te puede enseñar nada. Sólo puedes hacer lo que tienes dentro. Tienes todo instintivamente. Todo lo que puedo hacer por ti es proteger y cultivar tu talento de modo que no sobrevenga nada falso.”¹⁰ Esto fue lo que hizo, en Múnich y en Murnau —su retiro de verano a partir de 1908— y en los viajes pictóricos que hicieron a lo largo de Europa durante los siguientes diez años. Dado que los cuadros de ambos frecuentemente retratan los mismos motivos en estilos similares, el juicio fácil de la letanía de que Kandinsky influyó mucho a Münter ha tenido total crédito.¹¹

¿Qué sucede con la cuestión de influencia contra individualidad? Tenemos el comentario de Kandinsky reportado por Münter —de que era una estudiante “imposible”— y tenemos el juicio escrito de Kandinsky de 1916:

Ella está confinada a lo contemplativo, lo inmediato, uno está tentado a decir, por el sentimiento inocente de la naturaleza y el mundo. Gabriele Münter fue recepti-

¹⁰ Eichner, *op. cit.*, p. 38.

¹¹ Esta opinión se formó durante los años del Jinete Azul cuando Münter y Kandinsky estaban viviendo juntos abiertamente en el apartamento de la Ainmillerstrasse 36 de Múnich. August Macke escribió a Franz Marc en una carta del 1 de septiembre de 1911: “Soy de la opinión de que Kandinsky es a tal punto el estímulo intelectual de su pintura [de Münter], que coincido muy poco con su opinión de que ella trabaja totalmente de manera personal, al igual que si yo me concibiera a mí mismo sin una poderosa influencia francesa”; Wolfgang Macke (ed.), *August Macke-Franz Marc Briefwechsel*, Colonia, 1964, p. 70.

va a toda influencia artística y comprendió no sólo el arte francés, sino también el de otros países y épocas, pero a pesar de esta comprensión ha permanecido ella misma, y su trabajo es verdaderamente inconfundible.¹²

Pero investiguemos por nuestra parte, y si estamos abiertos a la idea de que no todos los artistas siguieron el mismo camino hacia el expresionismo (obsérvese a Kirchner contra Nolde, a Marc contra Kandinsky, Macke contra Klee), quizá nuestro concepto y definición del expresionismo pueda expandirse.

¿Qué podemos decir de toda diferencia entre estudiante y maestro? ¿De todo atraso o superioridad en la técnica? Dos retratos de Kandinsky y Münter realizados entre sí al trabajar (figs. 82 y 83) nos ofrecen una interesante yuxtaposición. Ambos cuadros muestran a los artistas en un exterior, pintando directamente en pequeños lienzos. Kandinsky está sentado, la espalda derecha, con esa familiar postura aristocrática suya, y Münter está de pie, con el atril ubicado bajo la sombra protectora de un enorme parasol. Las diferencias en la pincelada parecen mínimas: gruesos brochazos horizontales avivan ambas superficies. Quizá los brochazos y los golpes de espátula varían ligeramente en presión y duración en el cuadro de Kandinsky. Ciertamente la diferencia en la perspectiva visual, si es consistente en otras comparaciones, pudiera constituir una pronta característica distintiva —Münter trabaja aparentemente más cerca de su tema que Kandinsky, quien incluye en su cuadro lo que la propia artista está viendo y registrando.

Sigamos adelante hasta el verano de 1908 cuando, después de una exploración en todas direcciones de muchos de los encantadores pueblos que salpican las faldas de los Alpes bávaros bajo Múnich, los dos pintores descubrieron el antiguo pueblo comercial de Murnau. Murnau estaba gloriosamente situado en la base de una cadena montañosa cubierta de nieve y entre dos lagos, el Riegsee y el Staffelsee. Fue aquí donde, al año siguiente, Münter compró la casa donde ambos llegaron a pintar y hacer jardinería desde entonces hasta el estallido de la primera guerra mundial. (Irónicamente, la mayoría de las historias del Jinete Azul atribuyen la propiedad de la casa a Kandinsky.) Es una acogedora y espaciosa casa de cuatro pisos que todavía hoy puede visitarse. Fue conocida como la *Russenhaus* por la gente del pueblo porque no sólo Kandinsky venía a trabajar allí en los veranos sino también sus compatriotas Werefkin y Jawlensky. Tanto Kandinsky como Münter registraron pictóricamente las visitas. Kandinsky pintó una escena interior mostrando a las dos mujeres sentadas en un sillón conversando, la atractiva invitada rusa a la derecha y su diminuta anfitriona alemana a la izquierda, su pelo, como de costumbre, recogido. Tres pequeños

¹² Kandinsky, manuscrito escrito en alemán para un folleto publicado en Estocolmo en 1916, "Om Konstnaeren," Archivos del Blaue Reiter, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich; trad. inglesa publicada en *An Exhibition of Unknown Works by Gabriele Münter, "Hinterglasmalerei"*, cat. de exp., Nueva York, Leonard Hutton Galleries, diciembre de 1966-enero de 1967, p. 13.



82. Gabriele Münter, *Kandinsky pintando un paisaje*, 1903. Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus (foto: Alessandra Comini). D.R. © Gabriele Münter/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

cuadros de brillantes colores cuelgan en la pared detrás de ellas y una mesa lateral a la derecha lleva dos macetas florecientes.

Münter pintó a los visitantes rusos tanto en interiores como en exteriores, y en una perspectiva visual más cercana. Por lo menos tres de sus obras registran un paseo en bote en el lago cercano; en una de ellas (fig. 84) Münter incluye un autorretrato, donde ella misma está remando, Werefkin a la derecha ostentando un sombrero de sol verdaderamente gargantuesco, Andreas, el hijo pequeño de Jawlensky, a la izquierda, y de pie en el bote como un George Washington de nuestros días, el intrépido almirante Kandinsky. Otro lienzo de Münter de la misma época, hoy en la Städtische Galerie im Lenbachhaus en Múnich, muestra a Werefkin y Jawlensky reclinados en la herbosa pendiente de un monte, ambos con alegres sombreros de verano; y un tercer recuerdo, también en el mismo museo, un retrato al interior cautivadoramente simplificado de Jawlensky solo, indolente como un gran plátano (cuya curva se repite en el plátano real sobre la mesa frente a él) detrás de una lámpara de aceite, mientras que, con el rostro en una expectante interrogante, “escucha” las explicaciones de un Kandinsky fuera del cuadro. El cuadro de hecho se titula *El oyente* y es un ejemplo revelador del interés de Münter en fijar impresiones súbitas más que elaborar la exactitud del retrato. Por ejemplo, el encantador retrato de 1913 de Paul Klee por la artista, titulado simplemente *Hombre en un sillón*, y realizado en el apartamento de la Ainmillerstrasse de Múnich que compartía con Kandinsky, estaba igualmente inspirado por la fuerza de una impresión visual. Münter explicó que en uno de los primeros días cálidos del año, Klee, que vivía a sólo unas cuantas casas, hizo una visita vestido con pantalones blancos. Mientras estaba sentado en el gran



83. Wassily Kandinsky, *Münter pintando en Kallmünz*, 1903. Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus (foto: Alessandra Comini). D.R. © Wassily Kandinsky/ADGAP, Francia/SOMAAP, México, 2003.

sillón de Münter hablando con Kandinsky, la artista quedó impresionada por la cualidad pictórica pura del rectángulo que su torso y las largas piernas blancas hacían con el sillón y el cuadro en la pared detrás. Desapercibida para los dos hombres, rápidamente hizo un boceto de la escena en un cuaderno y esto se convirtió en el “estudio” para el cuadro.¹³

Fue Münter, no Kandinsky, la que comenzó a coleccionar ejemplos locales de pintura sobre vidrio de Bavaria, incorporándolas como citas en su propia obra y más tarde, con creciente seriedad, imitando sus brillantes colores y sus gruesas líneas negras. Uno de los artistas locales de Murnau, Heinrich Rambold, hizo una demostración de esta antigua técnica para Münter, y ella y Kandinsky intentaron pintar con colores puros al reverso de planchas de vidrio: los resultados fueron alegres y liberadores. La comparación de sus esfuerzos confirma la diferencia en puntos preferidos ya antes subrayados, con una Münter interesada más en simplificar que en abarcar, más en el diseño que en la diversidad. Evidentemente, no tomaba la misma ruta que Kandinsky hacia el expresionismo.

Si en realidad la preferencia de Münter por un enfoque más próximo y una marcada simplificación plana (rasgos que compartía con Modersohn-Becker) es cercana a alguno de los visitantes del Jinete Azul en Murnau, este sería Jawlensky. Sólo la familiaridad con la aplicación serrada de pintura en Jawlensky nos ayuda a distinguir algunos de sus paisajes de Murnau de los de Münter. El pesado contorno negro separando planos de luminoso color es característico de ambos artistas durante este

¹³ Véase Eichner, *op. cit.*, p. 155.

primer periodo del expresionismo; por su trabajo previo en grabados, Münter quizá realizó su marcada aproximación de la silueta un poco antes que Jawlensky. En todo caso, ciertamente se ofendió cuando, unas cuatro décadas después, un crítico alemán reseñó su obra como la de una típica alumna de Jawlensky. En un denso documento manuscrito temblando de indignación estableció correctamente los hechos mediante una carta dirigida al crítico, fechada el 20 de noviembre de 1953:

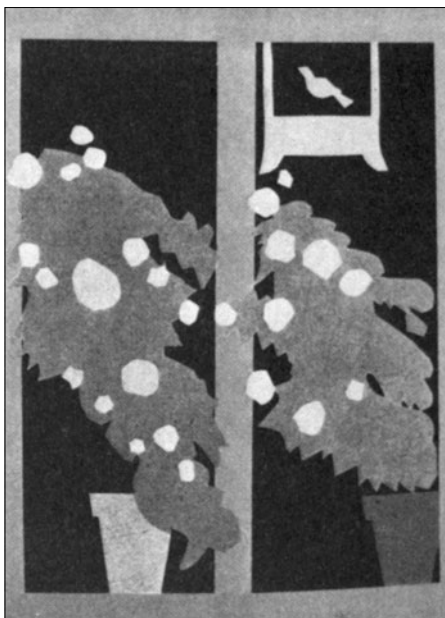
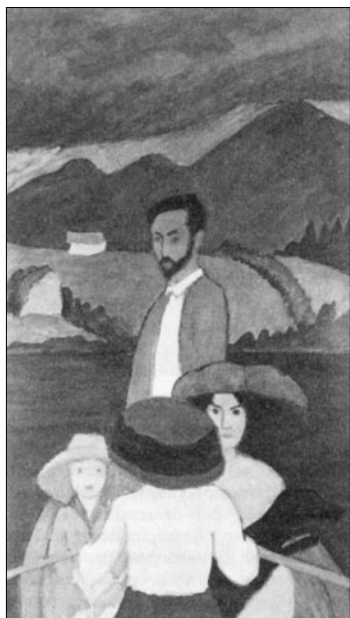
Acabo de toparme por pura coincidencia con su reseña de la exposición de la Asociación de Arte de Múnich. En ella usted me llamó una típica estudiante de Jawlensky. Seguramente le gustaría saber que mejor sería que me llamaran estudiante de Kandinsky, *si esto no fuera incorrecto también* [las *cursivas* son mías]. En 1902 entré en la Escuela Phalanx de Múnich donde Kandinsky daba clases de naturaleza muerta, retrato, paisaje y una clase nocturna de dibujo con modelo. Rápidamente dejó de considerarme una estudiante porque vio y apreció la individualidad de mi trabajo. Con Jawlensky pasamos mucho tiempo de 1908 a 1911. [...] Jawlensky, nuestro amigable colega, me estimuló mucho mediante sus propios esfuerzos, su teorizar, y su apreciativo entusiasmo por mis estudios. [...] En esa época existió una relación de trabajo verdaderamente fructífera entre nosotros tres. Algunos de los estudios de Kandinsky se movían en una dirección similar a los míos y también a los de Jawlensky. Más tarde todos tomamos una ruta individual. Los encuentros y los puntos de partida, trabajar juntos y sin embargo expresar ideas propias: todo esto no es expresado cuando mi persona y mi trabajo son mencionados bajo el mote de “estudiante de Jawlensky”. Dado que usted ha otorgado antes un amigable reconocimiento a mi obra, esta pequeña referencia histórica seguramente le será bienvenida.

Atentamente, G. Münter¹⁴

Münter tenía 76 años cuando escribió esta ¡“pequeña referencia histórica”! Su enojo es justificable y señala la gratuita influencia-del-limbo a la cual las mujeres artistas del pasado se han visto asignadas por la crítica de arte superficial.

Si reexaminamos la —por definición— noción unilateral alumno-maestro en lo que respecta a Münter y Kandinsky, vemos, como Kandinsky lo percibió rápidamente, que Münter era esencialmente su propia maestra. Su progreso del temprano “impresionismo” de grueso *impasto*, de rayada y texturizada multiplicidad, practicado tanto por Kandinsky como por ella misma durante sus viajes de verano por Europa antes de 1908 a la selectividad de su trabajo vertida planamente después de 1908 es sorprendente, y aun así no nos prepara para la drástica reducción alcanzada en sus

¹⁴ Copia de la carta original incluida en Brigitte Cole, “Gabriele Münter and the Development of her Early Murnau Style”, tesis de maestría, Southern Methodist University, 1980, apéndice. (El original está en la Gabriele Münter-Johannes Eichner Stiftung, Städtische Galerie im Lehnbachhaus, Múnich.)



84. Gabriele Münter, *Paseo en bote*, 1910. Milwaukee Art Center Collection, donación de Mrs. Harry Lynde Bradley (foto: Bradley Family Foundation, Inc.). D.R. © Gabriele Münter/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

85. Gabriele Münter, *Florero y jaula de pájaros*, 1910. Collage de papel coloreado. Colección privada (tomado de Leonard Hutton, *An Exhibition of Unknown Work by Gabriele Münter: "Hinterglasmalerei"*). D.R. © Gabriele Münter/Bild Kunst, Alemania/SOMAAP, México, 2003.

coloridos collages de papel recortado de 1910 (fig. 85) —unos 37 años antes que los recortes de *Jazz* de Matisse de 1947.

Hacia 1910 los motivos de Murnau usados en común por Münter y Kandinsky muestran intereses cuyas diferencias son impresionantes. Sumerjémonos por un momento, como ellos lo hicieron durante muchos veranos, en una de las imágenes más recurrentes de Murnau: la iglesia del pueblo (fig. 86), que podía verse claramente desde la Casa Rusa. Todos los días Münter y Kandinsky caminaban por las vías del ferrocarril al fondo de su jardín y hacia el pueblo por provisiones, pasando por la pequeña iglesia blanca con su torre en forma de cebolla. Para ambos, las flores, los árboles, los edificios del pueblo y la omnipresente cadena alpina se hicieron parte de su impresión pictórica de la iglesia. Y sin embargo de qué maneras tan diferentes se suman estos ingredientes para formar un todo: *Girasoles con iglesia*¹⁵ (fig. 87) de Münter e *Iglesia en Murnau* (fig. 88) de Kandinsky, ambos pintados en 1910.

¹⁵ Cole señala la importancia del título de Münter *Girasoles con iglesia*, y no al revés, en su detallado análisis del cuadro, *ibid.*, pp. 55-62.



Los objetos de Münter están firmemente enraizados a un detalle protuberante; Kandinsky contiene con diversas gravedades simultáneamente. Münter es abultada y llena, donde Kandinsky es espacialmente lineal y ligero. Münter regula barriendo rítmicamente el pincel, mientras que Kandinsky experimenta con múltiples trazos y presiones. Los girasoles gigantes de Münter se imponen; la avenida de árboles de Kandinsky flota. La iglesia de Münter se agazapa; la iglesia de Kandinsky vuela. Esto no es una competencia. Tampoco una lucha entre sexos. Estamos contrastando no distintos géneros sino distintos artistas. Y estamos identificando acercamientos muy diferentes a la pintura. Lo íntimo contra el cosmos; lo deliberadamente primitivo contra lo elevadamente lírico. Estas características fueron las dos rutas diferentes pero equivalentes hacia el expresionismo que Münter y Kandinsky decidieron seguir. “Diferentes”, como hubiera dicho Kandinsky, “desde una necesidad interna”.

No hay duda de que el repentino rechazo de Kandinsky a su compañera de Murnau por una esposa rusa en 1917 afectó severamente a Münter por muchos años.¹⁶ Su odisea europea terminó en 1931, cuando regresó finalmente a Murnau para retirarse permanentemente en la Casa Rusa. Comenzó a pintar de nuevo y produjo grabados en madera, litografías, así como aguafuertes. Una retrospectiva itine-

¹⁶ Cinco años antes de que Kandinsky se casara con Nina Andreewsky, escribió a Münter una carta “explicativa” final, dirigiéndose en el formal “Sie” a su anterior esposa por la ley común durante quince años: “...nuestra vida juntos fue una constante tortura para ambos. Los dos somos culpables, en tanto alguien es culpable de su carácter es de un modo y no de otro. ... Mi culpa es que rompí mi compromiso de casarme con usted [i‘Sie’!] en un servicio civil. ... Siempre esperé que nos encontráramos un día en Inglaterra para —según lo acordado— casarnos allí y divorciarnos inmediatamente...” —carta del 27 de julio de 1922, citada en Eichner, *Kandinsky und Gabriele Münter*, p. 178. Podemos imaginar cuánto alivio encontró Münter en este resumen de su historia. Ciertamente merece un lugar entre Las Letanías Menores de Decepciones Literarias.



PÁGINA ANTERIOR

86. Fotografía de la iglesia en Murnau, 1976 (foto: Alessandra Comini).

87. Gabriele Münter, *Girasoles con iglesia*, 1910. Colección particular (foto: Alessandra Comini). D.R. SOMAAP, México, 2003.

88. Wassily Kandinsky, *Iglesia en Murnau*, 1910. Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus (foto: Städtische Galerie). D.R. © Wassily Kandinsky/ADGAP, Francia/SOMAAP, México, 2003.

rante de su obra, cerca de sesenta cuadros y treinta obras gráficas seleccionadas de cinco décadas, fue mostrada en 22 ciudades alemanas entre los años de 1949 y 1953. (La presencia en escena del crítico de arte Adolf Hitler, que reconocía a un expresionista alemán en cuanto lo veía, da cuenta de la ausencia de exposiciones de Münter durante la mayor parte de los años treinta y cuarenta.) Durante los años cincuenta su obra fue incluida con creciente frecuencia en las exposiciones colectivas del expresionismo alemán a lo largo de Europa, y en 1957 la Städtische Galerie de Múnich celebró su 80 cumpleaños con una exposición retrospectiva. Sobrevivió a Kandinsky por 18 años y tuvo una muerte tranquila en 1962, con la seguridad de que habría de ser enterrada junto a la blanca iglesia en forma de cebolla que tantas veces pintó desde su casa. Hoy día su tumba ciertamente se encuentra a un lado de la iglesia, y si miramos atentamente podemos ver la Casa Rusa donde tanto del futuro expresionismo alemán fue alimentado por el cálido sol de Bavaria.

No la menor de los expresionistas alemanes fue Gabriele Münter: alumna de Kandinsky, sí, pero también un raro y copioso talento en flor. Ella toma su merecido lugar en la nueva historia del arte moderno junto con Kollwitz y Modersohn-Becker. Y en el futuro, al pensar en el expresionismo alemán, quizá no pensemos, enseñemos y exhibamos exclusivamente en términos de Munch o Kirchner o Kandinsky, sino más bien expandamos nuestra perspectiva para abarcar las cualidades individuales y fascinantes de Münter y sus compañeras de viaje, Kollwitz y Modersohn-Becker, en sus diferentes rutas hacia el expresionismo.

Fuera en los estudios de pintores cubistas, o en los salones públicos de baile en Montparnasse, la vida cultural del París anterior a la primera guerra mundial muchas veces apareció como un mosaico de ritmos abruptos y fragmentadas superficies cambiantes. La modernidad tomó cuerpo en un deseo incansable por el cambio y la innovación, por la novedad en todas sus formas. Sonia y Robert Delaunay (nacidos ambos en 1885) se cuentan entre los artistas y escritores que habrían de dar una nueva forma visual y verbal al dinamismo y las dislocaciones del paisaje urbano del siglo xx. En 1913, estaban entre la muchedumbre que se reunía en los salones de baile como el Bal Bullier, donde él bailaba los intrincados diseños y ritmos de *staccato* del tango y el foxtrot y ella, disfrazada en los colores y las formas de un cuadro abstracto, permanecía tranquilamente sentada absorbiendo el flujo del movimiento y la luz.

[309]

El deseo de los Delaunay por desechar las convenciones del pasado y acoger lo moderno en todos los aspectos de sus vidas y trabajo se extendía a sus costumbres. Vestidos con modelos diseñados por Sonia, en los que empleaba la misma paleta de colores y formas visibles que sus cuadros de estos años, la joven pareja parecía haber absorbido los multifacéticos ritmos de la vida diaria en sus propias personas. Su acompañante frecuente, el poeta y crítico de arte Guillaume Apollinaire, habló con admiración del abrigo rojo de Robert Delaunay con el cuello azul, los calcetines rojos, zapatos amarillo y negros, pantalones negros, saco verde, chaleco azul cielo y una mínima corbata roja. Sonia no era menos resplandeciente en un vestido morado con un ancho cinturón morado y verde. Bajo el saco del vestido, usaba un largo corpiño dividido en zonas de tela coloreadas brillantemente en las que el rosa antiguo, el amarillo anaranjado, el azul Nattier y el escarlata aparecían en diferentes materiales, yuxtaponiendo lana, tafetán, tul, muaré y *peau de soie*. Tanta variedad, concluyó Apollinaire, no podía pasar desapercibida y debía seguramente transformar la fantasía en elegancia.

Hacia 1913 estaba muy avanzado el proyecto de los Delaunay de captar el *tempo*

de la vida urbana moderna integrando sensaciones de movimiento e inmovilidad sobre una superficie bidimensional. Usando estridentes yuxtaposiciones de color, evocaron volumen y profundidad. Empleando un vocabulario de color en formas curvas sin tema reconocible, produjeron composiciones líricas cuyo contenido estaba ligado mediante impresiones y asociaciones. Llamaron simultaneidad al resultado —el término se derivaba de las teorías del color de Henri Chevreul que subyacía en la elaboración de las propiedades estructurales y espaciales del color por los impresionistas y neo-impresionistas— y sus principios habrían de dominar el trabajo de ambos por el resto de sus vidas.

La llegada de Sonia Terk a París en 1905 coincidió con una amplia migración internacional de artistas a la capital francesa durante la primera década del siglo xx. Hija de un obrero ucraniano, fue adoptada por un tío rico y formada en el lujo en San Petersburgo. La tradición de educar a las mujeres de la clase alta en Rusia —que databa del siglo xix— aseguró su preparación en literatura, filosofía y matemáticas. Una maestra, reconociendo el talento de la joven, recomendó a la familia mandarla al extranjero para continuar sus estudios. Fue ambición y compromiso, sin embargo, lo que la mantuvo en París frente a la creciente desaprobación familiar sobre su decisión de dedicarse al arte como profesión, más que como el logro amateur considerado apropiado para una joven de su clase y origen. Robert Delaunay, por otra parte, hijo de la condesa Berthe-Félice de Rose, una partidaria del arte moderno, fue educado en el mundo de la vanguardia francesa y habló su lenguaje desde una corta edad.

El encuentro entre Sonia y Robert Delaunay en 1908 marca el comienzo de uno de los intercambios artísticos más productivos y, en cierta forma aunque no siempre, mutuamente enriquecedores del siglo xx. Sin embargo, las historias del arte moderno, con su casi exclusivo enfoque en la producción individual, ofrecen muy poco para encaminarse a un modelo para evaluar el intercambio creativo entre asociaciones como la de los Delaunay. En su mayoría, se contentan con proyectar la relación de trabajo de los Delaunay (es decir, cuando llegan a reconocer la presencia de Sonia) como una variante artística de los matrimonios perfectos de la ficción popular, subrayando una complementariedad asegurada por la diferencia y por relaciones tranquilas de dominio y subordinación. Él, parisino de clase media acomodada, mercurial y ambicioso, un “genio” autoproclamado, pintó y escribió tratados teóricos sobre arte moderno, a veces extendiendo sus ideas a otros medios y otros proyectos. “Me dejé llevar por el poeta en él, el visionario, el luchador,” confesó más tarde la propia Sonia.¹ Ella, una rusa judía expatriada, toda calidez y generosidad, silenciosamente

¹ Citado en Sherry Buckberrough, *Sonia Delaunay: A Retrospective* (cat. exp.), Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, 1980, p. 20; el presente ensayo está muy en deuda con el importante ensayo de Sherry Buckberrough sobre la artista. Véase también *Robert Delaunay Sonia Delaunay* (cat. exp.), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1987.

se ajustó a las necesidades de él, dejando de lado su propia carrera como pintora y en vez de ello dedicándose a aplicar las teorías estéticas de Delaunay a las artes decorativas, y a la creación de un entorno acogedor para los muchos amigos de la pareja. Cargando alegremente con la responsabilidad del bienestar económico de la familia, ella también asumió el cuidado (con ayuda doméstica) del hijo nacido en 1911, dejando así a Robert libre para seguir el dictado del genio.

El problema con esta versión de la realidad no es que los hechos no coincidan, sino el que se origine casi completamente en las mentes de hombres. Sabemos cómo Apollinaire, Tristan Tzara, André Breton y otros modernistas masculinos veían a los Delaunay. No sabemos cómo experimentaron Marie Laurencin, Fernande Olivier o Simone Breton la vida en *chez Delaunay*, si realmente lo hicieron. La ciertamente brusca destitución de la pareja en *Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein nos ayuda muy poco a cernir la realidad fuera del mito vanguardista; y pocos historiadores han querido aceptar la caracterización de Sonia: “Éramos dos fuerzas en movimiento. Una hacía una cosa y una hacía la otra.”²

El feminismo ha contribuido fuertemente a desenredar a Sonia y su trabajo de Robert y el suyo, y a desafiar esa muy familiar afirmación de que él hacía arte y ella artesanía. Al igual que Sophie Taeuber-Arp, Marie Laurencin, Lee Krasner y otras modernistas productivas, ella se mantiene sola cuando es necesario — con sus propias exposiciones, catálogos, monografías e incluso una biografía. El problema que subyace en muchos de éstos es el asumir que puede caber perfectamente en el molde que él forjó, que *su* modernismo y *el de ella* son en toda intención y propósito el mismo; después de todo eran una pareja. Una vez más uno queda preguntándose dónde colocar una vida y una producción tan intrincadas como las de Sonia Delaunay, tanto que ambas formaron y desafiaron categorías familiares y formas de expresión. Claramente es el modernismo mismo — particularmente aquellos aspectos suyos relacionados con la intersección de la pintura abstracta y el diseño— el que exige una remodelación en torno a la figura de Sonia Delaunay. Quiero sugerir aquí que no sólo debemos cuidarnos de insertar a Sonia Delaunay demasiado limpiamente en el linaje que ha asegurado el lugar de Robert en las historias del arte moderno, sino que debemos continuar limando la noción de que los parámetros del arte moderno son fijos y monolíticos. Reconocer el territorio del modernismo de principios del siglo xx como inestable más que fijo, cambiante en enfoque y definición, es conceder que una sola pareja en el París de las décadas de 1910 y 1920 pudo realmente experimentar, y darle forma, a distintas versiones de lo que hoy llamamos arte moderno. Si Sonia Delaunay está en los márgenes del arte moderno — como sugiere su exclusión en muchos libros sobre el tema— entonces los márgenes deben ser vistos como lo que define el centro.

² Buckberrough, *op. cit.*, p. 40.

Los términos de la relación artística de los Delaunay estaban menos establecidos, más sujetos a negociación, a reelaboración inconsciente si no consciente, de lo que la historia del arte nos deja creer. Las jerarquías artísticas, que establecen el predominio de la pintura y la escultura al aseverar su diferencia de las artes decorativas, nos ayudan poco para evaluar una efusión creativa en todos los medios como la de Sonia Delaunay. En cambio, construcciones sociales de diferencia sexual dentro del matrimonio burgués como complementario pero separado en distintas esferas de influencia le dan color tanto a la comprensión de los Delaunay como a la nuestra de su relación creativa. Sonia Delaunay no debatió públicamente su posición ante la sociedad ni ante Robert: “Desde el día que comenzamos a vivir juntos, interpreté el segundo violín y nunca me puse como primero sino hasta los años cincuenta. Robert tenía brillo, el instinto del genio. En lo que a mí respecta, vivía en una mayor profundidad.”³ Vivir una vida secreta en “mayor profundidad,” o asumir lo que las feministas han teorizado como mascarada pública de la masculinidad —“estoy en contra de que el trabajo de las mujeres sea visto aparte. Creo que trabajo como hombre”⁴— no son sino dos de las muchas estrategias muchas veces adoptadas por mujeres, quizás inconscientemente, al ser confrontadas con la dificultad de reconciliar arte y femineidad.

La mujer que “vivía en mayor profundidad” era sensible a las complejidades de una unión entre dos artistas, una de los cuales tenía una sabida antipatía hacia la competencia, permaneciendo segura en el conocimiento de sí misma. Sus palabras también revelan algo del patrón desplegado de las vidas creativas de esta pareja; es un patrón rico en curvas y círculos —como los prismas y discos de la pintura de los Delaunay—, curvas que son a veces paralelas entre sí, a veces se intersectan, sólo para girar de nuevo, siempre regresando a un punto central.

El movimiento inicial de confluencia y desviación se dio durante el verano de 1909. Mientras Picasso y Braque luchaban por la nueva relación de forma y espacio que habría de definir el cubismo —uno trabajando en un pequeño pueblo montañoso en España, el otro en la tierra de Cézanne— los Delaunay pasaban horas caminando en la campiña cercana a París, explorando la naturaleza con un ojo que rompía sus formas y las usaba como base de un nuevo lenguaje pictórico. A pesar de su relativa falta de entrenamiento artístico formal, Robert Delaunay ya mostraba un característico deseo de comprender las complejidades del arte mediante su estudio y análisis. Una serie de lienzos neo-impressionistas, cuyas pinceladas rotas y yuxtaposiciones de colores primarios señalaban su familiaridad con los paisajes de Cézanne y las teorías del color de Chevreul, fue seguida de un veloz pero metódico recorrido por la pintura fauve y cubista. Los cuadros de 1909 de Robert Delaunay, que incluyen el primer estudio para la serie de *Torres Eiffel* que abrió el camino, revelan su

³ *Ibid.*

⁴ Sonia Delaunay, entrevistada en Cindy Nemser, *Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists*, Nueva York, Scribner's, 1975, p. 37.

creciente compromiso en la interrelación de parches de color y formas curvas, y en el uso estructural de color y pincelada marcadamente influidos por Cézanne.

Fue entonces que Sonia abandonó temporalmente la pintura y pasó al bordado. Entre los cuadros incluidos en su primera exposición individual en la galería de Wilhelm Uhde el año anterior había poderosos lienzos figurativos en los que las formas aparecían simplificadas y organizadas en áreas planas de intenso color, muchas veces delimitadas por marcados márgenes negros. Influida por la obra de Matisse y Gauguin, estos cuadros tempranos establecieron su reputación profesional y revelaron su alianza con los principios de una vanguardia expresionista que incluía a un grupo de compatriotas rusos, entre ellos a Alexandra Exter y Natalia Goncharova.

Las razones del repentino cambio de medio en 1909 de Sonia Delaunay, cuando produjo bordados con diseños de follaje similares a los estudios de flores de Robert del mismo año, permanecen oscuras. No sobreviven cuadros suyos de ese año y ella no ofreció explicaciones. Robert, por otra parte, claramente la estimuló para encontrar su camino en las artes aplicadas, reafirmando así una tradición creativa de género en la cual los hombres producen las obras maestras y las mujeres embellecen el hogar. “La ruptura”, anotó el más tarde, “habría de llegar en 1909. Delaunay-Terk hizo algunos tapices de satín que, por su expresividad, habrían de llevar a visualizar el prospecto de liberación”.⁵

¿Fue la crítica de Robert a su apoyo en el dibujo como andamiaje para su imaginería lo que la llevó hacia una nueva manera de elaboración de la superficie? ¿O una conciencia creciente de la inseguridad de su joven amante frente a la competencia? ¿O simplemente una renovada fascinación por el bordado de punto de relleno? Fue un paso inusual para una ambiciosa joven que había luchado con su familia por el derecho de permanecer en París y hacerse una artista, cuya primera exposición recientemente había dado lugar a reseñas positivas. Quizá nunca conozcamos la verdadera razón —Sonia no habría de exponer sus cuadros individualmente sino después de la muerte de Robert— pero la decisión significó que los Delaunay se dirigieron hacia la abstracción pura en sendas, aunque distintas, relacionadas paralelamente y en la historia del arte en diferentes, pero desiguales, categorías.

En 1910, Sonia y Uhde (con quien ella había arreglado un matrimonio por conveniencia en 1908 con el fin de permanecer en París y pintar) acordaron una separación amigable de modo que ella y Robert pudieran casarse. Después de una temporada en el campo mientras esperaban a que el divorcio de Sonia fuera definitivo, la joven pareja se estableció en un departamento con estudio en la rue des Grands Augustins. Fue durante este periodo que Sonia produjo sus primeros diseños en collage y pintura para portadas de libros, y Robert comenzó sus primeros cuadros derivados del cubismo bajo el tema de la ciudad moderna.

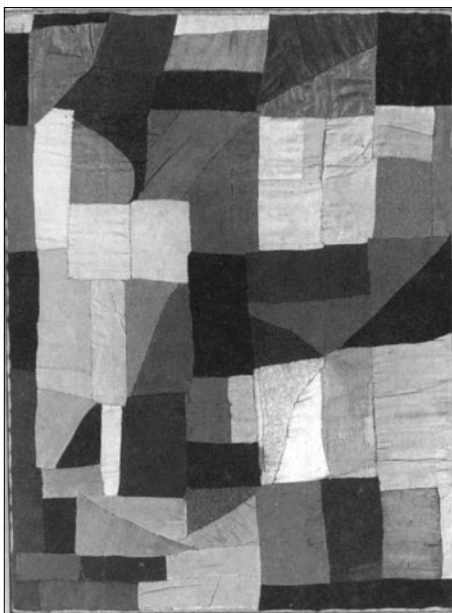
⁵ Buckberrough, *op. cit.*, p. 22.

Al dirigirse hacia un arte de abstracción en el que el color y la forma estaban liberados de la representación, Sonia y Robert Delaunay primero analizaron las formas en la naturaleza. Robert se refirió al proceso como “deconstrucción”; Sonia pensó en términos de superficies construidas de diseño textil. Aunque las rutas que siguieron hacia su meta de abstracción pura no eran idénticas, ambos llegarían a concebir la pintura como una actividad estructural. Y ambos usaron la palabra *artesanal* para describir su interés por la materialidad de la pintura. La utilización de Sonia del vocabulario de textiles, sin embargo, sin duda contribuyó a posteriores destituciones críticas de sus obras como artesanía más que como “bellas” artes. “Hay realmente una flagrante injusticia hacia nosotros dos”, anotó ella más tarde. “Yo estaba clasificada dentro de las artes decorativas y ellos no querían admitirme como toda una pintora.”⁶ La adhesión de Robert al cubismo, por otro lado, lo situó cuadradamente dentro del marco teórico que arraigaba a la pintura moderna en las innovaciones conceptuales y estilísticas de ese movimiento.

No era de sorprenderse que la primera obra puramente abstracta de Sonia Delaunay no fuera de ninguna manera una pintura, sino un edredón en pedazos y aplicaciones de bloques y arcos brillantemente coloreados realizado poco después del nacimiento del hijo de la pareja en 1911 (fig. 89). Las geometrías y extravagantes combinaciones de colores del edredón —rojos, amarillos, verdes, morados, rosas, blanco y negro— se originaban en recuerdos de los edredones que ella había visto en las casas de campesinos rusos. Pero mientras Robert identificaba el edredón con el arte popular ruso, los artistas amigos de la pareja rápidamente notaron su deuda con el conocimiento de Sonia de la pintura cubista temprana. El cobertor —producido en un momento en el que los cuadros de Robert también se dirigían hacia una mayor abstracción, fragmentación rectangular, y una mayor esquematización de la superficie— comparte su orientación vertical con las geometrías ascendentemente curvas de sus cuadros de la *Torre Eiffel* de 1909-1911 (fig. 90), pero el sentido del color es completamente de Sonia.

La rica superficie de colores y formas liberados en el edredón está impresa en la innovadora serie de cuadros de Robert intitulada *Ventanas* (fig. 91), comenzada en 1912. Su regreso a una paleta más altamente tonal en cuadros subsecuentes es inseparable del libre uso del color por Sonia en ese tiempo. Para descifrar el flujo direccional de influencias en 1912 pudiera satisfacer al historiador del arte saber quién hizo qué primero, pero nos ayuda muy poco en la comprensión de la creatividad sinérgica de los Delaunay. Independientemente de la deuda que pudiera tener Robert con las más espontáneas y desinhibidas expresiones del color de Sonia —o ella con los años de estudio y análisis de la forma de él— los dos entendieron sus fuentes de maneras muy distintas. Ella atribuía sus nuevas composiciones a la com-

⁶ *Ibid.*, p. 102.



89. Robert Delaunay, *Torre Eiffel*, 1910. © L & M Services, B.V., Ámsterdam 20060607

90. Sonia Delaunay, *edredón*, 1911. © L & M Services, B.V., Ámsterdam 20041207

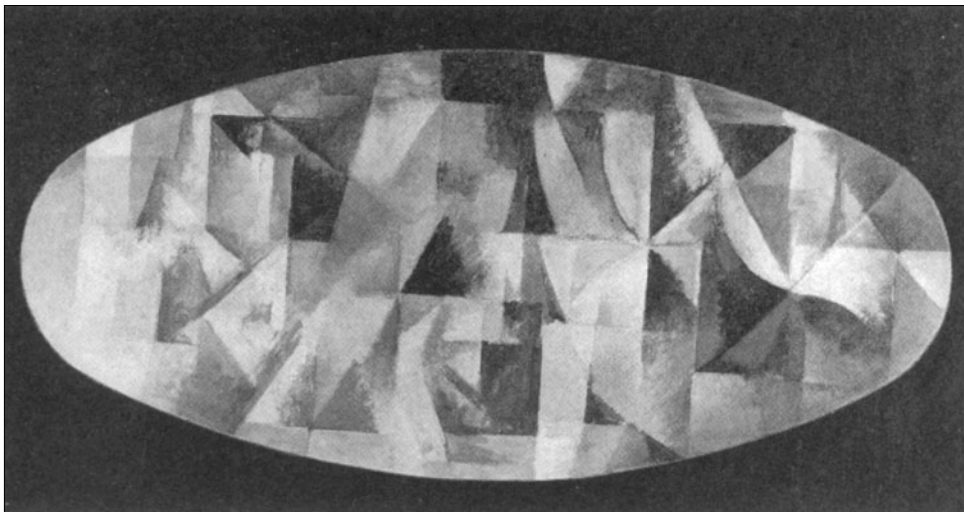
prensión de Robert de las teorías del color de Chevreul: “Y su construcción en transformación me ayudó. Fue la columna de mi pintura. Me permitió organizar colores sin dibujar.”⁷ Él conectó rápidamente la orientación superficial de la pintura de Sonia con las tradiciones de las artes decorativas: “los colores son deslumbrantes. Tienen la apariencia de esmaltes o cerámicas, de tapetes...”⁸ Si sus superficies eran decorativas a los ojos de él, su sensibilidad del color era “atávica”, arraigada en su herencia ruso-judía, una sensibilidad del color que, en palabras de Robert, “iba mucho más allá de la instrucción académica y oficial por una innata necesidad que era incompatible con fórmulas establecidas, por un espíritu anárquico que eventualmente habría de transformarse en una fuerza regulada”.⁹

La identificación de la creatividad artística de una mujer con fuerzas de la naturaleza innatas y poderosamente generativas sitúa las producciones de las mujeres fuera de la esfera mediada de la actividad cultural masculina. Los hombres estudian y piensan; las mujeres sienten y generan instintivamente. En la polarización occidental de mente y cuerpo los hombres son recompensados por ser intelectuales y teóricos, las mujeres por ser intuitivas y procreacionales. Construcciones como ésta

⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁸ Citado en Arthur A. Cohen, *Sonia Delaunay*, Nueva York, Abrams, 1975, p. 41.

⁹ *Ibid.*



91. Robert Delaunay, *Ventanas abiertas simultáneamente, primera parte, tercer motivo*, 1912. © L & M Services, B.V., Ámsterdam 20041207

refuerzan creencias culturales poderosas, muy sostenidas y profundamente arraigadas de que las mujeres y sus acciones son inexplicables e incognoscibles. “Mi vida era más física”, explicaría Sonia más tarde. “Él pensaba mucho mientras yo pintaba siempre. Estábamos de acuerdo en muchas cosas, pero había una diferencia fundamental. Su actitud era más científica que la mía cuando se trataba de la pintura pura, pues él estaba en busca de una justificación de teorías.”¹⁰

Sonia, aunque no compartía el interés de Robert por el análisis intelectual y teórico, comprendió su propia habilidad para traducir sensación en expresión coherente como resultado, no de la intuición ni de un origen místico, sino del disciplinado entrenamiento que había recibido como estudiante de arte en Karlsruhe entre 1903 y 1905. Describiendo esos años en un esbozo biográfico escrito más tarde y en tercera persona, consideró que: “Él [el profesor] no sólo enseñaba dibujo, con severa disciplina, sino la estructura de la expresión plástica también... Esta disciplina marcó su trabajo a partir de entonces, forzándola a poseer una base constructiva que imparte fuerza a la expresión plástica y *elimina el azar, la indecisión, y lo meramente fácil*.”¹¹

El año de 1912 —año en el que ambos Delaunay se dieron cuenta de las implicaciones de la simultaneidad en sus obras— fue un importante momento de transformación para ambos. Mientras él formulaba su teoría —basada en la luz como

¹⁰ Buckberrough, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ Citado en Michel Hoog, *Robert Delaunay*, París, Flammarion, 1976, p. 53 (las *cursivas* son mías).

fuerza unificadora entre colores contrastantes—, ella produjo pantallas para lámparas y cortinas, superficies coloreadas penetradas por luz real. Las primeras composiciones abstractas de Robert, *Ventanas*, *Discos* y *Formas circulares* (todas habrían de convertirse en series), aparecieron y muchas de ellas fueron incluidas en su primera exposición individual ese año en la Galerie Barbazanes. Sonia ejecutó sus primeros estudios de la luz (*Estudio de luz, Boulevard Saint Michel*) y pintó su primer óleo completamente abstracto, *Contrastes simultáneos*.

En el momento en que Robert asumió una posición pública en la vanguardia moderna —tradicionalmente medida por exposiciones individuales de pintura o escultura y el reconocimiento de la crítica— la carrera de Sonia comenzó a divergir de este modelo común. Su regreso a la pintura en 1912 no estuvo acompañado de un regreso a las exposiciones públicas. Y aunque su reputación se difundió rápidamente a lo largo de Europa Occidental después de 1912, así sucedió primariamente entre los iniciados en el mundo del arte o, después de la guerra, como diseñadora comercial más que como una “artista”. Al situarse más firmemente la obra de Robert Delaunay dentro de los debates estéticos, Sonia Delaunay comenzó a aplicar los principios de simultaneidad a una amplia gama de materiales y objetos, produciendo *collages*, pasteles, tejidos, artículos del hogar y encuadernaciones.

Sonia y Robert Delaunay compartían una visión estética notablemente similar. Sin embargo esa visión estaría inscrita de manera muy distinta a lo largo de las geografías del modernismo. Mientras Robert y su obra, junto con su reputación creciente, permanecían íntimamente ligadas a la estética del “arte por el arte” del cubismo y la abstracción geométrica, Sonia pronto se identificó con aquellos artistas —incluyendo futuristas y dadaístas— que buscaban demoler la hegemonía de la pintura de caballete, para llevar el arte fuera del estudio y a las calles. Fue durante este periodo que Sonia y Robert Delaunay conocieron a los dos escritores cuya obra se acercaba más a la de ellos en sentimiento y actitud, y cuya influencia habrá de resultar decisiva para formar la relación de ambos hacia una historia modernista del arte emergente. Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars descubrirán inspiración poética en la simultaneidad, ese abarcamiento de eventos y sensaciones múltiples y coincidentes que para los Delaunays significaba la contemporaneidad. Ambos harán de ello un lenguaje poético experimental; ambos tendrán, como los Delaunay, asignadas posiciones muy distintas en el panteón modernista. Fue Apollinaire el intelectual y teórico cuyos escritos definirán el nuevo arte moderno en París y situarán a Robert dentro de éste, pero fue Cendrars quien para Sonia permaneció “el poeta más genuino y grande de nuestro tiempo”.¹²

Fue durante su estancia con los Delaunay en noviembre y diciembre de 1912 que Apollinaire compuso “Zone”, un poema simultaneísta que ha sido llamado el pri-

¹² Cohen, *op. cit.*, p. 23.

mer texto verdaderamente modernista. Hoy Apollinaire es muy conocido por su apasionada y persuasiva defensa de artistas modernos como Picasso, Braque y Robert Delaunay, así como por su poesía modernista. Sus escritos sobre Robert Delaunay y su apoyo crítico en un momento clave en la carrera del joven artista fueron cruciales. El primer proyecto de libro en colaboración de Sonia y Robert Delaunay fue un álbum de páginas anaranjadas y azul índigo diseñadas para un poema de Apollinaire inspirado en el cuadro de Robert *Ventanas*. El proyecto ofreció un poderoso ímpetu para sus experimentos subsecuentes con combinaciones verbales y visuales. Cendrars, pintoresco vagabundo franco-suizo de personalidad auto-inventada, llegó a París en 1912, trayendo consigo un explosivo himno poético a lo que Apollinaire habrá de llamar *l'esprit nouveau*. "Pascua en Nueva York" hizo erupción en una corriente de confrontaciones y condensaciones: "La corriente silba roncamente mofa y ahogo. La ciudad tiembla. Fuego, gritos y humo." El poema conmovió a tal grado a Sonia que inmediatamente diseñó una portada para éste: "Sobre gamuza coloqué motivos de *collage* en papel. En el interior hice lo mismo con cuadrados de papel grandes y de colores. Era una respuesta tangible a la belleza del poema."¹³

Al año siguiente Cendrars y Sonia Delaunay colaboraron en el diseño de un formato para la épica del poeta *Prosa del transiberiano y de la pequeña Juana de Francia*. Decidida a no "ilustrar" el poema, Sonia experimentó en cambio con nuevas organizaciones del color, las imágenes y las palabras. Los resultados encontraron su forma en los cuadros de ambos Delaunay, así como en la escritura de Apollinaire y Cendrars. Para formar el texto, un largo poema evocando un viaje en tren de Moscú a Nikolskoye en el mar de Japón, los dos escogieron una sola hoja de papel que, doblada longitudinalmente y luego vuelta a doblar, abre como un acordeón hasta una longitud de cerca de 2.20 metros. Las columnas paralelas de imaginería pintada y tipográfica fluyen de panel en panel a través de una serie de arcos entrelazados, arabescos, espirales, cuadrados y triángulos de color. Las equivalencias verbales y visuales de la obra marcaron una gran innovación en el diseño gráfico del siglo xx; también señaló la articulación completamente desarrollada de un lenguaje nuevo y puro del color en la obra de Sonia Delaunay.

Blaise Cendrars, quien muchas veces se llamó a sí mismo "el poeta de lo simultáneo", no disfruta en las crónicas del arte moderno de una posición comparable a la del cerebral Apollinaire. Ciertamente, si Sonia muchas veces ha sido proyectada como el "otro" de Robert, algo similar pudiera decirse de la posición asignada a Cendrars por los críticos e historiadores del modernismo. Su reputación literaria, nos dice su biógrafo Jay Bohner, es muchas veces definida como la de un "dotado extranjero"; frecuentemente es descalificado como más intuitivo que intelectual, más conectado a la experiencia vivida que al arte. Así como Robert Delaunay produjo la

¹³ Buckberrough, *op. cit.*, p. 30.



92. Sonia Delaunay, *Prismas eléctricos*, 1914. © L & M Services, B.V., Ámsterdam 20041207

“otredad” de Sonia por medio de los atributos de género de “exotismo” y “atavismo,” así también proyectaron los críticos a Cendrars como el “femenino” irracional frente al mesurado intelectualismo de Apollinaire.¹⁴

El año de 1913 fue de una extraordinaria producción en los círculos de vanguardia. En París, Apollinaire publicó *Les Peintres cubistes: méditations esthétiques* (“Los pintores cubistas: meditaciones estéticas”), el libro que fue aceptado durante muchos años como el primer análisis serio de la pintura cubista según la entendían sus practicantes originales, y *La consagración de la primavera* de Stravinsky hizo su explosivo debut. En Nueva York, el *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp desató al público en el Armory Show, mientras en Moscú, Natalia Goncharova expuso 761 obras y firmó los manifiestos rayonista y futurista. Los cuadros de Sonia Delaunay de ese año incluyeron obras importantes como *El Bal Bullier*, un cuadro de un metro por tres en el que las formas de brillantes colores y las ricas yuxtaposiciones de matices cálidos y fríos, ácidos y suaves evocan a las cinco parejas sumergiéndose y girando al ritmo del tango, y los primeros *Prismas eléctricos* (fig. 92), cuadros basados en los efectos de la iluminación eléctrica en las calles de París. Una explosión de obras en una amplia variedad de medios acompañó los cuadros cuando Sonia y Cendrars pusieron su atención en imágenes comerciales, produciendo anuncios y

¹⁴ Jay Bochner, *Blaise Cendrars: Discovery and Re-Creation*, Toronto, University of Toronto Press, 1978.

carteles para conferencias y exposiciones marcados por luminosos arcos de color puro. No hay evidencia de que Sonia buscara realizar comercialmente cualquiera de estos proyectos en esa época, u obtener ganancias de ellos. Más bien sirvieron como tierra fértil para su intento en curso de definir lo moderno mediante una poética del color y la palabra.¹⁵ Habiendo liberado completamente a su estética de una dependencia del cuadro de caballete, ya no fue posible organizar sus producciones en cualquier jerarquía reconocible basada en el medio.

En 1913 Sonia y Robert Delaunay fueron invitados a exponer en el Herbstsalon en la galería Der Sturm en Berlín. Los trabajos de Robert en exhibición, incluyendo lienzos como *El equipo Cardiff* (1913) y la serie *Formas circulares* (comenzada en 1912), revelan la riqueza y complejidad del intercambio artístico entre los Delaunay en este tiempo. Su gran lienzo de *La ciudad de París*, al exhibirse en París llevó a Apollinaire a proclamarla la obra más importante en el Salón de ese año. “*La ciudad de París* es más que un manifiesto artístico”, aseguró a la audiencia. “Este cuadro marca el advenimiento de un concepto de arte que no ha sido visto desde los grandes pintores italianos.”¹⁶ El cuadro combina temas familiares a Robert —vistas del París urbano, la torre Eiffel— y añade a ellos la imagen clásica de las tres Gracias, según la visión de la lente de distorsión de la obra maestra proto-cubista de Picasso *Les Demoiselles d’Avignon* (1907). *La ciudad de París* de Robert representa una suerte de suma de su propia historia como artista moderno, pero su deliberado *grandeur* también revela los comienzos de su posterior lucha por encontrar temas dignos de su ambicioso deseo de darle forma al arte moderno.

Las contribuciones de Sonia en la exposición de Berlín variaban desde cubiertas para libros y carteles hasta pantallas de lámpara, cortinas y cojines, e incluían su colaboración con Cendrars en *Prosa del transiberiano* que planearon publicar en una edición de 150 ejemplares. Las obras berlinesas de Sonia Delaunay no revelan ninguna indecisión acerca de su directriz futura, ni una agonía de medios o temas. Muchos de los artículos que envió al Herbstsalon ya eran propiedad de artistas y otros amigos de la pareja, pero su obra circulaba ahora sin el intermediario de la galería, el marchante de arte o la prensa crítica.

Mientras el cuadro de Robert se movía entre los polos de la abstracción pura y de una figuración simplificada derivada del cubismo, siempre subrayando la interacción de color y forma, Sonia comenzó a aplicar los principios de simultaneidad a nuevas empresas. Ambos Delaunay mantuvieron una firme creencia en el movimiento y en la interacción dinámica de formas y colores como significantes de la vida moderna, pero fue Sonia quien reconoció primero las limitaciones de la pintu-

¹⁵ Daniel Abadie, “Sonia Delaunay, à la lettre”, en *Art et Publicité 1890-1990* (cat. exp.), París, Centre Georges Pompidou, 1990, pp. 344-357.

¹⁶ Robert Delaunay *Sonia Delaunay, op. cit.*, p. 20.

ra como un medio esencialmente estático, en el cual el movimiento podía ser representado o implicado, pero nunca hecho real. Durante el verano de 1913, comenzó a hacer vestidos y tejidos “simultáneos”, organizando sus patrones de formas abstractas para embellecer el movimiento natural del cuerpo y crear una superficie móvil de color trémulo. Cendrars no tardó en hacer notar la nueva identificación del cuerpo femenino en movimiento con la vida moderna, anotando en un poema inspirado por los nuevos modelos de Sonia, “los colores te desnudan mediante el contraste; en su vestido ella viste su cuerpo”.¹⁷ Al comienzo del siglo xx, los modelos de mujer habrán de ser un importante medio por el que los principios de la abstracción se tradujeron a un amplio público como el legado victoriano de la ropa en tanto medio de identidad creadora. Los experimentos de Sonia Delaunay con el color y el diseño contribuyeron poderosamente —junto con los del grupo Bloomsbury en Londres— a forjar tempranamente lo que habría de volverse un largo y difícil matrimonio entre el arte moderno y la moda en el siglo xx.

Las novedades sobre los vestidos simultáneos de Sonia se difundieron rápidamente. En Italia, los futuristas, igualmente comprometidos en producir su propia ruptura estética con el pasado, también comenzaron a explotar la idea de la ropa como signifiante para un modernismo revolucionario. Aunque el virulento antifeminismo del futurismo llevaría a trajes diseñados casi exclusivamente para hombres, vale la pena notar que el manifiesto de 1914 de Giacomo Balla, “El vestido anti-neutral”, le debió mucho a los experimentos pioneros de Sonia. Los diseños de vanguardia por artistas para telas y modelos que fluían de París, Milán y, después de la Revolución de Octubre, Moscú, marcaron el comienzo de una nueva era en la moda y un reto a las construcciones críticas del modernismo arraigado primariamente en las innovaciones estilísticas de la pintura de vanguardia.

Sonia y Robert Delaunay estaban en España cuando la guerra estalló en 1914. La noticia sobre la Revolución en Rusia les llegó a Barcelona en 1917, trayendo consigo novedades sobre una cierta pérdida en los ingresos de Sonia, de los cuales habían dependido desde su matrimonio. Fue durante este periodo que comenzó a buscar aplicaciones comerciales para sus diseños. El vestuario que había creado para la producción de *Cléopatre* en 1918 (con escenarios diseñados por Robert) establecieron la reputación de la pareja como diseñadores de vanguardia. Una comisión subsiguiente de vestuario para la producción de *Aída* de la compañía de la ópera de Barcelona condujo a los primeros pedidos de españolas ricas de vestidos modernos diseñados por Sonia Delaunay. En 1919, la Casa Sonia, una boutique especializada en vestidos simultáneos, mascaradas y telas, abrió en Madrid. Con Sonia ahora embarcada en una carrera comercial de diseño, Robert comenzó a esbozar una cronología del trabajo de ella en los diversos medios que entonces empleaba. Los Delaunay re-

¹⁷ Buckberrough, *op. cit.*, p. 38.

gresaron a París en 1921 y rápidamente se reestablecieron en el centro de un grupo de escritores y artistas que incluía a miembros del grupo Dadá de París, entre ellos a los poetas Breton, Philippe Soupault y Tzara. Ahora, sin embargo, fue la extensión de Sonia de los principios de la abstracción en pintura a los objetos de la vida cotidiana lo que atrajo a otros decididos a abolir las jerarquías del medio, artistas cuya postura radical incluía una crítica de las convenciones de la pintura y la escultura, y un deseo de romper las barreras entre arte y vida.

Sonia transformó el interior del departamento en París de la pareja en un deslumbrante despliegue de tejidos simultáneos, pantallas, bordados y tapetes de diseños geométricos. El poeta René Crevel describió las paredes cubiertas con poemas multicolores a las que colegas poetas y pintores añadieron sus propias notas y felicitaciones. Decididos a romper en todo punto las convenciones de la expresión artística, los poetas dadaístas penetraron rápidamente en el espíritu de libertad creativa que prevalecía en la casa Delaunay. “El señor de la casa”, anotó Crevel, “invitaba a cada invitado a trabajar y le hacía admirar la cortina de *crépe de Chine* gris en el que su esposa, Sonia Delaunay, por un milagro de inexpresables armonías había bordado hábilmente en arabescos de lino la impulsiva creación de Philippe Soupault con todo su humor y poesía”.¹⁸

Los impulsivos encuentros de los Delaunay con el dadaísmo probablemente tuvieron lugar en Madrid en el tiempo en que Robert colaboró en el segundo número de la revista *Dada*. En 1922, Tzara, Soupault, Joseph Delteil y otros escribían poemas en las creaciones de Sonia y usaban la ropa que ella había diseñado y hecho. Aunque su nombre no aparece frecuentemente en las historias del dadaísmo, su logro de liberar la abstracción de las convenciones de la pintura de caballete contribuyó a darle forma a una nueva estética, o anti-estética, dependiendo de quién manejara la pluma o el pincel. Una serie de “poemas-vestidos” llevó a los colores y palabras a relaciones continuamente cambiantes por los movimientos del cuerpo. “Cuando recibe a sus amigos”, escribió un admirador, “usa una bata de té. [...] Pero por la noche usa el abrigo que es digno de la luna y que nació de un poema; pues las formas geométricas del alfabeto fueron usadas por Sonia Delaunay como un ornamento inesperado, de modo que ahora en vez de decir que un vestido es un poema podemos decir: este poema es un vestido.”¹⁹

Dada sacó el arte del estudio para llevarlo al cabaret, mientras los artistas contribuían con composiciones, partituras musicales y espectáculos —así como con cuadros, objetos y poemas— en los eventos dadaístas. Cuando en 1923 Tzara reestrenó su obra teatral *El corazón de gas* en una producción en el Théâtre Michel, fue con

¹⁸ René Crevel, “A Visit to Sonia Delaunay”, reimpr. en *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*, Nueva York, Viking, 1978, pp. 185-189.

¹⁹ Clair Goll, “Simultaneous Clothing” (1924), reimpr. en *The New Art of Color, ibid.*, pp. 183-185.



93. Robert Delaunay, retrato de madame Mandel con uno de los vestidos simultáneos de Sonia Delaunay, 1923. © L & M Services, B.V., Ámsterdam 20041207

vestuario diseñado por Sonia Delaunay. La obra, una complicada parodia sobre nada, tenía por protagonistas a los personajes Cuello, Ojo, Boca y Oreja. El vestuario de cartón de Sonia conservaba los planos y geometrías de sus anteriores vestuarios para ballet, pero su escala y absurdidad eran puramente dadaístas.

La voluntad de Sonia de continuar sosteniendo la familia mediante la aplicación comercial de sus talentos pudo haberle quitado un peso al impráctico Robert, pero no parece haber liberado su trabajo. Si la revuelta del dadaísmo contra los valores estéticos tradicionales encontró espíritus simpatizantes en los Delaunay, también pudo haber contribuido a la crisis de Robert respecto a qué pintar durante los años veinte, pues el dadaísmo golpeó en la médula de su compromiso con la pintura como central al proyecto modernista. Los años durante los que Sonia extendió los principios de la abstracción a un floreciente negocio de diseño corresponden al periodo en el que la pintura de Robert vacilaba estilísticamente y su carrera languidecía. Su exposición de 1922 en la galería Paul Guillaume tuvo una acogida positiva por parte de los artistas pero fue un fracaso comercial, y prácticamente no vendió nada en los diez años siguientes. Sus cuadros de entonces incluyen temas anteriores vueltos a trabajar —entre ellos la torre Eiffel— así como un buen número de retratos de poetas y escritores prominentes en los que los volúmenes son simplificados y la paleta se torna monocroma. En muchos de estos trabajos la abstracción está presente sólo en las formas y colores geométricos planos de las mascaradas y chaquetas simultáneas diseñadas por Sonia y usadas por los modelos.

La notoriedad de los modelos modernos de Sonia en el Bal Bullier en 1923 —con sus mascaradas, vestuarios de ballet, chalecos bordados, abrigos aplicados y clientes ricos— y su exposición *El futuro de la moda* en el hotel Claridge en Londres, incluyendo modelos drapeados en tela simultánea, trajeron una invitación para diseñar telas para una empresa de manufactura textil en Lyon. Sonia Delaunay habría de ser la más conocida de un número de artistas del siglo xx —de Raoul Dufy a Varvara Stepanova— cuyos diseños encontraron una vía en el mundo de la moda comercial.

Mientras tanto, Robert Delaunay diseñó el exhibidor para las telas de Sonia presentadas en el Salón de Otoño en 1924, y patentó el invento de ella de un “patrón de tela” que, al ser vendido con un trozo de material, permitía a las mujeres de clase media producir diseños de Sonia Delaunay en casa. En 1925 la obra de diseño de Sonia representaba la extensión más significativa del concepto de los Delaunay de modernidad en el mundo cotidiano y el nombre de ella era sinónimo del “estilo moderno”. Mientras sus experimentos en diseño se extendían a muebles, tapetes, el cine e incluso la decoración de un auto Citrôen, Robert comenzó a organizar los contactos de Sonia con posibles clientes. “Cuando el éxito literalmente me asaltó”, comentó ella más tarde, “él fingía tener envidia de mi suerte y creer que el dinero se ganaba fácilmente. ‘No te das cuenta, no estás haciendo nada, no haces el mínimo esfuerzo y la gente sube cinco pisos de escaleras para venir y comprar.’”²⁰

Al final de los años veinte, era evidente que la estética de los Delaunay era inseparable de un modernismo occidental europeo en el que ambos tenían papeles formativos. La última década de la pareja juntos vio una serie de esfuerzos en colaboración y, para alivio de Sonia, el colapso de su negocio en la recesión mundial de los años treinta: “Yo era capaz de ser una mujer directiva, pero tenía otros propósitos en la vida. Siempre he sentido horror y asco por el mundo de los negocios. [...] el colmo de los órdenes, las intrigas mundanas [...] al final estaba empleando treinta trabajadores [...] todo ello me devoró.”²¹ También fue un periodo durante el que la reputación de Robert se institucionalizó más ampliamente mediante importantes exposiciones en museos, como la del Museum of Modern Art en Nueva York *Cubismo y arte abstracto*, organizada por Alfred Barr en 1936. Para Sonia no hubo tal institucionalización, aunque la elaboración de sus diseños en contextos arquitectónicos parece haber contribuido al regreso a la abstracción en pintura de Robert alrededor de 1931 en una serie de obras llamadas *Ritmos sin fin*, cuyas formas circulares y medios círculos se originan en los cuadros anteriores de Sonia de bailarines. El intercambio de motivos y colores entre los Delaunay era en un tiempo más abierto y recíproco, conectado en la mente de Sonia a la filtración de una estética compartida por temperamentos distintos: “Al final del día él me preguntaba: ‘¿Son los colores

²⁰ Buckberrough, *op. cit.*, p. 69.

²¹ *Ibid.*



94. Sonia Delaunay seleccionando muestras de telas para su exposición retrospectiva de 1965 en el Musée des Arts Décoratifs, París. © L & M Services, B.V., Ámsterdam 2004 1207

justos?’ Trabajamos mucho juntos en estos ritmos siendo más cercanos a mí. La obra de Robert está más simplificada científicamente que mi pintura. Solía decirle en ese tiempo que era demasiado árida. A lo largo de los años, me doy cuenta que lo era deliberadamente. [...] se trataba en realidad de nuestros dos temperamentos expresándose de manera distinta.”²²

Robert Delaunay murió en Montpellier en 1941 y Sonia no regresó a París sino hasta 1945. Una vez allí, fue fundamental en el arreglo de una retrospectiva de los cuadros de Robert en 1946, y en organizar y documentar la obra de él para un catálogo completo. *Robert Delaunay: du cubisme à l'art abstrait* (“Robert Delaunay: del cubismo al arte abstracto”), con un texto de Pierre Francastel, apareció en 1957. La muerte de Robert la liberó de su creencia mucho tiempo sostenida de que sólo una carrera pública como artista era posible para esta pareja. Una importante retrospectiva de la obra de Sonia —250 piezas en total— tuvo lugar en la Kunsthalle de Bielefeld, Alemania, en 1958; fue seguida de una notable serie de más de cincuenta exposiciones individuales hasta principios de los años ochenta. Al final de su vida, ella

²² *Ibid.*, p. 82.

recordó otra vez la visión compartida que ligó su estética con la de Robert. En las líneas finales de su autobiografía publicada en 1978 anotó: “En mi investigación más reciente, tengo la sensación de estar muy cerca de tocar lo que Robert sentía que era la ‘fuente solar’ de su obra. [...] Estoy segura que existe, detrás de todo, algo fundamental, que será la base de la pintura en el futuro. El sol sale a la medianoche.”²³ Sin embargo no fue sino hasta 1987 que las producciones de Sonia y Robert Delaunay se unieron en una importante exposición en el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris.

²³ *Nous irons jusqu’au soleil*, París, Laffont, 1978, p. 206 (la traducción es mía).

La imagería médica es una impresionante y novedosa faceta de la pintura de Frida Kahlo. Mediante su uso, Kahlo registra aspectos de la experiencia que según el dictado de la convención social deberían permanecer privados y restringidos, como André Breton reconoció, escribiendo que “lejos de considerar a éstos como reservas privadas de la mente, como en algunos climas más fríos, ella los despliega orgullosamente con una mezcla de candor e insolencia” (1972a, p. 144). Esta provocadora ruptura de la línea divisoria entre ámbitos públicos y privados expone los límites de lo que se puede decir al interior de la cultura hegemónica. Las distorsiones y la falta de reconocimiento del discurso crítico ofrecen evidencia de que su obra no puede asimilarse bajo los términos de la cultura dominante. Breton, refiriéndose a sus explícitas y prosaicas imágenes de un sangriento aborto, opta por la eufemística frase “los misterios de la generación”, ¡una descripción que es inexacta hasta el punto de ser engañosa! Es revelador, por otra parte, que el furor popular por Kahlo ha tomado la forma de una obsesión con su exótico personaje, pero no ha discutido su imagería. La dificultad de su obra, su resistencia a la articulación mediante el lenguaje, apunta a una problemática de la representación que es, aun generalmente abandonada, su tema fundamental.

[327]

No es de extrañar que mucho de lo escrito sobre el arte de Kahlo haya tomado la forma de la biografía, un género que parece adaptarse bien a la tarea de explicar cuadros cuyo principal tema es la propia Kahlo, ya sea en retratos o desnuda y expuesta en imágenes de su cuerpo. Este acercamiento predominante a su obra tiene, no obstante, diversos trasfondos. Primeramente, el diluvio de desvergonzadas historias lacrimógenas sobre su vida y su obra ofrece un apoyo al punto de vista de que la biografía es un modo de trivializar el arte producido por mujeres. Cuando menos,

¹ Quisiera agradecer a Dawn Ades, Kathy Adler y Ludmilla Jordanova por sus comentarios a las versiones previas de este ensayo. Para las imágenes de Kahlo no reproducidas aquí, el lector puede consultar H. Prignit Poda (ed.), *Frida Kahlo. Das Gesamtwerk* (los números de las ilustraciones relevantes son mencionados en mi texto).

algo de la desgarradora fuerza de su imagería es sacrificado en el santo y sensato cuadro pintado. En segundo lugar, y contrariamente al ímpetu de su obra, la biografía lo relega al dominio privado de la historia singular de una vida. Tiende a representar su vida como un catálogo de infortunio individual desprovisto de un valor político más amplio. En tercer lugar, la biografía es un género esencialmente realista y, como tal, asume la transparencia de representaciones con respecto a lo real. La biografía tiende a extrapolar esta afirmación metodológica hacia los propios cuadros, mismos que son vistos como reflejos exactos de su autor. Por esta razón, la perspectiva biográfica oscurece en general el verdadero trabajo de auto-representación del que Kahlo se ocupa.²

Sólo al reconocer la naturaleza construida y mediatizada de las imágenes visuales es posible percibir las restricciones con las que Kahlo debe contender: a saber, la ausencia de lenguajes artísticos o tradiciones adecuados a su experiencia vivida. El recurso de una iconografía médica del cuerpo puede entenderse como su intento por crear un espacio semántico donde esto pudiese ser representado. Para Lacan, el surgimiento del género del sujeto es consecuencia de la entrada al orden simbólico del lenguaje. Un destino denigrante le espera al sujeto femenino que permanece dividido para entrar en lo simbólico pero definido al interior de éste como faltante o ausente (ausentado): “no hay mujer que no esté excluida por la naturaleza de las cosas, la cual es la naturaleza de las palabras” escribe Lacan (1977). Es posible que para Kahlo la experiencia de un aborto pudiese servir como confirmación de esta exclusión de lo femenino del lenguaje. Pero donde quizá la podemos ver abandonando la compañía de Lacan es en su intención de re-trabajar y transformar el sistema patriarcal de representaciones, un proyecto en el que su propia identidad está en juego.

Enfocarse en el papel de la imagería médica dentro de su *œuvre* pone estos problemas en relieve. El término “imagería médica” habrá de usarse aquí para circunscribir la representación de eventos médicos (medicalizados) así como la adopción de una iconografía manifiestamente médica o anatómica.³ Mis anteriores objeciones a un acercamiento biográfico requieren ser revisadas en este punto, pues es al insistir en la especificidad de su experiencia que Kahlo se resiste a falsificar estereotipos en la cultura visual dominante —esto emerge enérgicamente en el contraste entre su imagería y la de Rivera, donde la Mujer aparece en blandas apariencias alegóricas. Aunque deseo compensar el desprecio de la biografía por problemas de representación, debemos evitar pecar por exceso de celo. Cuadros que se relacionan

² Joan Borsa anota que “lo que falta es una lectura más crítica de *huecos* entre el autor y el texto, las construcciones del autor y la localización social específica de Kahlo” (1990, p. 27).

³ Una amplia definición es justificable porque los diferentes sentidos se entremezclan. La ocasión de representar su enfermedad y operaciones le permite a Kahlo reunir modalidades contrastantes de poder-saber acerca del cuerpo: las citas de fuentes médicas o anatómicas chocan con iconografías artísticas, populares y religiosas.

con dos incidentes biográficos —un accidente en 1926 que tuvo terribles repercusiones en su salud, y el traumático aborto en 1932— han de proveer por tanto la base de mi discusión sobre Kahlo y la imaginaria médica.

La ilustración anatómica floreció a fines del siglo XVIII en tanto que las ciencias médicas emergentes ponían un creciente énfasis en el empirismo.⁴ El arte prestó a la medicina no sólo el prestigio de la alta cultura sino, de manera más vital, un repertorio de tropos realistas diseñados para convencer al observador de la veracidad de la visión sin impedimentos. William Hunter en el prefacio a *Anatomia Uteri Humani Gravidi*, publicado en 1774, aboga por el máximo realismo en la ilustración anatómica ya que sólo éste, arguye, “comporta la marca de la verdad”. La supuesta independencia de las imágenes realistas de *cualquier* convención visual lleva a Hunter a preferirlas frente a los modos diagramáticos de ilustración. Éstas ofrecen un “lenguaje universal” y conducen al espectador a una “inmediata [es decir, sin mediatizar] comprensión de lo que representan”.

Los profusos grabados del atlas obstétrico de Hunter establecen una media en el género y revelan con cruda claridad los rasgos prominentes de su visión empírica. La mirada anatómica putativamente masculina toma el cuerpo femenino como un objeto privilegiado para ser desvelado, abierto y penetrado. Más que dejar que sea el margen de los grabados el que recorte la figura, lo que permitiría mantener la incertidumbre acerca de lo que se esconde más allá del borde e impugnar la autenticidad del registro, Hunter amputa los miembros y el torso de modo que el artista sólo “represente lo que en realidad fue visto” y su registro visual “comporte la marca de la verdad, y sea casi tan infalible como el objeto en sí mismo”. Es en los márgenes del campo visual en este aparato de seccionamiento brutalmente literal donde se es testigo del retorno a un deseo sádico de dominio repudiado por el lenguaje de la objetividad científica. Al amputar —hiriendo o castrando— el cuerpo del otro reafirma la mirada fálica de la ciencia, donde sólo ella es absoluta y está en posesión del Logos, el “lenguaje universal” y la verdad de Hunter.

Las fórmulas iconográficas iniciadas por Hunter fueron extremadamente duraderas, como puede verse en un libro de texto de obstetricia por Ramsbotham que fue publicado en numerosas ediciones a partir de 1841 (Ramsbotham 1861, fig. xxxii). Aunque el dibujo es más estilizado, el cuerpo materno está truncado abruptamente de manera similar para demarcar el punto principal de interés, el útero preñado, mientras que las capas contiguas de drapeado y de pared abdominal desdoblada hacia afuera implican que el cuerpo femenino en sí mismo es un vestido que debe ser mondado para desvelar esta esencia.

Kahlo poseía una copia del texto de Ramsbotham y evidentemente recogió diver-

⁴ En la sección que sigue, y más en general en mi comprensión de las imágenes médicas como representaciones, estoy en deuda con Ludmilla Jordanova (1985 y 1989).

95. Frida Kahlo, *Lo que el agua me dio*, 1938. Óleo sobre tela, 69 x 88 cm. D.R. © 2003 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso Relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo 2, col. Centro, del. Cuauhtémoc 06059, México, D.F. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.



esos motivos de éste.⁵ Sin embargo, la comparación con una imagen pivotal suya revela inmediatamente una vasta disparidad de metas y métodos. *Lo que el agua me dio* (fig. 95) elimina la dicotomía desigual que fija lo masculino y lo femenino respectivamente como observador y observado. Kahlo retrata su cuerpo reclinado en una tina según su propio punto de vista; ahora el observador es el observado y no queda lugar para el disociado espectador soberano (la continuidad implicada entre la posición de observación y el cuerpo femenino hace claramente incómoda mi propia posición como comentador en ella). Tampoco la realidad desnuda del cuerpo femenino se entrega ya al escrutinio empírico. Más bien, lo real del cuerpo retrocede bajo la sábana de agua que se interpone entre nosotros y el cuerpo. Su superficie reflectora es como una pantalla o incluso un lienzo, sobre la cual las analogías metafóricas del cuerpo, así como los recuerdos subjetivos y las fantasías, se proyectan y acumulan. Las superficies del cuerpo en este plano simbólico como un exceso de significado que hunde el cuerpo real, empero lo traslapan e intersectan en diversos puntos.⁶

⁵ Quisiera agradecer a Dawn Ades por compartir amablemente esta información conmigo.

⁶ *Scylla*, también de 1938, de la pintora surrealista inglesa Ithell Colquhoun, es un tema notablemente similar (Chadwick 1985, fig. 88). La artista recordó que también le había sido “sugerido por lo que podía ver de mí misma en la tina —esto, debido a un cambio de escala debido a la ‘alienación de la

Mientras la epistemología realista de Hunter busca omitir cualquier distinción entre significativo y significado en nombre de la verdad objetiva, Kahlo reabre un espacio entre ellos y fuerza al espectador a reconocer las relaciones de género y poder inscritas en las representaciones visuales. El contraste subraya la necesidad de ser cuidadoso en afirmar que Kahlo simplemente estaba facultada por su uso de la imaginiería médica. De hecho, pudiera surgir la pregunta de por qué simplemente no repudió un lenguaje visual que venera tan al desnudo una perspectiva ajena a la suya. *Lo que el agua me dio* es un buen ejemplo de cómo Kahlo es capaz de subvertir el significado de su ostensible fuente, en este caso el *topos* artístico de una bañista desnuda. Mediante su uso de la metáfora, *Lo que el agua me dio* se abre a posibles significados del cuerpo femenino distintos de la imagen especular del deseo masculino: el agua de la tina se convierte en fluido amniótico, estableciendo una cadena de asociaciones —una metafórica del fluido— que específicamente connota al cuerpo femenino.

Al permitir que su obra involucre y reelabore códigos visuales existentes, uno de los fructíferos modos de comprenderla es como un diálogo con la obra de Diego Rivera y de los muralistas mexicanos en general.⁷ Kahlo comenzó a utilizar fuentes médicas en 1932 precisamente cuando Rivera pintaba los murales de *La industria de Detroit* que incluyen un panel que celebra los logros de la ciencia y la medicina modernas. Un panfleto ofrece un colorido registro de Rivera encaramado en el andamio “rodeado de modelos de los objetos que había elegido representar. Regados a su alrededor había fósiles, cristales, frutas, verduras, libros de anatomía...” (Pierrot y Richardson 1934, p. 14). Mientras que Rivera pudo haber ofrecido el ímpetu inicial, yuxtaponer la obra de ambos muestra que cada uno utilizó la imaginiería médica para fines muy distintos.

Rivera pintó dos murales de la historia de la cardiología para el Instituto Nacional de Cardiología en la ciudad de México en 1943-44 (Chávez 1946, fig. 402). Su defensa del proyecto dictaba que el progreso de la medicina debía simbolizarlo un panteón de “hombres luchando, luchando en una marcha ascendente” (Chávez 1946, s.p.). Rivera emplea la estricta jerarquía de un altar. Ilustra la prehistoria de la medi-

sensación’, se convirtió en rocas y algas”. Ambas obras se involucran con el *topos* de la figura femenina bañándose, generalmente pintada desnuda y absorta en sí misma, el abstraído objeto de una mirada masculina voyeurística. Kahlo y Colquhoun se someten a esta lógica visual en tanto se retratan a sí mismas en una relación no mediatizada con el cuerpo, pero, mediante las diversas estrategias de distanciamiento, efectúan una transformación subversiva de su posición asignada. No conozco instancias precisamente comparables entre artistas masculinos; incluso los grabados para el *Ulysses* de Richard Hamilton, en los cuales ilustra las meditaciones auto-eróticas de Bloom, no involucran al artista y al observador del mismo modo.

⁷ Smith (1983, pp. 12-13), por ejemplo, convincentemente discute que *En la frontera* de 1932 parodia las síntesis utópicas de Rivera de la imaginiería maquinística y los motivos mexicanos arcaicos de los murales de *La industria de Detroit*.

cina moderna en cuatro predelas, mientras que sobre ellas, en dos composiciones verticales, retrata el ascenso escalonado del saber médico en la era moderna. El martirio de una figura a la izquierda indica hasta qué el punto esta ideología secular de progreso se basaba en una teleología cristiana. (Las llamas que devoran a esta figura recuerdan la superficie ventricular del músculo cardiaco, una suerte de retruécano visual que con tanta frecuencia surge también en Kahlo.) Los murales fueron dedicados al doctor Chávez, que se sintió inspirado por ellos para escribir: “La ciencia no nació hoy, ni ayer, se ha gestado dolorosamente a través de los siglos en el pensamiento del hombre. El dolor del nacimiento y la alegría fáustica de la creación se unen en cada uno de los momentos estelares de la historia científica cuando una idea, una teoría o un descubrimiento cobra vida.” Kahlo, que conservaba una copia de este libro, sin duda se debe de haber divertido irónicamente con esta florida metáfora de la gestación y el nacimiento cuando sólo una mujer es incluida en los paneles —¡una paciente!

Rivera retrata el “nacimiento” de la cardiología, mientras Kahlo pinta escenas de parto real. Las primeras son enormes y heroicamente masculinas, mientras que las últimas son pequeñas en escala, no heroicas, y hablan de la experiencia femenina. En los murales el modernismo artístico refuerza el tema del progreso médico; arte y ciencia se encadenan en un edificante abrazo mutuo. Kahlo, como espero mostrar, usa la imaginaria médica de un modo disociador como una intrusión ajena que nos fuerza a cuestionar las fronteras y exclusiones impuestas por el arte. Combina la imaginaria extraída de fuentes muy dispares pero evade la visión rígidamente jerárquica de los murales de Cardiología de Rivera. La colisión de puntos de vista que difieren dentro de este heterogéneo campo pictórico tanto hace relativa como socava cualquier jerarquía estable de autoridad.⁸

Frida Kahlo tuvo su primera exposición individual en Nueva York en 1938. En la exposición se incluían cuadros que narraban su experiencia de un aborto en Detroit donde ella había acompañado a Rivera en 1932. Un hostil reseñista del *New York Times* desacreditó estas obras juzgándolas más “obstétricas que estéticas” (Herrera 1983, p. 231). Su reproche sugiere que lo estético y lo obstétrico son de algún modo antitéticos, que la sacralidad de lo estético radica en la exclusión del otro término. Es un lugar común describir la creación artística usando metáforas de gestación y nacimiento, sin embargo, ilustrar tales eventos está proscrito tácitamente. Rara vez son

⁸ Esta hibridación voluntaria sería una instancia del discurso a “dos voces” según lo define Bajtín: “una mezcla de dos lenguajes sociales dentro de los límites de una sola enunciación, un encuentro dentro del campo de una enunciación, entre dos conciencias lingüísticas distintas, separadas entre sí por una época, por diferenciación social, o por algún otro factor” (1981, p. 358). Esta noción pudiera también servir como un modelo útil de comprensión del ambivalente diálogo en el que Kahlo participa con la obra de los muralistas mexicanos.

retratadas escenas del parto en el arte occidental y un aborto nunca —jamás han sido consignados fuera de los textos médicos. La litografía *Frida y el aborto* (Prignit-Poda 1988, fig. 261c) lucha con esta segregación y brutalmente le quita la sublimidad a la metáfora dominante de la creación artística. El brazo que sostiene una paleta de artista es un accesorio extraño clavado a un cuerpo en el que se reúnen los mundos mutuamente excluyentes de la procreación femenina y la creación artística masculina.

Kahlo, en parte por su asociación con Rivera, tuvo entrada a un medio secular emancipado de artistas e intelectuales donde el escándalo se aplaudía y se permitía una considerable laxitud para confrontar la estrechez de una sociedad católica tradicional. En *El hospital Henry Ford* (fig. 96) Kahlo se atreve a desplegar no sólo su cuerpo desnudo sino su lencería sucia también. Sin embargo, su ruptura con el decoro en *El hospital Henry Ford* alcanza mucho más que esto. En la cultura a la que Kahlo pertenecía el aborto era una fuente de vergüenza: el fracaso abyecto de la expectativa socialmente condicionada de la maternidad,⁹ y una parodia de la creación en la que el nacimiento comporta sólo muerte y despojos. No hay rituales públicos para conmemorar la pérdida del aborto, condenado al ámbito privado del dolor silencioso. La cruda proximidad del nacimiento y la muerte en el aborto no se suma a nada, y por tanto no hay nada que decir, es virtualmente irrepresentable. Aun al ocurrir en aproximadamente el 15 por ciento de los embarazos, el aborto es un evento que todavía permanece inexpressado e inadvertido.

El concepto lacaniano de exclusión de la simbolización pudiera explicar el sentido pasmoso de irrealidad reportado por mujeres que han abortado o dado a luz a un hijo inerte (véase Lewis 1976, p. 619); el aborto y el parto de un niño muerto no pueden distinguirse fácilmente por la naturaleza o la severidad de su impacto psicológico, punto que es relevante en *Mi nacimiento* (fig. 97). Una pérdida similar de la realidad que ocurre en la psicosis es, de acuerdo con Lacan, una consecuencia de *exclusión* del orden simbólico. La validez de la comparación con la psicosis es sostenida por la historia del caso de la paciente más famosa de Lacan, Aimée, cuya viva psicosis irrumpió poco después de parir muerta a su hija: “En marzo de 192..., dio a luz a una niña muerta. El diagnóstico fue asfixia con el cordón umbilical. Un repentino deterioro de la paciente sobrevino...” (Lacan 1980, pp. 159-60); el concepto de exclusión no fue empleado por Lacan sino mucho más tarde, y no ofrece ningún comentario acerca del parto inerte como factor causal de la psicosis. Tampoco lo hace la vasta literatura a partir de Lacan.

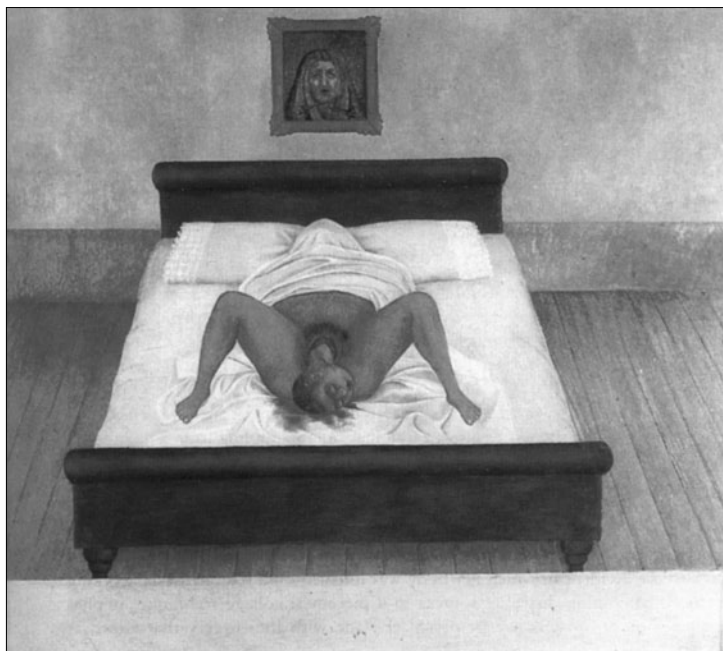
Una rígida dicotomía de público y funciones privadas es un modo de exclusión del aborto del ámbito del discurso. En parte por esta razón se podría sospechar que

⁹ La reproductividad como principal criterio del valor de una mujer no se restringe únicamente a los ámbitos culturales tradicionales o católicos. La universalidad de este criterio pudiese explicar la observación Hall *et al.* de que “la culpa es casi un sentimiento universal experimentado por las mujeres que abortan” (1987, p. 413).



96. Frida Kahlo, *El hospital Henry Ford*, 1932. Óleo sobre lámina, 30,5 x 38 cm. D.R. © 2003 Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo 2, col. Centro, del. Cuauhtémoc, 06059 México, D.F. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

las respuestas de las mujeres al aborto tienen más posibilidad de encontrar expresión en cartas o diarios, donde se pueden explorar actitudes concebidas como privadas y emociones, al contrario de la pintura, que casi siempre involucra un público. Además hasta hace poco las mujeres han tenido mayor oportunidad para adquirir y practicar las habilidades de la escritura. Pero incluso aquí existen pocos registros. Mary Carey en “Apon ye Sight of my abortive Birth ye 31th: of December 1657” adaptó para el propósito un poema con forma de lamentación compuesto por mujeres después de la pérdida de un niño, una costumbre común en esa época (Greer *et al.*, 1988, pp. 158-161). Kahlo por necesidad también utiliza géneros visuales existentes —tales como el exvoto que usualmente es realizado después de la recuperación de un embate de la enfermedad— y los adapta, no importa cuán lejanos estuvieran de su tema. Para hablar claro, articula lo previamente impronunciado en un lenguaje híbrido en parte derivado de tradiciones artísticas pero también extraído de textos de anatomía y obstetricia. Es posible que Kahlo fuera capaz de explotar el privilegio de la medicina para explicar las partes y funciones del cuerpo normalmente ocultas por el decoro, y de este modo evadir las clausuras que han negado una voz pública a estas cuestiones (la medicina se sitúa en la frontera entre lo público y lo privado).



97. Frida Kahlo, *Mi nacimiento*, 1932. Óleo sobre lámina, 30.5 x 35 cm. D.R. © 2003, Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo 2, col. Centro, del Cuauhtémoc, 06059 México, D.F. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

El hospital Henry Ford fue pintado poco después del aborto de Kahlo. Ella yace desnuda en una cama de hospital que, sobre una alberca de sangre, se haya desplazada en un desolado paisaje con las fábricas de Detroit al fondo. Superpuestos en esta escena están una serie de objetos en escala mayor, pintados en un contrastante y diagramático lenguaje. Poco después del aborto Kahlo comenzó a ahondar en textos médicos y evidentemente extrajo el feto y la pelvis de esta fuente. Ambos refieren al aborto de un modo literal y prosaico, mientras que la presencia del caracol es más confusa y ha sido descrito como un peculiar símbolo privado. Pero esta suposición pudiera carecer de fundamento, pues la misma conjunción metafórica se encuentra en el Salmo 58: “Permitan que sean como el caracol que se disuelve en baba, / como el nacimiento prematuro que nunca ve el sol.”¹⁰ Cualquiera que sea la explicación para esta oscura coincidencia, ciertamente demuestra que la imagen de Kahlo no emerge *de novo* a partir de una situación única, sino que las formas de expresión que adopta están tomadas de la cultura e inscritas en ella.

¹⁰ Mi atención fue atraída a esta fuente por Greer *et al.* 1988, p. 161. El caracol es descrito como un símbolo sexual femenino por Freud (*Penguin Freud Library*, vol. IX, p. 306), una posible resonancia más en la imagen de Kahlo.

Kahlo transmite con suficiente intensidad el sentimiento de ser una desafortunada víctima de un evento fuera de su control. Sin embargo, su estado de aislamiento indefenso se debe en parte a, y es ciertamente subrayado por, la ausencia de un lenguaje visual adecuado para referir la experiencia. Realmente su distancia del espectador y el desplazamiento en un paisaje vacío evocan un sentido de alienación que pudiera relacionarse con este estado de “exilio” del lenguaje (Irigaray 1977). La dislocación de la figura del suelo, la extraña separación entre dos modos pictóricos —esquemático y naturalista— son un gesto de emociones que son representables sólo como discontinuidad. Son los vacíos y silencios de *El hospital Henry Ford* que registran más agudamente el dolor y la angustia de su pérdida. Donde el crítico del *New York Times* retrocedió con desagrado ante el ofensivo espectáculo, uno ve a Kahlo luchando por hacer visible un punto ciego de alta visión cultural.

Es irónico que mientras Kahlo languidecía en el hospital después del aborto, en junio de 1932 Rivera precisamente pintaba los murales de *La industria de Detroit* que incluyen en el muro este, como contraparte de las escenas de producción en fábrica, un poderoso símbolo de la (re)productividad biológica, un niño *in utero*: “Este germen —un niño, no un embrión— está envuelto al interior del bulbo de una planta que hunde sus raíces en tierra fértil...” declaró Rivera. Esta encarnación sincrética de un principio vital orgánico está flanqueado en cada lado por imágenes de productos agrícolas y arriba por dos mujeres cornucopias, alegorías reconocidas de la fertilidad. Es tentador ver la realidad no adornada de Kahlo como una refutación calculada de esta visión inocentemente optimista. El tema que eligió representar, el aborto, es un poderoso antídoto contra la fantasía de ilimitada fecundidad que representa el cuerpo femenino para Rivera. Al relegar al fondo tan decididamente las fábricas de Detroit, Kahlo niega, sea por diseño o no, el motivo central de los murales de Rivera. Con percepción retrospectiva, es la concepción pictórica de Rivera de una síntesis utópica del hombre y la máquina lo que ahora nos resulta nacido inerte.¹¹

Mi nacimiento de 1932 fue pintado después de la muerte de su madre el mismo año y combina esta pérdida con una reminiscencia distorsionada del evento anterior. Muestra lo que aparentemente es un niño nacido inerte que inexplicablemente tiene los rasgos adultos de la propia Kahlo. Es posible que Rivera, en “Frida Kahlo y el arte mexicano”, tuviera este cuadro en mente cuando proclamó a Kahlo “la única fuerza humana, desde el maravilloso maestro azteca esculpiendo en basalto negro, que ha dado expresión plástica al fenómeno del nacimiento” (Rivera 1986, p. 293).

¹¹ El ver su imaginaria en términos de sus estrategias de oposición demuestra la falsedad del cliché de que a Kahlo le frustró no poder tener hijos, pero pudo encontrar un consuelo en la pintura. En realidad, su actitud hacia el embarazo era altamente ambivalente. Más de uno de sus embarazos terminó en abortos terapéuticos, y el embarazo mejor documentado continuó sólo después de muchas equivocaciones, acarreado los posibles riesgos de una cesárea. Sin embargo, terminó abruptamente en el aborto de 1932.

Si es así, su reporte revela una *méconnaissance* fundamental, sugiriendo que Rivera no podía ver más allá de la profunda ironía del propio título de la obra, que desorienta las expectativas culturales por su extraña implosión de nacimiento y muerte. Dado que *Mi nacimiento* rechaza tan patentemente una ideología de (re)productividad, el intento de Rivera por recuperar la obra de Kahlo conectándola con la corriente dominante del nacionalismo mexicano —donde la reproducción femenina era la contraparte de una visión de modernidad industrial— toca una nota falsa. Kahlo adopta el formato de la imaginaria popular votiva en *Mi nacimiento*. Pero el rollo en primer plano, sobre el que normalmente estaría escrito el recuento de alguna curación milagrosa, permanece en blanco para Kahlo, que reitera una vez más los límites de los lenguajes disponibles. En una pared, mira la escena desde lo alto una imagen enmarcada de la Madre Dolorosa cuyo papel en el catolicismo es el de mediar en la pasión de Cristo en términos humanamente comprensibles (Warner 1976, p. 211), una tarea de traducir lo inefable semejante a la de Kahlo. Esto pudiese comenzar a explicar su repetida identificación con la Madre Dolorosa a pesar de la estructura de percepciones culturales que negaban la legitimidad de su dolor —pues ¿cómo podía Kahlo, sin ser siquiera madre, lamentar la pérdida de un hijo? Una irónica asociación adicional de la maternidad y el martirio (Madre-mártir) entra en juego en tanto Kahlo recurre en otros contextos a una identificación con la Madre Dolorosa para transmitir verdadero dolor físico.

Una carta que no llega a su destino puede, de acuerdo con el *Oxford English Dictionary*, decirse *to have miscarried* [que se ha extraviado, que ha abortado]. Es precisamente este fracaso de la carta (del lenguaje) el problema temático de Kahlo en *El hospital Henry Ford* y *Mi nacimiento*. Un significado más, con resonancias en el contexto presente, es la noción de un aborto de la ley, pues por el simple hecho de representar un aborto Kahlo desobedece la carta de la ley patriarcal. Realmente se pudiera decir que protesta contra una ley que incluso *antes* de haber abortado es ya injusta.

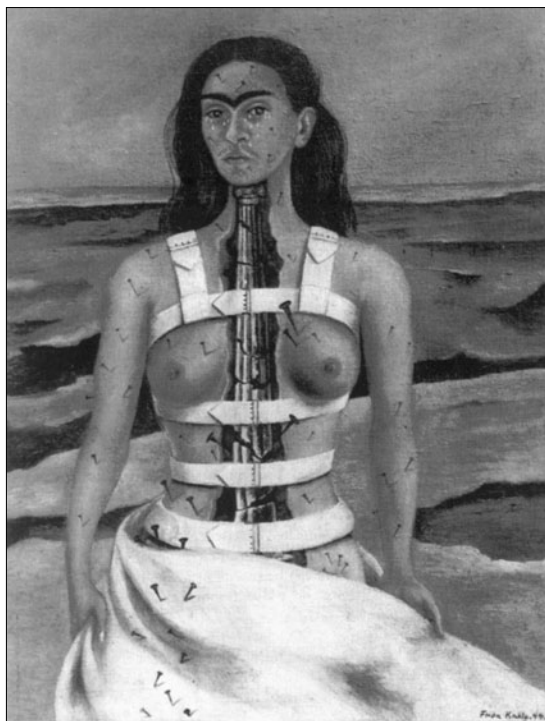
Se ha discutido en mi lectura de estas obras que el aborto es paradigmático de la exclusión de la experiencia femenina en un ámbito público de significación. Para Kahlo, el darse cuenta de que un evento pudiese ser virtualmente obliterado debido a la pobreza de medios expresivos abre una interrogante indagadora de su relación con el orden simbólico. Es a partir de un ángulo semejante desde el que quisiera ahora considerar el cuerpo de imágenes elaborado alrededor del tema de su accidente y sus secuelas. Como es bien sabido, un extravagante accidente en tranvía le dejó a Kahlo heridas devastadoras cuando tenía 18 años. Múltiples fracturas en la espina dorsal, la pelvis, la pierna derecha y el pie la dejaron parcialmente inválida, y su salud general quedó también sumamente dañada. Una interminable secuencia de operaciones resultó casi siempre en esfuerzos vanos para aliviar sus dolores en la espalda y la pierna derecha, la cual finalmente fue amputada.

Las heridas resultantes estaban profundamente marcadas. Una corriente oculta de angustia sale a la superficie en un diario privado, en el que escribió sobre una frágil marioneta cayéndose de un pedestal: “Yo soy la DESINTEGRACIÓN.” Los corsés de yeso en los que Kahlo estaba embalada y que decoraba son como escudos simbólicos o armaduras rechazando un mundo hostil. La postura defensiva de *Autorretrato con un mono* de 1940 (Prignit-Poda 1988, fig. 77), en el que su rostro vaciamente inexpressivo y un reducido espacio repleto deniegan ya sea la penetración psicológica o visual del espectador, pudiera asociarse con el accidente en el que su cuerpo fue empalado por una barra de acero. Su método de trabajo, combinando fuentes dispares en una técnica de collage en pedazos, supone analogías en un plano imaginario o psíquico con la cirugía, cuyo objetivo era restaurar su yo físico interrumpido: según un conocido “tuvieron que armarla de nuevo en secciones como si hicieran un fotomontaje” (Herrera 1983, p. 50).

Freud, en *Más allá del principio de placer*, invoca la hipótesis de una compulsión a la repetición para explicar por qué “los sueños de pacientes que sufren de neurosis traumáticas los llevan de vuelta con tanta regularidad a la situación en la que el trauma ocurrió” (Freud 1984, p. 304). Mientras que el modelo de neurosis traumática pudiese no ser aplicable a la producción artística, una compulsión a la repetición ciertamente se expone en la obra de Kahlo dado que, aun cuando ostensiblemente concierna a eventos posteriores, continuamente nos conduce de vuelta al momento fatal del accidente. *La columna rota* (fig. 98) de 1944 refiere plenamente las circunstancias que entonces vivía Kahlo, el dolor de espalda que la atormentaba y la obligaba a usar un incómodo corsé de hierro. Un río de lágrimas alude a la Madre Dolorosa, mientras unos clavos horadan su piel, recordando el agudo dolor de san Sebastián. Usando un formato recogido de textos médicos, las dos mitades de su cuerpo están separadas para exhibir su espina rota, una columna clásica destrozada; el cuerpo como un templo es desacralizado y abandonado a la ruina. El cuadro es completado por un paisaje yermo y lacerado que refleja su propia condición lastimosa. En otro nivel, sin embargo, *La columna rota* puede ser interpretada como reescenificación de su trauma inicial: la columna fálica mostrada en la brecha entre las dos mitades de su cuerpo puede leerse como una metáfora de violación sexual. En el accidente, de igual modo, su cuerpo fue roto y horriblemente violado por una vara de metal que la atravesó justo por la pelvis.¹²

Por medio de la repetición y la reiteración, Kahlo integra lentamente su accidente tanto en el nivel psíquico como en el pictórico. La noción de una acción diferida es iluminadora a este respecto. Aquellos eventos que “es imposible en primera instancia incorporar plenamente en un contexto significativo” son sujetos a una revi-

¹² Su dolida observación acerca del accidente —“perdí mi virginidad”— hace explícita la lectura que es propuesta aquí (Herrera 1983, p. 49).



98. Frida Kahlo, *La columna rota*, 1944. Óleo sobre tela montada sobre masonite, 42 x 33 cm. D.R. © 2003, Banco de México, Fiduciario en el Fideicomiso relativo a los Museos Diego Rivera y Frida Kahlo. Av. Cinco de Mayo 2, col. Centro, del. Cuauhtémoc, 06059 México, D.F. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

sión diferida, de acuerdo con Laplanche y Pontalis (1973, p. 112), quienes añaden que “el evento traumático es el epítome de tal experiencia no asimilada”. Revisar los eventos del pasado funciona para investirlos “de significado o incluso de eficacia o fuerza patogénica”. Cómo ocurrió esto en la obra de Kahlo puede ser visto fácilmente: la barra que trozó su cuerpo asume proporciones fálicas, y está ligada por una serie de razones con la espina fragmentada de *La columna rota*.

Kahlo, que atribuía (incorrectamente, parece) su incapacidad de tener hijos a esta lesión pélvica, presenta como correlativo de la barra fálica, la “ausencia” que está figurada como un vacío en forma de útero en *Raíces* de 1943. Este cuadro es casi un complemento de *La columna rota* donde ella aparece milagrosamente enhiesta como el Lázaro resucitado. En *Raíces*, Kahlo yace en postura supina, en la extraña posición que le permitía pintar durante largos periodos de obligado reposo en cama, y es otra vez abandonada en un agrietado y ominoso paisaje. Las tensiones y separaciones de *Raíces* desnaturalizan la sencilla ecuación de mujer y naturaleza típicamente expresada en el motivo del desnudo recostado.

¿Qué pudiera significar esta constelación de imágenes invocando repetidamente un momento traumático en el pasado? Susan Gubar (1986) anota que, debido a su estatus asignado como objetos más que como sujetos de la creación artística, las

mujeres que se hacen artistas pueden “experimentar sus propios cuerpos como el único medio disponible para su arte... y las formas culturales de creatividad muchas veces son experimentadas como una dolorosa herida”. Esta observación puede ser enormemente pertinente para las heridas quirúrgicas que Kahlo muestra con tanta insistencia. Estas marcas inscritas en su cuerpo por la mano de la autoridad masculina funcionan como un sustituto metafórico para el significado adscrito al cuerpo femenino por la simbólica patriarcal (herida = castrada). Kahlo explica este nexo de significación en *Recuerdo de la herida abierta* de 1938 (Prignit-Poda 1988, fig. 68), levantando su vestido para exhibir en la parte superior del muslo una herida quirúrgica elíptica sangrando profusamente, lo que claramente es una imagen desplazada del sexo femenino. Una marcada ambivalencia respecto a las herramientas de la creación artística se revela en *Autorretrato con el Dr. Farill* de 1951 (Prignit-Poda 1988, fig. 24), donde Kahlo extrae una analogía entre los pinceles escurriendo pintura roja y los scalpelos quirúrgicos, implicando que los anteriores son instrumentos de doble filo, de curación y mutilación. Es enteramente factible que un artista que debe pintar su cuerpo a través de los ojos de Hunter o Ramsbotham, usando sus códigos visuales como lo hizo Kahlo, pudiera representar esto como un ser herido dolorosamente, o incluso como una violación más extrema. De aquí que la barra que empaló a Kahlo en el accidente sea significativa como significante —el significante fálico— de su división (*Spaltung*), que es el precio de acceder al mundo simbólico.

Mientras las narraciones biográficas presentan el accidente como un singular evento real y absolutamente contingente, y anclan el significado de su obra en éste, ahora es posible reconocer que el accidente, al menos como Kahlo lo imagina, es la repetición de un trauma previo y más primigenio: su entrada como sujeto femenino en el orden simbólico, donde la mujer sólo puede aparecer como carencia o ausencia —“excluida por la naturaleza de las cosas, que es la naturaleza de las palabras”. Freud vio la repetición simbólica de un trauma como un intento por alcanzar un dominio sobre él.

La barra que empaló a Kahlo la privó de continuar el curso médico que cuando adolescente esperaba llevar. Por el contrario, la relegó a la dependencia del saber y la autoridad médicas. El pastiche y la apropiación de la imaginaria médica son medios de resistir su posición subordinada dentro de la pareja jerárquica y de género doctor-paciente. Luce Irigaray, que plantea que el mimetismo es una poderosa estrategia subversiva, escribe que jugar a la mimesis es, para la mujer, “intentar recuperar el lugar de su explotación por el discurso, sin permitirse a sí misma ser simplemente reducida a éste [...] *Ellas permanecen en otra parte*” (Irigaray 1985a, p. 76). Una carta que Kahlo escribió a un amigo después de una operación de fusión espinal en 1946 contiene un boceto casual de las heridas quirúrgicas en su espalda que incluía títulos en el estilo esquemático y el formato de la notación médica (Prignit-Poda 1988, fig. 238). Adopta el punto de vista de un doctor para examinar su espalda des-

de una posición que en realidad era inaccesible para ella —se pudiera asumir sin peligro un elemento de ironía en una mímica que tan abiertamente declara su propia imposibilidad. Al usurpar astutamente el lugar *de él*, Kahlo negocia un grado de autonomía al menos en el campo de la representación.¹³

Herrera reporta que después de su primer aborto solicitó apoyo para proveerse de textos médicos ilustrando el evento, pero le fue negado (1983, p. 142). El conocimiento que ella buscaba sobre su cuerpo era ilícito, y al jugar con la imaginaria médica Kahlo comete un robo prometeico. Una contraparte de la perspicaz e irónica mímica de un género médico prohibido es la transgresora parodia del género observada en *Autorretrato con pelo cortado* de 1940. Kahlo, que estaba separada de Rivera, lleva un traje de hombre demasiado grande que probablemente le perteneció a él; el desajuste corresponde a su irónica y disociada relación con el orden patriarcal simbólico.¹⁴ *Autorretrato con pelo cortado* protesta con ira que el lenguaje convenido le designe como un hombrecillo castrado (un punto remarcado sin ambigüedad por las tijeras en su regazo). El discurso patriarcal, afirma Kahlo enfáticamente, es un idioma extranjero que, dicho en dos palabras, sencillamente queda mal.

Irigaray escribe que el discurso occidental, al privilegiar la unidad, la presencia y lo visible, “presenta un cierto isomorfismo con el sexo masculino” a costa de un imaginario femenino reprimido (Irigaray 1977, p. 64), que en *Este sexo que no es* (1985a) caracteriza en términos de multiplicidad y fluidez. “La sexualidad de ella, siempre al menos doble, es en realidad *plural*”, apunta Irigaray. Kahlo articula precisamente una identidad compuesta semejante en *Las dos Fridas* de 1939 (Prignit-Poda, fig. 270) que alude a sus orígenes mezclados mexicanos y europeos, y a sus afiliaciones culturales en conflicto. Vistiendo su identidad sólo mediante los accesorios que porta, como mera superficie y enmascaramiento, Kahlo hábilmente borda en el corpiño de encaje de su yo europeo una imagen estilizada de los genitales femeninos —un astuto juego de duplicación, ocultamiento y exhibición que extrae las resonancias de “ce sexe qui n’en est pas un”. Kahlo establece un paralelismo entre los significantes intercalados de la identidad del género y la identidad post-colonial: ambas son mar-

¹³ Pudiera objetarse que nada se puede extraer de un dibujo tan nimio e insignificante, no obstante una estrategia similar puede discernirse en otra parte. En *Mi nacimiento*, Herrera (1983, p. 157) nota que la escena es examinada desde la posición de un asistente médico, un punto de vista que es naturalizado en los textos médicos. Aquí la división también hace resaltar el impresionante candor de la imagen.

¹⁴ Puede inferirse que su vocación artística anuncia una identificación con su padre fotógrafo, a quien Kahlo llegó a parecerse cada vez más en los autorretratos tardíos al acentuar su apariencia naturalmente velluda. Inversamente, en otras imágenes usa vestidos mexicanos elaboradamente ornamentados que, por su exceso, se vuelven casi una falsa mascarada de la femineidad. Este patrón de comportamiento —una oscilación entre una postura nocionalmente masculina (como artista) y una femineidad sobrecompensada— fue descrito por el psicoanalista inglés Joan Riviere en un documento sobre la mascarada femenina en 1929. Pudiera ser adscrito al contradictorio predicamento de las intelectuales de aquella época.

ginales con respecto al centro y la citación; la traducción y la reinscripción son sus estrategias unidas *vis-à-vis* el discurso dominante. Pero la amenaza constante de la desintegración corporal real es preludio de una jubilosa afirmación de descentramiento por Kahlo que invariablemente nos recuerda el dolor de la división. Una arteria o cordón umbilical sujeta en *Las dos Fridas* sangra y ensucia la blancura de su vestido europeo, y el sagrado corazón expuesto de la Madonna, pintado con precisión anatómica, está seccionado de la mitad hacia abajo —un instrumento pictórico que Kahlo adapta de la ilustración médica e invierte no sin nueva elocuencia.¹⁵

Mientras separa claramente lo real de lo simbólico, en *Lo que el agua me dio* Kahlo insiste en que los dos órdenes se traslapan y están imbricados entre sí; su arte constantemente retoca la realidad de su cuerpo y la verdad de su experiencia. Una consecuencia de dibujar sobre su cuerpo como metáfora es que las oposiciones binarias que ordenan el lenguaje patriarcal se aflojan. En *Frida y el aborto* la distinción fundamental entre el yo y el no-yo, interior y exterior, se diluye por la presencia del feto que está simultáneamente dentro del cuerpo y, sin embargo, aparte de éste, y expulsado del cuerpo, despreciado, pero ligado a él.¹⁶ Los corsés de yeso que usó Kahlo, una suerte de exoesqueleto, invierten las relaciones habituales de superficie y profundidad. Contra el carácter de las ilustraciones anatómicas que desnudan las capas superficiales para entregar una esencia subyacente o núcleo, el pulimentado y meticuloso acabado de la pintura de Kahlo insiste en un juego de superficie y enmascaramiento.

Ludmilla Jordanova (1989, p. 57) ha mostrado que al permanecer con sus premisas empiristas la anatomía tomó de la geología un modelo de capas de tejido y una creencia de que entre más capas superficiales fueran removidas un núcleo subyacente del cuerpo quedaría expuesto. Kahlo juega repetidamente con esta metáfora del cuerpo-como-prenda en su auto-representación, a pesar de que la jerarquía de la superficie y la profundidad es invertida. El yo, para regresar a *Lo que el agua me dio*, disperso a lo largo de la superficie del agua de baño, está connotado en un punto meramente por un vestido vacío.

¹⁵ El hecho de su alienación y división en el lenguaje hace surgir la cuestión de una tendencia restituidora, que *Mi nodriza y yo* de 1937 (Prignit-Poda 1988, fig. 49) expone en términos de identidad nacional. Evoca una relación pre-édipica del cuerpo materno de México previo a la violenta interposición del *Nom du Père*, el lenguaje del colonizador europeo. Pero, como Jean Franco anota, el propio discurso del nacionalismo mexicano era intensamente patriarcal: “la identidad nacional era esencialmente identidad masculina” (1989, p. xxi). Kahlo combate su marginalidad respecto a este discurso (nacionalismo) al cambiar los papeles, en *Mi nodriza y yo*, como una relación con la lengua madre de México.

¹⁶ Hall *et al.* (1987, p. 412) anota que al comienzo del embarazo el feto no se distingue claramente del yo como una entidad separada, de modo que el aborto en este punto pudiera ser experimentado como la pérdida de una parte de uno mismo. Kahlo parecería registrar esta indeterminación de las fronteras del ego.

Otra reversión de tipo más inesperado nos regresa a la imaginería obstétrica con un estremecimiento. El motivo del cordón umbilical es parte de una cadena de metáforas visuales —vasos sanguíneos, vitículas, raíces y vendas— todo lo cual connota curación y conexión. Pero en *Autorretrato con un mono* su significado es otro. Donde las imágenes consideradas hasta ahora abiertamente declaran su origen para subrayar el acto de apropiación, esta vez Kahlo hace una referencia más velada a los textos médicos que tan asiduamente exploró, la cual sin embargo es integral al efecto pictórico. El listón rojo que corre a lo largo de su cuello confiere un aire de presagio y seguramente refiere a las imágenes obtéricas de estrangulamiento por cordón donde, por un macabro *détournement* del sentido, la vía alimenticia de un feto se convierte en el instrumento de su muerte (Ramsbotham 1861, fig. LXI). Debajo de la superficie profusamente pintada de *Autorretrato con un mono* y detrás de la máscara aparentemente impenetrable acecha un sentido de inminente condena. No es de extrañarse que el poeta surrealista André Breton describiera su arte como un listón alrededor de una bomba.

Un estrecho acercamiento biográfico apaga la bomba. Al atender los problemas surgidos por la cargada relación de Kahlo con las iconografías médica y artística del cuerpo he intentado recuperar esta fuerza explosiva. Su cuerpo es un sitio donde las preocupaciones políticas se intersectan con las personales, y en ninguna parte esto es declarado de manera más convincente que en el corsé que Kahlo usó cada día sobre el que pintó un martillo y una hoz suspendidos sobre un feto. Es “individual-colectivo”, como Rivera sabiamente insistía.

No es escaso el material para construir una consideración sobre Lee Krasner y su arte en la que pueda figurar el género. Véase, por ejemplo, uno de los primeros retratos de la artista (fig. 108): Krasner ante el atril en el estudio de Hans Hofmann, quizá trabajando precisamente en uno de esos cuadros acerca de los que su maestro diría “Esto es tan bueno que uno no sabría que fue pintado por una mujer.”¹ Esto era una alabanza a principios de los cuarenta (al menos en el mundo del arte), y Krasner se formó a sí misma en respuesta a ella, de un modo que la fotografía, con su aire de determinación casi hostil, captura lo suficientemente bien. Sin embargo, la indicación más vívida que tenemos de los perfiles, e incluso los contenidos, de su personalidad en este tiempo son no tanto pinturas o fotografías como unas cuantas líneas de *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, según la traducción de Delmore Schwartz en 1939:

[345]

To whom shall I hire myself out?
 What beast must I adore?
 What holy image is attacked? What hearts shall I break?
 What lies shall I maintain? In whose blood tread?²

¹ Tanto esta historia canónica como mucho del material biográfico hoy registrado sobre Krasner, fue provisto por ella misma en una entrevista con Cindy Nemser, publicada en Nemser, ed., *Art Talk: Conversations with Twelve Women Artists*, Nueva York, 1975, pp. 80-112. El otro recuento fundamental de la trayectoria de Krasner durante los años cuarenta es el artículo bipartito de Ellen G. Landau, “Lee Krasner’s Early Career”, *Arts*, octubre de 1981, pp. 110-122, y noviembre de 1981, pp. 80-89. Véase también Barbara Rose, *Lee Krasner*, Nueva York, 1983.

² Arthur Rimbaud, *A Season in Hell*, trad. de Delmore Schwartz, Norfolk, Conn., 1939. [¿A quién me debo arrendar? / ¿Qué bestia hay que adorar? / ¿Qué santa imagen atacar? / ¿Qué corazones he de romper? / ¿Qué mentira debo sostener? ¿Sobre qué sangre caminar? Mi traducción procede del original francés según la versión establecida en la edición de sus *Œuvres Complètes* publicada por La Bibliothèque de la Pléiade. Nótese que la organización en versos por el traductor inglés es arbitraria. (T.)]

99. Lee Krasner, *Autorretrato*, ca. 1930. Nueva York, cortesía de la Robert Miller Gallery (foto: Zindman/Fremont). D.R. © 2003, The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

PÁGINA SIGUIENTE

100. Hans Namuth, *Lee Krasner en el estudio de Jackson Pollock de The Springs*, 1950. © 1991, Hans Namuth Estate. Collection Center for Creative Photography, University of Arizona.



Incluso en una primera lectura estas exigencias son violentas, allanadoras, los frutos y herencia de la alienación de Rimbaud, su *mauvais sang*. Son también preguntas que la modernidad, cuando mucho, se ha planteado reiteradamente —y que con demasiada frecuencia ha perdido de vista.

A principios de los años cuarenta, Lee Krasner insistió en enfrentar estas preguntas diariamente. Las escribió en grandes caracteres azules y negros en la pared de su estudio, representando tanto un blasón privado como un auto-cuestionamiento. Esta acción es, considero, una medida de su identificación con el Rimbaud de *Una temporada en el infierno* —con su destitución de la mera belleza, con su creencia en lo absolutamente moderno y con su afirmación de que un viaje a las profundidades puede llevar a la verdad. Las frases de Rimbaud y el uso que Krasner les da por la vía pictórica establecen los primeros lineamientos de un perfil —léase de género— psicológico; si su contorno no es exactamente un retrato del artista adolescente, ciertamente involucró a Krasner, como a muchas mujeres comprometidas con la alta cultura, en adoptar el mundo y la postura intelectual masculinos y trabajar a partir de modelos determinados por lo masculino —un tipo de trabajo, además, que partía, como sugiere su autorretrato de ca. 1930 (fig. 99), de un feroz escrutinio interroga-



torio de sí misma, de la presencia física propia, de la identidad y de los medios como pintora.³

Pero una visión de Krasner alerta a cuestiones de género podría igual y lógicamente lanzarse a un territorio un tanto distinto, como el sugerido por el retrato de Hans Namuth de la artista (fig. 109), replegada sobre un banquillo, una figura para el acto de contemplación, observando la obra de su marido en vez de realizar la propia. En esta misma vena permítaseme citar las líneas que abren el texto “Espacio sin marco” de un *New Yorker* de agosto de 1950 —cerca de un mes después de la fotografía de Namuth.

Mejoramos un luminoso fin de semana en Eastern Long Island haciendo una visita a Jackson Pollock [...] en su casa, una grande y sombría estructura de tinglado blanco del periodo de Ulysses S. Grant en el caserío pesquero de The Springs. Pol-

³ Hay que notar que aquí la imagen de Krasner evita cuidadosamente la mayoría de los estereotipos de lo femenino, a la manera de los utilizados por Cindy Sherman en sus muy estudiados papeles andróginos. La camisa de mezclilla de manga corta, el mandil y el pelo corto son específicamente “amuchachados” y ejecutivos, de un modo que contrasta con el ambiente.

lock, calvo, arrugado, un hombre de treinta y ocho años de aspecto un tanto misterioso, nos recibió en la cocina, donde desayunaba, con un cigarro y una taza de café, mientras soñoliento observaba a su esposa, la antes Lee Krasner, una joven delgada, de pelo castaño rojizo que también es artista, al inclinarse hacia la estufa caliente, preparando jalea de grosellas.⁴

Al entrar en escena la señora Pollock, como Lee Krasner era conocida legalmente desde 1945, necesariamente se inclinó a la estufa, siendo colocadas en el quemador trasero las angustias modernistas, al menos durante el tiempo que toman las grosellas en hacerse jalea. Krasner se familiarizó con el papel de esposa durante los once años de su matrimonio, aunque, a pesar de *The New Yorker*, su versión de éste no correspondía con elaborar conservas ni tirar de las riendas. Después de todo, su rincón particular de bohemia artística estaba lo suficientemente bien versado en el discurso psicoanalítico, al menos para fingir cierta ironía en lo concerniente al matrimonio, si no para evitarlo completamente: Pollock, recordemos, decidió una boda por la iglesia, y en 1945 Mark Rothko escribió a Barnett Newman, “quiero que los dos tengamos a las más bellas esposas en cautiverio, ambos teniendo aparentemente una insostenible actitud romántica acerca de este sombrío asunto”.⁵ El problema, por supuesto, es que no sea suprimida, a sabiendas de que el matrimonio es un asunto sombrío, la antigua necesidad posesiva de tener una bella esposa. Y el ironizar el papel femenino cuando los periodistas hacen una visita (después de todo, ¿por qué escoger esa mañana de sábado para hacer jalea y no un cuadro?) no impide a los medios transformarla en la señora de la casa.

Es difícil no extenderse en la suerte de la antes Lee Krasner desde 1945 hasta principio de los cincuenta, en parte porque sus rasgos son tan clásicos. Ser la señora Pollock significaba ser requerida por la galería de Pollock para llenar sobres apuradamente antes de una exposición. Significaba, en un plano un poco más elevado, mantener en orden los datos del trabajo de su esposo: precios, compradores, títulos. *The New Yorker* no dejó de advertir este otro papel: “¿Cómo se llama?”, preguntamos. ‘Lo he olvidado’, dijo, y miró interrogante a su esposa, que nos había seguido dentro. ‘Número dos, 1949, me parece’, dijo ella.” Tales servicios son la contribución voluntaria de alguien con el don de la organización; más notable fue la sustitución pública, inmediatamente después del matrimonio, de la persona conocida como la señora Pollock por la pintora llamada Lee Krasner. Por supuesto, de cuando en cuando, a la señora P. se le reconocía pintar lo suficientemente bien como para exponer. En 1949 fue invitada, junto con su esposo, a participar en la exposición en Sidney Janis

⁴ “Berton Roueche”, “Unframed Space”, *New Yorker*, 5 de agosto de 1950, p. 16.

⁵ Mark Rothko a Barnett y Annalee Newman, 31 de julio de 1945, Newman Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution. Agradezco a Michael Leja por compartir conmigo los frutos de su investigación relativa a la cultura artística de Nueva York durante los años cuarenta.

llamada *Artistas: marido y mujer*. Cuando las reseñas surgieron debió evaporarse cualquier confianza que los dos pudieran haber tenido en exhibir juntos la complementariedad y la cercanía de su trabajo. Léase en el *Art News* acerca de su contribución: “existe también una tendencia entre algunas de estas esposas en ‘asear’ el estilo de sus maridos. Lee Krasner (la señora Pollock) toma sus pinturas y esmaltes y transforma sus desenfundadas, vastas líneas en limpios y menudos cuadrados y triángulos.”⁶

Toda descripción de la reorganización pública de la identidad de Krasner no estaría completa, sin embargo, si se pasara por alto el proceso que le dio nuevamente la espalda. Murió en 1984, siendo recuperada como una artista de fines de los sesenta y los setenta particularmente por historiadoras del arte feministas que, a diferencia de otros en esos días, pudieron ver en ella algo más que la mejor fuente viviente sobre Pollock. Su rehabilitación, lo suficientemente interesante, se solidificó por la atención de los medios, algo sintomático de su tiempo, tal como lo fueran antes las primeras respuestas periodísticas a Pollock. En 1949 *Life* hizo la pregunta “Jackson Pollock: ¿es el pintor más grande de los Estados Unidos?” En 1972 *Time* declaró inequívocamente que Krasner estaba “fuera de la sombra”. La metáfora había sido, debo decir, probada, aunque aparentemente no era tan rancia como para prohibir su repetición. En años posteriores, de acuerdo con los encabezados, Krasner contradictoriamente “puso a la señora Pollock a la sombra”, “le mostró los verdaderos colores”, se volvió “artista en su propio derecho,” “encontró su propia voz”, salió “de las sombras para ser reconocida,” escapó “a la sombra de Pollock” y pasó “de discípula a individualista”.

Estos epítetos, con sus pretensiones heroicas de “mujer como sobreviviente”, representan tanta evidencia de la construcción de Lee Krasner en términos de género como cualquiera de los detalles que hasta ahora he citado. Difícilmente podrían ser distintos, en ese género, como un fenómeno social menos que estable, negociado en la práctica social, incluyendo el tipo feminista. No sabemos suficiente aún acerca de las operaciones de tales fenómenos —en particular acerca de la lógica que refuerza y desahoga las censuras y prohibiciones que moldean la identidad social. E igualmente poco sabemos sobre ellas en su dimensión histórica, tanto como modelos de *mentalités* o, de modo menos amplio, en la instancia específica más próxima, en términos de su repercusión en la construcción de una subcultura artística de la posguerra. Permítaseme ofrecer un breve sondeo desde la profundidades de nuestra ignorancia: la notable, brillante fotografía de los “Irascibles” tomada por Nina Leen para *Life* en 1951 (fig. 101). Desde el momento de hacer —si se hace— esa conocida pregunta “¿Quién es la mujer?” —es la pintora Hedda Sterne— su anonimato cultural, frente a las identidades reconocidas como Newman o Robert Motherwell o Adolph Gottlieb o Rothko o incluso James Brooks, es puesto al desnudo. El problema no es

⁶ G.T.M. [Gretchen T. Munson], “Man and Wife”, *Art News*, octubre de 1949, p. 45.

aquí sólo la condición de mujeres artistas olvidadas (aunque Dios sabe que encuentro difícil reconocer que su falta de condición no sea un problema).⁷ Asimismo, el tenor de la respuesta crítica a su trabajo —Greenberg en 1944 llamando la obra de Sterne “un pedazo de femineidad”, por ejemplo; o el crítico del *Times* en 1942 intitulando “¿Debemos unirnos a las señoras?” su reseña de la exhibición anual de la Asociación Nacional de Mujeres Artistas; o, Greenberg nuevamente, en 1947, confiando débilmente en que Gertrude Barrer no fuera a sucumbir a “las muletas sociales y culturales que frustran el talento femenino”—, tales repuestas críticas, como decía, no son en sí mismas ni de suyo el problema.⁸

⁷ Pese a cerca de dos décadas de historia del arte feminista, la oposición profundamente asentada de incluir arte realizado por mujeres en las historias dominantes de la disciplina ha cambiado muy poco, de acuerdo con las razones analizadas por Griselda Pollock en su ensayo “Vision, Voice and Power: Feminist Art History and Marxism”, *Block*, núm. 6 (1982), pp. 2-21. [Véase las pp. 43-77 de este mismo libro.]

⁸ Acerca del veredicto de Greenberg sobre Sterne, véase su reseña para el *Nation* del 27 de mayo de 1944, reproducida en Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, 2 vols., ed. de John O’Brian, Chicago, 1986, vol. 1 pp. 209-210; la reseña de Edward Alden Jewell “Shall We Join the Ladies?” formaba parte de su columna usual, “American Perspectives”, *New York Times*, 11 de enero de 1942; las preocupaciones de Greenberg acerca del destino de Barrer, publicadas primero en el *Nation*, 8 de marzo de 1947, fueron reimpresas en *Collected Essays, op. cit.*, vol. 2, p. 132. Los tópicos generales que presenta el lenguaje de la crítica en los cuarenta —sus estereotipos sexuales y expectativas— quedan aún por ser estudiados. Resulta importante examinar a qué grado los epítetos y la encomia conferidos a distintos artistas por Greenberg, al igual que otros críticos, contienen suposiciones bastante explícitas sobre identidad sexual. Respecto a William Baziotes, por ejemplo, Greenberg escribió, “Baziotes [...] es un pintor no-adulterado, natural, y todo pintor. Se entrega en un único chorro.” De Robert Motherwell: “Su cualidad constante (en óleo y collage) es una torpeza, una inseguridad en plasmar y dibujar que yo prefiero frente a la gracia de sus acuarelas” (ambas citas del *Nation*, 11 de noviembre de 1944; *Collected Essays, op. cit.*, vol. 1, pp. 239-241). El punto, obviamente, no radica en que el trabajo de un hombre no pueda ser desechado por su gracia. No obstante, queda por determinar hasta qué punto las inclinaciones de la crítica —contra la gracia o en favor de lo torpe— funcionaban para limitar la aceptación del arte femenino en particular. ¿Era más o menos aceptable el que un hombre hiciera un cuadro con gracia en vez de una mujer? Ciertamente, Jewell, en su crítica de 1942, sugiere que se esperaba habitualmente que las mujeres “se esforzaran más”, que fuesen mejor que “la media”: “Sería realmente agradable reportar que la exposición anual de la Asociación Nacional de Mujeres Artistas resulta la exhibición más estimulante de la ciudad. Pero aunque contiene, con toda seguridad, diversos cuadros buenos y competentes, la chispa, en el nivel colectivo, sencillamente no figura. Ejemplos individuales podrían calificarse de excelentes, y cualquiera que negase que hay allí frecuentes felicidades y destrezas técnicas del pincel sencillamente no tendría la menor idea de lo que está hablando. A pesar de todo ello, encuentro en su totalidad la exposición no mejor, digamos, que ‘la media’. Y el arte hoy debe ser algo mejor que eso si espera cualquier aplauso.”

Hasta la fecha, historiadores del arte feministas en Inglaterra han atendido, de manera más exitosa, al lenguaje no sólo como un artefacto de suposiciones de género, sino como un vehículo primario para su ejecución. Véase, por ejemplo, Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Nueva York, 1981; Griselda Pollock y Deborah Cherry, “Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature: A Study of the Representation of Elizabeth Siddall”, *Art History*, vol. 7, núm. 2 (junio de 1984), pp. 206-227, y Hilary Taylor, “If a young painter be not fierce and arrogant, God... help him: Some Women Art Students at the Slade, 1895-99,” *Art History*, vol. 9, núm. 2 (junio de 1986), pp. 232-244.



101. Nina Leen, *Los Irascibles*, 24 de noviembre de 1950. Fotografía tomada para *Time/Life*. Imagen cortesía de la Miscellaneous Photographs Collection en los Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Lo que me ocupa en el caso particular de Lee Krasner, y en el general de artistas del sexo femenino, es el problema de cómo la subjetividad de un artista, ese sentido-de-uno-mismo-como-artista (un sentido inseparable de una idea de la obra propia) se forma en condiciones como las que acabo de esbozar. ¿Qué tipo de desasosegada paz resulta entre la identidad de género y la identidad artística? ¿Qué género híbrido es el resultante? ¿Cómo es forzada la identidad artística a reestructurarse a sí misma de cara a los cambios en la condición y la experiencia sociales, luego de éxitos o fracasos profesionales, por ejemplo, o el matrimonio, o el nacimiento, o incluso la muerte? Los estereotipos de género golpean duro en tales circunstancias. Como hechos sociales que forman parte de las condiciones de la producción del arte, le imprimen sus marcas, limitan y definen, del mismo modo que delínean al artista, ofreciendo materiales para el titubeo y la duda y la fuerza en lo que concierne al lugar e identidad propios dentro de la práctica contemporánea. El estudio de género es entonces referido aquí como parte de una historia social del arte que continúa construyéndose, una historia cuyos esfuerzos no serían administrados de la mejor manera adjudicando influencia, o estableciendo reclamos de prioridad y territorio *vis-à-vis* las múltiples estrategias técnicas y simbólicas de la pintura expresionista abstracta. ¿Bradley Walker Tomlin verdaderamente aprendió de Krasner cuando vio sus cuadros en la habitación de huéspedes en The Springs? ¿Cuando Krasner emplea su técnica de chorreo controlado se hace evidente —horror— una dependencia de Pollock? ¿O viceversa? Si éstas no son en mi mente las preguntas importantes, encuentro, sin embargo, igualmente poco fructífero hacer un esfuerzo por sacar

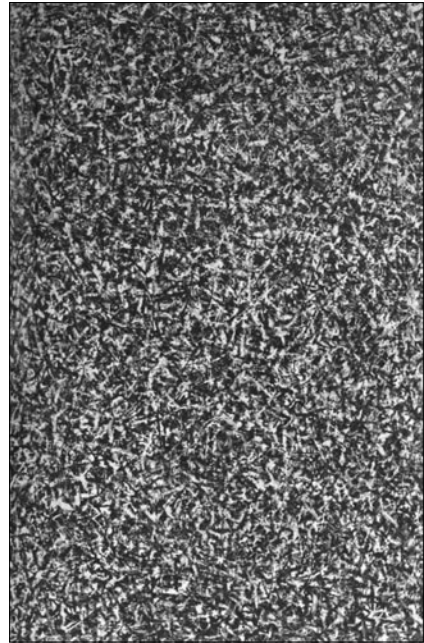
a Krasner “fuera de la sombra de Pollock” y confinarla a su propio, soleado, heroico y nimio pedazo de césped. Así como la cita de Rimbaud revela algo sobre su yo privado, los documentos sobre la vida de Krasner casada con Pollock insisten en que, como pintora y persona, estaba más o menos obligada a adaptarse a un papel prescrito socialmente. Reescribir la historia alrededor de asuntos de género no supone revertir los “hechos”, sean los que fueren: supone tomar representaciones tanto privadas como públicas y estimaciones del lugar de la mujer en el arte dado entre las determinantes tanto del yo del artista como de su arte.

En el caso de Krasner tal esfuerzo representa primero atender a un fenómeno que pudiera ser llamado “el mito de L.K.”. La frase no sólo quiere evocar la firma neutra habitual de Krasner durante los años cuarenta y cincuenta, sino su andrógino *nom de guerre* (había nacido Leonore en 1908), e incluso en términos más generales, su inseguridad respecto a su nombre y los estereotipos que automáticamente hiciera entrar en juego. Tómese como ejemplo una anécdota que contó más de una vez, en la que las iniciales son la imagen de su falta de nombre en el mundo del mercado y la crítica de arte. Después de que Pollock estropease los arreglos para una de las visitas de Peggy Guggenheim a su estudio, la pareja se topó con ella echando humo al bajar las escaleras mientras ellos subían. Furiosa balbuceó: “L.K., ¿quién es este L.K.? No vine a ver el trabajo de L.K.” Luego diría Krasner: “Ella sabía perfectamente en ese momento quién era L.K. y eso significaba una fuerte estocada.”⁹ Firmando L.K. o no firmando en lo absoluto (en una ocasión Pollock lo hizo en su lugar al negarse ella), o bien firmando de tal manera que su nombre se camuflase como parte de la figuración del cuadro —estas estrategias son, en cierto nivel, una resistencia a que su arte fuera visto “como el de una mujer”—, es una renuencia que iba de la mano de su negativa a tomar parte en 1945 (a petición del Guggenheim, ni más ni menos) en una exposición colectiva de mujeres artistas.¹⁰

Por supuesto Krasner sabía que era una mujer, hecho que, creo, a veces veía con horror, pero tanto el saberlo como el horror fueron militantemente mantenidos fuera de su obra. Por una parte, había sido educada para actuar así más por lecciones que por los trillados comentarios de Hofmann. Su entrenamiento tuvo lugar en las clases de arte de los años treinta, mismas que, así tradicionales como modernistas, funcionaban en la creencia de que el arte podía ser enseñado; que sin importar sus procedimientos, su lógica y su lenguaje eran cognoscibles, abiertos al análisis y definición y fructífera repetición, incluso por una mujer, pero sólo cuando pintara como un hombre —a saber, si no ejecutara ningún movimiento que pudiera calificarse de delicado o precioso, e hiciera las cosas como debían hacerse. En *Cuadrado*

⁹ Nemser, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰ Landau, “Krasner’s Early Career,” art. cit., 2a parte, p. 82. El hecho de que la obra de Krasner no figurara en la exposición, a pesar de que su nombre aparece en la lista de participantes, sugiere que se retiró en un último momento.

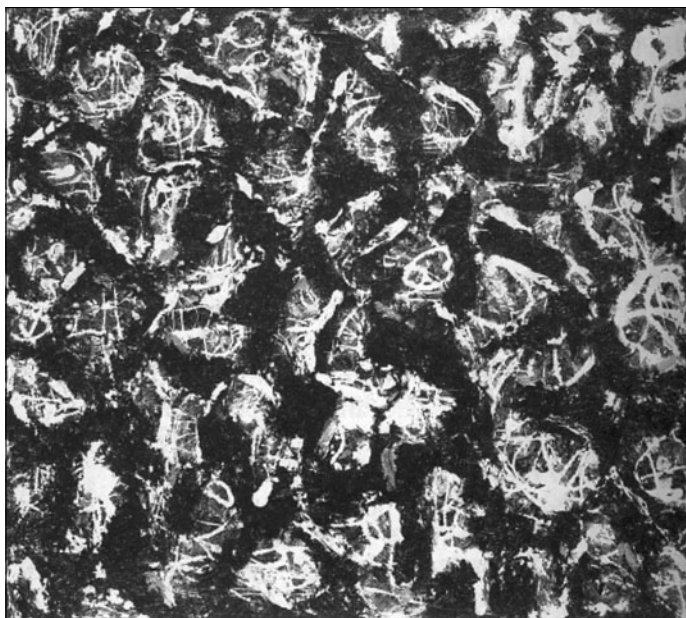


102. Lee Krasner, *Cuadrado azul*, ca. 1937. Nueva York, cortesía de la Robert Miller Gallery. (Foto: eeva-inkeri.) D.R. © 2003, The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

103. Lee Krasner, *Luz nocturna*, 1949. Nueva York, cortesía de la Robert Miller Gallery. (Foto: Zindman/Fremont.) D.R. © 2003, The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

azul (fig. 102) Krasner estaba haciendo precisamente eso: insistiendo en que no era distinta, por tanto pintando como un hombre —como Arshile Gorky, por mencionar alguno— en un modo que indica menos una falta de originalidad que una cierta creencia, heredada del cubismo, en un estilo abstracto común y utilizable, unificando a una comunidad de practicantes. El credo de una pintura como *Cuadrado azul* podría ser algo así: creo, como mis padres pintores europeos, en la forma —línea, plano, color al servicio de la geometría— como un vocabulario disponible, una dicción positiva cuyo análisis gramatical hace una metáfora pintada que es un cuadro. Amen. Una fe semejante era claramente adaptable para Krasner; de igual modo el hecho de que llegase a ella en el Nueva York de los años treinta, donde durante algunos pocos años cruciales, como resultado de la intervención del gobierno, hombres y mujeres trabajaron como artistas fuera de los confines del sistema mercado-crítica.

Después de conocer a Pollock, Krasner perdió su fe. Dejó de pintar al menos durante un año, y más tarde, en 1944, cuando recommenzó, sólo pudo producir gruesas y encostradas capas grises de pintura —losas grises, las llamó ella. La imagen se negaba a surgir, se quejaba, y cuando llegaba a surgir estaba claro que la doctrina por la que era concebida y juzgada había sido replanteada. Hacia fines de los cuarenta,



en obras como *Luz nocturna* y *Abstracto núm. 2* (figs. 103 y 104), el territorio había sido cedido a Pollock, al igual que, evidentemente, la estrategia, sobre todo en las dos relacionadas pero separables cuestiones de las fuentes del arte y sus metáforas. La noción de Pollock de un arte abstracto trabajando contra la naturaleza y a partir del yo era ahora de Krasner, acarreando consigo beneficios pero también peligros para la persona llamada L.K. ¿Puede la pintura a partir del yo —inventando un cuadro a partir de la respuesta y del riesgo y del accidente— verdaderamente ser realizada cuando las operaciones previas fueron todo intelecto y control? ¿No resulta peligroso dejar signos y pistas al yo (no sólo acciones inconscientes sino también corporales) —no podrían conducir al espectador de vuelta a una identidad que uno había procurado ocultar? ¿No estaría un arte semejante, como el de Pollock, abierto a la acusación de surgir meramente de emociones, de la psique? En respuesta a tales riesgos, Krasner, creo, replanteó una concepción derivada de la de Pollock para abarcar una serie de omisiones estratégicas; sobre todo, evitó todas las evocaciones al mito, el chamanismo y la cábala, así como todo coqueteo con la figuración, incipiente y verdadera, más tarde habitual en la escena artística y perfeccionada en manos de Pollock. En manos de Krasner las técnicas de Pollock son disciplinadas, hechas anti-retóricas, casi borradas por dispositivos como un deflector ante las superficies de los cuadros —dispositivos como el entramado negro o la capa superior de salpicaduras blancas, que en diversas formas silencian y reprimen la energía de los chorreos. Una vez establecidas, como en el cuadro sin título de 1949 (fig. 105) en el Museum of



PÁGINA ANTERIOR

104. Lee Krasner, *Abstracto núm. 2*, ca. 1946-48. Nueva York, cortesía de la Robert Miller Gallery. D.R. © 2003, The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.
105. Lee Krasner, *Sin título*, 1949. Nueva York, Museum of Modern Art, Gift of Alfonso A. Ossorio.

Modern Art, estas prohibiciones significan que su trabajo simplemente no habrá de aliarse a la imaginería, aun a la imaginería de la acción. Su medida permanece en una textura lisa; sus marcas, aunque separables, son equivalentes entre sí; parecen, si no ansiosas de no significar, al menos renuentes de hacerlo. Esto no quiere decir que no involucren ideas de orden, o incluso, como en este caso, promesas de una escritura; no hay nada en ellas tan evidente como un pictograma o un jeroglífico —más como una letra o un número o dos. Pero esta promesa es rechazada, desbaratada, desviada en signos al límite de la resolución. El significado permanece en el nivel de una semejanza aproximada, luego rodeada, de una vez por todas.

De hecho, la esencia de la obra de Krasner, mientras trabajaba en las implicaciones de la ruptura de Pollock con el cubismo, me parece que radica en un negarse a producir un yo en la pintura. No propongo este rechazo como otra altanera negación modernista, aunque a mi juicio ayuda a designar el logro de sus mejores cuadros de fines de los cuarenta y principios de los cincuenta. Es más útil reconocer, me parece, que esto significaba simplemente una respuesta en pintura —ganada con dificultad, intelectualmente rigurosa— a la cuestión más problemática que enfrentaba: establecer una otredad frente a Pollock que no fuese vista como la otredad de la mujer. Su urgencia sólo se vio intensificada por circunstancias sociales —por ser una esposa.

Estas cuestiones de individualidad artística le pasaron por la cabeza a Krasner en el momento de su primera exposición individual en Betty Parsons, a fines de oc-



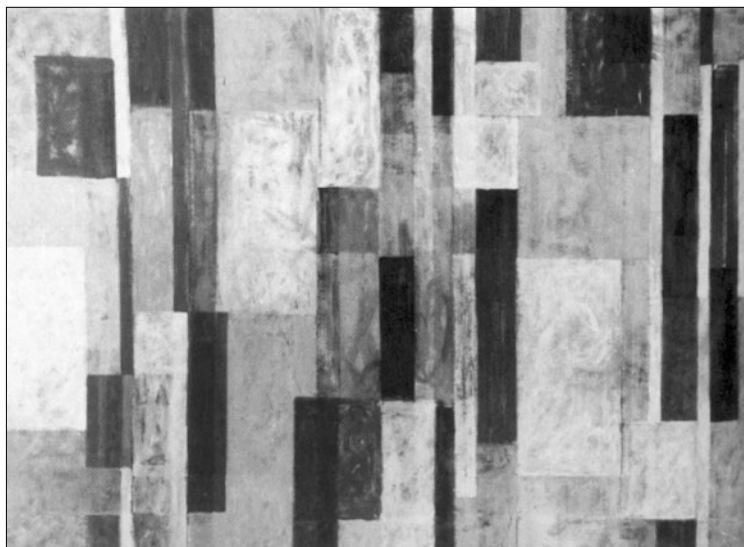
106. Lee Krasner, *Sin título*, 1951. Nueva York, Museum of Modern Art, Mrs. Ruth Dunbar Cushing Fund.

tubre de 1951. No había expuesto en Nueva York desde el fiasco de *Artistas: marido y mujer* dos años antes; no habría de volver a exponer en la ciudad sino hasta 1955. La galería puso en movimiento sus operaciones usuales: avisos en el *Times* y en el *Herald Tribune*, anuncios, una inauguración, un hombre en servicio en el elevador, que cobraba \$2.50 por sus molestias, una lista de precios, por supuesto, y aunque no hubo catálogo, una breve biografía.¹¹ La hoja de datos registraba que tenía 39 años de edad, diez días antes de cumplir en realidad 43. Un tono revelador para una primera exposición: un esfuerzo, en toda apariencia, en remarcar públicamente un hito cultural simbólico, justo a tiempo. Tales síntomas de ansiedad se redoblaron después del evento, cuando Krasner destruyó o reutilizó todos salvo dos de los catorce cuadros exhibidos: un superviviente fue a dar al Museum of Modern Art en 1969 (fig. 106); el otro, un lienzo enorme, está en la Miller Gallery (fig. 107).¹² También existen fotografías de otros dos —números 4 y 12 en la lista de precios— (figs. 108 y 109). No tanto para continuar, pero lo suficiente para reconocer que un objetivo de la exposición era en realidad medir pública y pictóricamente la distancia entre ella y Pollock, cuya propia exposición anual abriría en Parsons 23 días después.

Y en un sentido, la estrategia tuvo éxito en que los críticos, en esta ocasión, pusieran su atención en Krasner. Dejaron claro que los 14 lienzos manipulaban planos

¹¹ Estos y otros detalles concernientes a la exposición de 1951 proceden de los marcos 123-125, Betty Parsons Papers, Archives of American Art.

¹² El lienzo del Museum of Modern Art fue adquirido en 1969 de la Marlborough Gallery, que entonces comercializaba la obra de Krasner. Agradezco a la Robert Miller Gallery por su cortesía en mostrarme las muchas obras de Krasner que posee.



107. Lee Krasner, *Sin título*, 1951. Nueva York, cortesía de la Robert Miller Gallery. D.R. © 2003, The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.
108. Lee Krasner, *Sin título*, 1951, destruida. Washington, D.C., fotografía de los Betty Parsons Papers, Archives of American Art (© Smithsonian Institution). D.R. © 2003, The Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nueva York.
109. Lee Krasner, *Sin título*, 1951, destruida. Washington, D.C., fotografía de los Betty Parsons Papers, Archives of American Art (© Smithsonian Institution). D.R. © 2003, The Pollock-Krasner Foundation /Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

de color ajustados excelentemente —apagados grises, amarillos y malvas, dicen— de maneras designadas como “calladas”, “discretas”, “armoniosas”, “restringidas y pacíficas”, “majestuosas y meditativas”, “silenciosamente inocuas”, “dulcemente cultivadas”, y, claro, “funcionan con precisión femenina”.¹³ Uno puede fácilmente imaginar, fuera del “silenciosamente inocuas”, una serie peor de adjetivos; los efectos que dieron lugar a ellos, por otra parte, tenían la clara intención de favorecer a Krasner; a Pollock le parecieron sus mejores cuadros hasta ese entonces. De hecho, la evidencia que sugiere hasta qué punto estos 14 cuadros estaban pensados como una muestra unificada, una suerte de azar calculado, es reveladora. Krasner aparentemente había llegado al nuevo formato una vez que Parsons se hubo comprometido a concederle una exposición —un compromiso hecho sobre la base de una serie de cuadros de gran tamaño visibles en su estudio. Estos cuadros no sobrevivieron; son conocidos únicamente por la hoja de contacto de Hans Namuth (fig. 110); grandes abstracciones casi figurativas en blanco y negro, parecen apuntar más claramente hacia la dirección que Pollock habría de tomar en su exposición de 1951. Por el contrario Krasner tomó otra ruta, aquella de la presencia subestimada del cuadro en el Museum of Modern Art; como resultado, las críticas no mencionan a Pollock ni, en ese sentido, el estado marital de Krasner. Pero los términos en los que los cuadros fueron vistos —su lectura como otredad de Pollock, remarcando su discreción y restricción, quietud y armonía— debieron afectar a la pintora en tanto apuntaban al fracaso de otra de sus fidelidades —en este caso al recalcitrante, auto-lacerante modernismo de *Una temporada en el infierno*. En este punto el negar a Pollock terminó en una suerte de neutralidad igualada demasiado fácilmente con la condición y los hábitos mentales de la femineidad. Esa postura era hostil a L.K. —sobre todo a su feroz insistencia en la posibilidad tanto de acceder a la alta cultura en sus términos, como de hacer de dicha cultura la propia. De este modo abandonó (equivocadamente, diría Pollock) una estrategia pictórica en la que la etiqueta de lo femenino colgara.

No deseo terminar adjudicando lo negativo ni positivo de tal movimiento, pese a que pudiera considerarse que mi ensayo hubiera terminado mejor si mostrara a Krasner abarcando la diferencia, explorando las implicaciones de la “agudeza femenina” (recuérdese, sin embargo, que el término significaba algo un tanto particular

13 Estas frases han sido extraídas de las siguientes reseñas de la exposición de Krasner: R. G. [Robert Goodnogh], *Art News*, núm. 50 (noviembre de 1951), p. 53; D. A. [Dore Ashton], *Art Digest*, 1 noviembre de 1951, pp. 56 y 50; Stuart Preston, *New York Times*, 21 de octubre de 1951; recorte de periódico sin fecha, “Abstract and Real”, octubre de 1951, marco 123, Betty Parsons Papers, Archives of American Art. Debe decirse que Krasner no fue la única artista expresionista abstracta que recibiera pocas reseñas después de una exposición individual durante ese año; la respuesta a la exposición de Newman fue igualmente desastrosa. Y por supuesto la cuestión de ser otro fuera de Pollock confrontaba a los artistas del género masculino también. Mi énfasis recae aquí en los modos en que los fenómenos “normales” de una carrera en el arte —críticas, exposiciones e influencia, por ejemplo— pueden ser más problemáticos cuando el artista es mujer.



119. Hans Namuth, *Hoja de contactos: Lee Krasner en el estudio de The Springs, 1950*. © 1991, Hans Namuth Estate. Collection Center for Creative Photography, University of Arizona.

y otro tanto más horrorizante en 1951 —personalmente tengo la satisfacción de saber que Krasner expuso primero con un grupo de mujeres en 1954). Pero su introducción a la identidad pública como pintora sucedió antes y de manera distinta; sucedió de un modo intenso y aun problemático. Si tiene sentido imaginar a Krasner inventando un mito personal; o imaginando, temiendo, y resistiendo la recepción de su pintura; o reajustando su obra tanto en anticipación como en respuesta, es porque tales estrategias de auto-definición y producción, y sus distorsiones en el reino público, continúan mediando la intersección entre una práctica individual, masculina o femenina, y su representación en el espacio social. Volverse público —producir un yo en público— significa perder el control y asumir las consecuencias; incluso, a veces, recogiendo los pedazos después de una colisión completa entre el yo y el género.



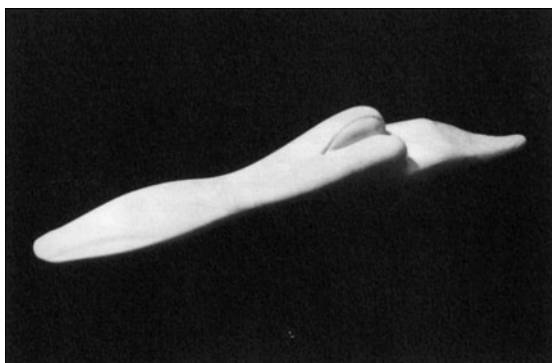
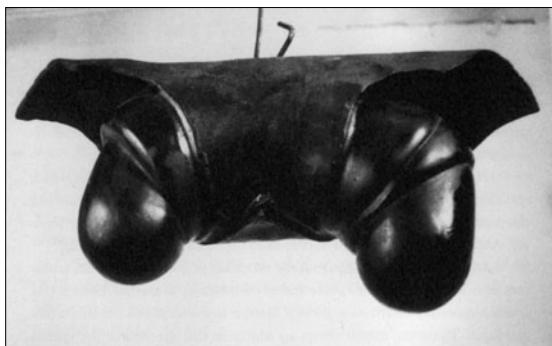
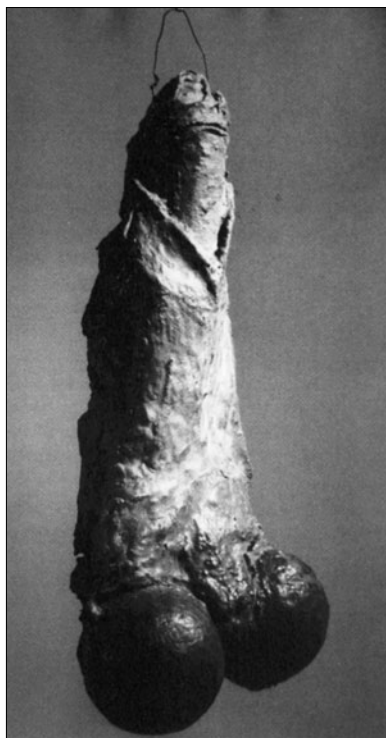
111. Robert Mapplethorpe, *Retrato de Louise Bourgeois*, 1982.
© The Robert Mapplethorpe Foundation. Utilizada con permiso. Cortesía: A + C Anthology.

Su retrato por Robert Mapplethorpe, tomado en 1982, la muestra sonriendo travesamente a la cámara, envuelta en un abrigo de oscura y gruesa lana, cargando con desenvoltura una de sus esculturas bajo el brazo como si fuera un paraguas o un bastón que su acopada mano sostiene por el protuberante extremo delantero del objeto (fig. 111). Pero la escultura no es un paraguas ni un bastón. Llamada *Fillette* y fechada en 1968 (fig. 112), se parece más que otra cosa a un consolador demasiado grande, asociación remarcada por el modo en que la fotografía delinea el par de formas semejantes a pelotas que hacen la región inferior, y por el otro extremo, resalta su fuste rígido y su redonda y estriada punta. ¿Es la sonrisa de Louise Bourgeois, que transfigura su rostro en una serie de remolinos y rizos iluminados con suavidad, la respuesta a su propia anticipación de lo provocativa que resultará esta imagen?

[361]

Cerca de diez años antes, otra artista, de una generación completamente diferente, se fotografió a sí misma con un consolador sostenido erecto entre las piernas de su cuerpo desnudo. La publicidad pagada de Lynda Benglis, publicada en *Art Forum* en noviembre de 1974, proclamaba el mensaje de muchos artistas jóvenes que adquirieron fama durante los años setenta. El mundo del arte, parecía decir, se reestructura como un sistema de estrellas en el que el artista es mercancía, una personalidad para ser empacada y vendida. Warhol lo había dicho todo, el anuncio predominaba y la publicidad había sustituido a la estética. He aquí mi cuerpo. Cómprame.

Pero Louise Bourgeois es una artista del periodo inmediato a la posguerra —de fines de los cuarenta y los cincuenta— no de la generación de los setenta. Así, su retrato, de la artista empuñando *Fillette*, se localiza en relación con un estado muy distinto de las cosas. Tiene más que ver con *Princesa X* de Brancusi, que con el anuncio de Lynda Benglis de sí misma. Su “escándalo” está situado más firmemente dentro del territorio de lo escultural y menos dentro del mundo de lo social. Pues el escándalo de *Princesa X*, que provocó que fuera terminantemente retirada del Salon des Indépendants de 1920, era que la escultura tenía un aspecto inconfundiblemente, gráficamente, fálico.



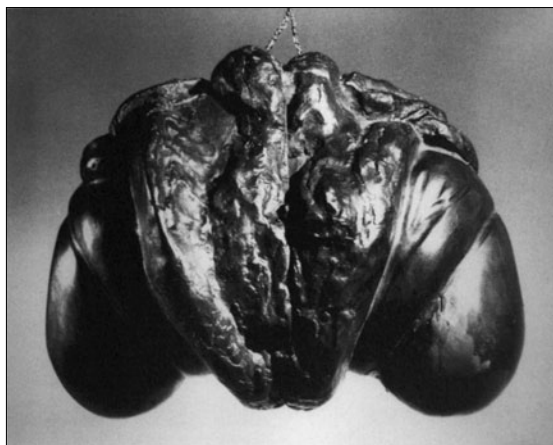
112. *Fillette*, 1968. Látex, 59.4 x 26.7 x 19.7 cm. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

113. *Janus en chaqueta de cuero*, 1968. Bronce, 30.5 x 55.9 x 16.5 cm. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

114. *Femme Couteau*, 1969-1970. Mármol rosa, 8.9 x 68 x 12.4 cm. Nueva York, Jerry and Emily Spiegel Collection. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

Los historiadores del arte han considerado esta reacción contra la exhibición pública del objeto fálico no tanto mojigata como desencaminada. La “figura parcial” —como se designan los diversos truncamientos del cuerpo en torso, mano, muslo, pecho, pene, así en Rodin, Maillol, Brancusi...— es un problema formal, una declaración contra la narrativa del gesto, por ejemplo, o el inevitable realismo de la totalidad del cuerpo. Trata la purificación y reducción de la forma. Si, en el pasado, las figuras parciales estaban limitadas a lo que un historiador llama “un caso especial en la escultura, incluyendo el retrato de busto, el simbolismo religioso tal como las antiguas imágenes de culto fálicas y el arte decorativo donde tomó la forma de la cariatide”, la lógica modernista parece haber generalizado este caso especial en condiciones muy formales de la escultura en sí misma.¹ Promovido particularmente por

¹ Albert E. Elsen, *Origins of Modern Sculpture*, Nueva York, Braziller, 1974, p. 74.



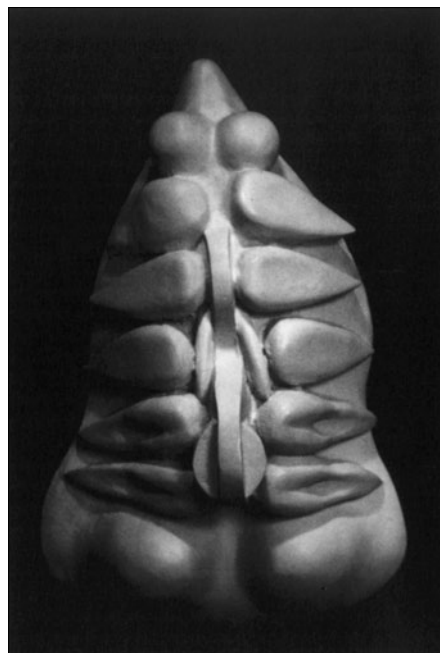
115. *Janus Fleuri*, 1968. Bronce,
25.7 x 31.8 x 21.3 cm. Galerie
Lelong, Zúrich. D.R. © 2003
Louise Bourgeois/ VAGA, Estados
Unidos/SOMAAP, México.

el estudio de los restos clásicos bajo la forma de fragmentos antiguos, el entusiasmo romántico por el fragmento en el siglo xx, arguyen los historiadores, se transformó en el siglo xix en la convicción que fue el vehículo de una profunda verdad escultórica. El cuerpo se contrajo en sus más poderosas sinécdoques: el cuerpo como huevo, el cuerpo como tronco de árbol, el cuerpo hueco como cuchara. Y el huevo, el tronco de árbol, la cuchara se dirigen en sí mismos hacia la abstracción, añaden. El cuerpo como esfera perfecta, el cuerpo como cilindro, el cuerpo como un simple plano cóncavo.

Pero otra lectura de la historia de mucha de la escultura modernista es que se localiza no tanto en el ámbito de la “figura parcial” como en el de la parte-objeto, la parte-objeto dada su dimensión psicoanalítica como la meta de un instinto o impulso. El cuerpo del sujeto, enfocado alrededor de tantos órganos separados con sus necesidades y deseos, interactúa con el propio mundo exterior —el mundo-objeto— en términos de órganos recíprocos que habrán de satisfacer aquellas necesidades y deseos: el mundo del niño como tantos senos, bocas, vientres, penes, anos... La parte-objeto habla de la imperiosidad de los impulsos, de la rapacidad de sus exigencias, del modo en que el cuerpo puede, en el dominio de la fantasía, ser rasgado, canibalizado, despedazado.

No tiene nada de “abstracta” la parte-objeto. Pero su lógica, que reemplaza la conexión entre agentes —los órganos deseantes por un lado y los objetos que generan o contienen el deseo por el otro— más que entre individuos o personas “enteras”, es reductivo: la madre reducida al seno.

El punto extraordinario acerca de la recepción de la escultura de Louise Bourgeois desde su primera aparición a fines de los años cuarenta hasta fines de los ochenta es que fuese descrita sin cesar como abstracta, abstracta en el sentido de una lógica formal modernista. Siempre hubo una admisión de que el aura del cuerpo



116. *Torso/Autorretrato*, 1969. Bronce con pátina, 62.9 x 40.6 x 19 cm. Nueva York, Robert Miller Gallery. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

humano se adhiere al trabajo, de que existen connotaciones eróticas, de que los órganos sexuales en él de alguna manera están figurados afuera, de que existen asociaciones hechas con el arte tribal. Pero en ninguna parte en la literatura sobre esta escultura existió una mención de la parte-objeto, aun cuando ésta sea una obra en donde los senos (*Episodio Trani*, 1971-72), penes (*Mujer embarazada*, 1947-49; *Janus en chaqueta de cuero*, 1968), clítoris (*Femme couteau*, 1969-70), vaginas (*Janus Fleuri*, 1968; *Torso/Autorretrato*, 1965-66), úteros (*Le Regard*, 1966) nos confrontan individualmente (*Fillette*) o en grupos (*Negativo doble*, 1963), y en la que la elección del medio escultórico —hule, látex, plástico, yeso, cera, resina, fibra de cáñamo— es continuamente empujado hacia la evocación de órganos corporales e incluso el tratamiento de materiales tradicionales como el mármol y el bronce logra capturar la tensión de la carne hinchada, la brillantez del tejido membranoso. Es decir, en ningún lugar se hizo evidente que este encuentro con escultura abstracta se trataba de encarar directamente la realidad de los órganos.

Pero entonces esto también es cierto respecto a la literatura sobre Brancusi, que tiene particularmente el gusto de describir la obra en términos de pureza geométrica, sólidos platónicos idealizados, reducciones lejos de lo humano y cerca de la esfera ideal. Y lo que a esto le falta es lo que nosotros llamaríamos la lógica-órgano de la obra de Brancusi, su dinámica. El bronce brillantemente pulido con forma de huevo de *Recién nacido* (1920) se colapsa en uno y el mismo volumen, la boca demandan-



117. *Le Regard*, 1966. Látex y tela, 12.7 x 39.4 x 36.8 cm. Nueva York, Robert Miller Gallery. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

118. *Negativo doble*, 1963. Yeso y látex, 49.2 x 95.3 x 179 cm. Zúrich, Galerie Lelong. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

te del niño y el complaciente seno de la madre, con la superficie muy semejante a la de un espejo, reflejando todo el espacio circundante en su piel exterior, subraya esta lógica de la fusión entre partes-objetos, una lógica que Melanie Klein habría de llamar introyección/proyección. O nuevamente, *Torso de un joven* (1916), semejante a la horcadura invertida del tronco y las ramas de un árbol, proyecta el liso torso “castrado” de la madre como en sí mismo reduplicado en el pene erecto del niño deseante. En el espacio del deseo, el espacio de la parte-objeto y su lógica, los órganos se ligan unos con otros y se fusionan entre sí por medio de la fantasía de la introyección.

* * *

La serie de pinturas y dibujos que Bourgeois realizó a fines de los años cuarenta, muchos llamados *Femme-Maison*, algunos de ellos configuraciones abstractas con líneas de sombreado, tienen instantáneamente la reminiscencia de una variedad de arte surrealista. Si hablamos de manera general, la organización de las obras *Femme-Maison*, con su sistema de capas en tres y cuatro segmentos apilados verticalmente que origina un sentimiento de abrupta discontinuidad estilística entre la forma de la casa y la parte inferior de la mujer en donde la casa descansa, promueve un fuerte sentimiento del *cadáver exquisito* surrealista —una forma de dibujo colectivo que produce figuras conglomeradas. Más específicamente, en la extraña manera de organizar el espacio vacío, y en lo primitivo del dibujo, así como en el tema de la figura humana colapsada con objetos de arquitectura, uno siente una relación con la obra de Victor Brauner, Toyen y quizá Mimi Parent. Pero detrás de los estilos de estos últimos tres artistas media otro elemento, mismo que afectó a todo el surrealismo de fines de los años treinta y cuarenta; se trata de la experiencia, vehementemente promovida por André Breton, del arte realizado por esquizofrénicos. Las imágenes concatenadas y los rígidos trazos de pacientes ahora famosos como Aloyse, Klotz, Wölffli

y Neter, tuvieron todo su efecto en la producción surrealista. El caso más notorio de ello es la imagen compuesta de Max Ernst llamada *Edipo*, publicada en *Le Surréalisme au service de la révolution* (núm. 5, 1933), una obra que parece haberse inspirado en el extraordinario dibujo de Neter llamado *Pastor milagroso*. Y en las obras de Louise Bourgeois de esta época, Neter ciertamente también está presente, como un tipo de estilo garabateado obsesivo, hecho famoso en el ensayo de André Breton “Le message automatique”,² en el que un tipo de topografía no-figurativa cargada eléctricamente es elaborada por líneas paralelas de sombreado.

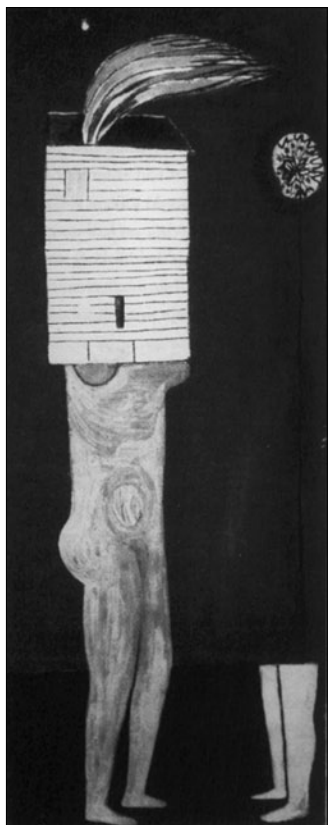
¿Es realmente necesario afirmar todavía que hablar de estas conexiones —Bourgeois-Brauner-Toyen-arte esquizofrénico— no significa situar a ningún artista en una relación servil respecto a cualquier otro? ¿Es necesario insistir que semejanzas como ésta son mucho más generales que cualquiera que la historia del arte gusta designar como “influencia”? Más bien, desde el momento en que penetró en la conciencia de artistas y escritores a principios de los años veinte (introducido por el influyente libro de Hans Prinzhorn, *El arte de los alienados*, 1922), el arte esquizofrénico tuvo una fuerza extraordinaria en la imaginación cultural. Fue formativo en el pensamiento no sólo de artistas como Ernst y Masson y escritores como Artaud, sino de intelectuales como Roger Caillois y psicoanalistas como Jacques Lacan, cuya primera obra publicada examinaba la escritura esquizofrénica.

Si es interesante notar que la obra pre-escultórica de Bourgeois participa en esta exploración general de las características del arte esquizofrénico, es sólo porque la estructura del arte puede ser vista, en última instancia, como conexión con la experiencia de la parte-objeto. Pues los casos más dramáticos de sujetos atrapados por completo dentro de la lógica de la parte-objeto son aquellos ahora famosos informes de niños esquizofrénicos.

Melanie Klein cuenta la historia del chico carente de emociones llamado Dick. Relata la primera visita del niño a su oficina:

Quando le mostré los juguetes que había preparado, los contempló sin el mínimo interés. Tomé un tren grande y lo coloqué al lado de uno menor y los llamé “tren-papi” y “tren-Dick”. Luego él tomó el tren llamado “Dick” y lo hizo rodar hasta la ventana y dijo “Estación”. Le expliqué: “La estación es mami; Dick va con mami.” Dejó el tren, corrió hacia el espacio entre las puertas exteriores e interiores del cuarto, encerrándose a sí mismo, diciendo “oscuro”, y corrió otra vez directamente hacia afuera. Hizo lo mismo varias veces. Le expliqué: “Dentro de mami está oscuro. Dick está dentro de mami.” Entretanto tomó el tren otra vez, pero al poco tiempo corrió de vuelta hacia el espacio entre las puertas. Mientras le decía que él iba hacia mami oscura, él dijo dos veces de manera interrogante: “¿Enfermera?” [...] Al progresar el

² André Breton, “Le message automatique”, *Minotaure*, núms. 3-4, 1933, p. 56.



119. *Femme-Maison*, 1945-1947. Óleo y tinta sobre lino, 91.4 x 35.6 cm. Agnes Gund Collection. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

análisis, Dick también descubrió la jofaina como símbolo del cuerpo de la madre, y mostró un temor extraordinario a ser mojado con agua.³

La experiencia del yo como una serie de objetos y la necesidad de conectar cada objeto a una red de otros objetos encuentra otro dramático ejemplo en el niño autista Joey, descrito por Bruno Bettelheim.⁴ Joey, que se concibe a sí mismo como una máquina —una secuencia de mecanismos, botones y circuitos— cree que todas sus funciones vitales habrán de trabajar si él, una máquina, es conectado a tres máquinas que le permitirán, con sus motores vibrando y sus luces parpadeando, respirar, comer, defecar. “Connecticut”, Joey grita. “Connect-I-cut” [conectar-yo-cortar].

* * *

³ Melanie Klein, *Contributions to Psychoanalysis*, Londres, Hogarth Press, 1930, pp. 242-243.

⁴ Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress: Infantile Autism and the Birth of the Self*, Nueva York, Free Press, 1972.

La lógica de “conectar-yo-cortar” y la lógica de la parte-objeto ocupan a Gilles Deleuze y Félix Guattari en su ensayo sobre las “Máquinas deseantes”, el capítulo que abre *Anti-Edipo*, su estudio sobre el esquizo-capitalismo. Comenzando por decir que “un esquizofrénico que sale a dar un paseo es un mejor modelo que un neurótico recostado en el sillón del analista”, Deleuze y Guattari apuntan a las auto-descripciones de esquizofrénicos famosos —uno es el juez Schreber, otro Antonin Artaud, e incluso otro es Molloy, el personaje ficticio de Beckett— todos los cuales conducen a la lógica desmembradora de la parte-objeto.⁵ Ha desaparecido la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado. En su lugar hay órganos —senos, anos, bocas, penes—, cada uno con sus propias exigencias imperiosas. Y a éstos, las partes-objeto, cada una buscando otra parte-objeto con la cual vincularse, Deleuze y Guattari les llaman máquinas deseantes. El vínculo es el “conectar” de Joey —la lógica de enchufe de la máquina. Pero el “yo-cortar” se refiere al trabajo de la máquina, el producto de la cual es para re-segmentar la realidad, para dividir en secciones los continuos flujos de energía que surgen de ella. Las máquinas deseantes producen, mediante la intercepción de flujos continuos, leche, orina, semen, materia fecal; interrumpen un flujo con el fin de producir otro, mismo que la próxima máquina habrá de interrumpir para la siguiente, etc. Cada máquina es una parte-objeto: la máquina-seno, la máquina-boca, la máquina-estómago, la máquina-intestino, la máquina-ano. Y las conexiones forjadas entre estas máquinas son una función del hecho de que cada máquina produce el flujo que la próxima máquina requiera. Para Deleuze y Guattari, esta lógica de máquinas, flujos, conexiones y producción es importante, pues desplaza la fantasía y el deseo de su ámbito tradicional, entendido psicoanalíticamente, de idealidad —cosa que sucede en la mente (en el inconsciente, en los sueños, etc.)— al ámbito material. Se convierte en algo que tiene lugar en el campo de lo real.

La parte-objeto es, entonces, traducida por Deleuze y Guattari en la máquina deseante con el fin de insistir en la realidad de la producción de la máquina, y para contrarrestar la tendencia kleiniana, y freudiana, de hablar sólo de su actividad simbólica. El interés de los autores de *Anti-Edipo* en el “modelo” de esquizofrenia surge del grado en el que el esquizofrénico realmente elabora de nuevo la realidad para conformarse a esta lógica. Pero están igualmente interesados en el modelo que ofrece otra tradición de producción, la cual surgió a principios del siglo xx y que ha recibido otro nombre, el de “máquina célibe”.

En 1952 Michel Carrouges publicó un estudio de este fenómeno, la creación común de una serie de reconocidos escritores y artistas del siglo xx. Comparando el mecanismo de tortura mediante el tatuaje en *La colonia penitenciaria* de Kafka, el robot femenino infinitamente seductor de Villier de l'Isle en *L'Ève future* y las máquinas de Raymond Roussel para la producción textual en *Impresiones de África*,

⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Anti-Oedipus*, París, Éditions de Minuit, 1972, p. 2.

Carrouges comenzó a percibir un patrón imaginativo, mismo que denominó “máquina célibe” a partir de su ejemplo más completo: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* de Marcel Duchamp. Robóticas, las máquinas célibes involucran un movimiento perpetuo que las lleva fuera del ámbito de la procreación orgánica. Más allá del ciclo fecundación-nacimiento-vida-muerte, constituyen un sueño tanto de la infinita soltería como del autoerotismo total. Su vida, que es de hecho una continua muerte, es la producción de un tipo de ausencia continua, pues lo que ellas producen es escritura o texto. Esto es cierto respecto a los tatuajes de Kafka, la pintura de Roussel o máquinas tejedoras, las grabaciones instaladas por Edison en la Eva imaginada por Villier. El *Gran vidrio* de Duchamp es, por supuesto, el modelo más específico de la máquina, su instancia más perfeccionada. Todo está allí: el plan para el movimiento perpetuo que las “Letanías” cantan como “círculo vicioso”; la complejidad de las interconexiones —deslizador, moldes málicos,* cernidores, molino de chocolate, tijeras...—; la esterilidad del ciclo, su autoerotismo, su narcisismo; el total encerramiento en sí mismo del sistema, en el que el deseo es a un tiempo productor, consumidor y re-productor (registrador o copiador) —lo que significa decir: el aparato soltero abajo, los testigos oculares en discos reflejados a la derecha, la inscripción superior de la novia arriba, en la nube que Duchamp identificó como “el florecimiento”.

El mundo construido por Kafka o Villier o Roussel es ficticio, pero dentro de ese mundo la máquina célibe actúa en la “realidad” no en la fantasía. De la misma manera, Duchamp suspende su aparato soltero laboriosamente “realista” en un campo de vidrio para darle la máxima ilusión de existir verdaderamente en el espacio real de su instalación. La inserción del deseo en el espacio de lo real, y la insistencia en la realidad de su producción, es la intención de las obras presentadas por Carrouges, como habría de convertirse en la intención de Breton a medida que teorizaba la postura del surrealismo. Todo ello es, entonces, “anti-edípico” en el sentido deleuziano. Todo ello quiere oponerse a la idea del arte como simbólico, como una vía oculta en el mundo de la fantasía, como situado en los anaqueles de una biblioteca o en los pedestales de un museo. El deseo, insisten, actúa en el ámbito de lo real; produce.

No es de sorprenderse que la escultura se encuentre precisamente en el medio de una batalla sobre si ocupa el ámbito de la realidad o sólo el de la representación. De los relieves de esquina de Tatlin, y su insistencia en el productivismo, a las *earth-works* de los años setenta, muchos escultores del siglo xx han querido romper la esfera de cristal que encierra la escultura en un mundo de ilusión, representación, idealización. Querían que existiese, funcionase, actuase, en el campo de lo real. Pero luchaban en contra de todos aquellos intereses —el museo, el mercado del arte, el

* Término inventado por Duchamp que se refiere a moldes que producen figuras que siguen patrones masculinos socialmente establecidos. La pronunciación del término también sugiere una asociación con lo fálico y lo malicioso. [N. de las E.]

discurso estético idealizador— para los cuales la escultura tenía ser considerada como algo que ocupaba un ámbito virtual, y no uno real, un ámbito en el que uno no confrontaba una cosa sino una representación. A lo largo del siglo xx estos intereses continúan idealizando la escultura; incluso cuando muchos escultores siguen luchando contra esta idealización. Y muchos de ellos lo hacen desde la lógica de la máquina deseante, el aparato célibe, la parte objeto.

* * *

Louise Bourgeois abandonó la pintura a fines de los años cuarenta ya que, como lo planteó ella misma, “no estaba satisfecha con su nivel de realidad”.⁶ En la necesidad de algo materialmente existente, algo que actuase en el mundo físico, ella viró hacia la escultura. Y, buscando lo que ella llamaba “la realidad fantástica,” buscó la condición de la máquina deseante.

Justo antes de hacer este movimiento produjo un pequeño folleto que contenía nueve narraciones cortas (ninguna mayor a las 75 palabras), cada una ilustrada con un grabado, ostentando el propio libro el título de *Él desapareció en el silencio absoluto*. Una narración típica es así: “Cierta vez un hombre le hacía señales a su amigo desde un elevador. Se reía tanto que al sacar la cabeza el techo la guillotiné.”

* * *

Al escribir la introducción a esta obra, Marius Bewley previene contra una proyección psicoanalítica hacia la autora de los relatos y las imágenes que les acompañan. “Sería mejor evitar toda sesión psico-inquisitoria”, dice. Pero esta discusión no puede evitar “el evidente patrón de los relatos” en el que la trama y el desenfadado estilo escenifican repetitivamente las mismas “nimias tragedias” de la frustración humana:

Al principio, a alguien le hace feliz la anticipación de un evento o la posesión de algo agradable. Al final, su propia felicidad es destruida bien cuando busca comunicarla, o, perversamente, cuando busca negar la necesidad de comunicación. Los protagonistas son desdichados porque no pueden escapar del aislamiento que se ha convertido en una condición de sus propias identidades, ni tampoco aceptarlo como algo completamente natural. Sus intentos por liberarse a sí mismos o de aceptar su situación invariablemente terminan en el desastre, pues lo primero es imposible, y lo segundo anormal. Un hombre se convierte en figura trágica cuando descubre que no puede decirle a los otros que es feliz. Lo intenta, pero nadie puede entender su discurso.⁷

⁶ Entrevista grabada, citada en Deborah Wye, *Louise Bourgeois*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1982, p. 18.

⁷ Louise Bourgeois, *He dissapeared into complete silence*, intr. de Marius Bewley, Nueva York, Gemor Press, 1947.



120. *Él desapareció en el silencio absoluto*, 1947. Grabado, 25.4 x 35.6 cm. Nueva York, Museum of Modern Art, Alby Aldrich Rockefeller Fund. D.R. © 2003 Louise Bourgeois/VAGA, Estados Unidos/SOMAAP, México.

Al meditar en el patrón de auto-encerramiento y falta de comunicación de los relatos, una esterilidad tanto de decir cualquier cosa como de los medios para decir-la, Bewley comenta luego los grabados en los que la gente es sustituida por un rígido paisaje arquitectónico ocupado por escaleras, grúas, tanques de agua, pozos de ascensor. Es un paisaje-objeto, o, para relacionarlo con el trasfondo surrealista del que emerge, un paisaje-parte-objeto. Y los relatos, tanto en la obsesión que da forma a sus tramas, como en su tono mecánico y plano, suenan como esquizo-relatos, las le-tanías del aparato soltero. ¿Es necesario decir que al hablar de la obra de este modo se ha ingresado a una sesión “psico-inquisitoria”? Justo cuando Beckett produce *Molloy*, Bourgeois produce *Él desapareció en el silencio absoluto*. Molloy hace posible una cierta lógica, la explora, le da vuelta ante los ojos del lector; lo mismo hace Bourgeois. Y si abandona el dibujo y la pintura por la escultura, habrá de hacerlo con aún mayor insistencia física.

En toda la literatura que existe sobre la obra de Bourgeois jamás es proferida una sola palabra sobre Marcel Duchamp. Es como si el aparato soltero no pudiese tener resonancia en el mundo escultórico de ella. Pero la escultura de Louise Bourgeois comenzó por proyectar los elementos arquitectónicos de *Él desapareció en el silen-*

cio absoluto en tres dimensiones. En sus primeras esculturas, los tipos antropomorfizados de construcción ceden a otro género de elemento subarquitectónico, la columna tallada dispuesta en la entrada de las aldeas tribales, conocida incluso para cualquiera que sepa lo mínimo de arte africano. A estos “postes” compuestos, emergiendo de las manos de Bourgeois, les fue otorgado el estrato de sujetos desde el primer momento. En 1949 se les designó con nombres por el estilo de *Retrato de C. Y.* o *Retrato de Jean-Louis* u *Observador*. Pero en 1950 asumieron un tipo diferente de título: *Figura que trae pan*, *Figura mirando una casa*, *Figura abandonando la casa*, *Figuras que hablan entre sí sin mirarse*. Y su instalación dejó claro que habían sido concebidas para funcionar en grupos. “Las figuras eran presencias”, ha dicho Bourgeois, “que requerían el cuarto, los seis lados del cubo. [...] Era la reconstrucción del pasado.”⁸

El aparato célibe de Duchamp está también compuesto por figuras tipificadas según papeles en sociedad —el cartero, el jefe de estación, el mesero, el cochero, el mensajero, etc. Y estos rígidos personajes, con sus cabezas encogidas en pequeños puntos o botones, descansan inmóviles en su carro cantando sus letanías. Otro nombre para ellos pudiera ser “figuras que hablan entre sí sin mirarse”. No son tanto sujetos, en el sentido de individuos que poseen una conciencia independiente, como agentes dentro del proceso del aparato. Son una serie de conexiones, las conexiones entre máquinas deseantes.

* * *

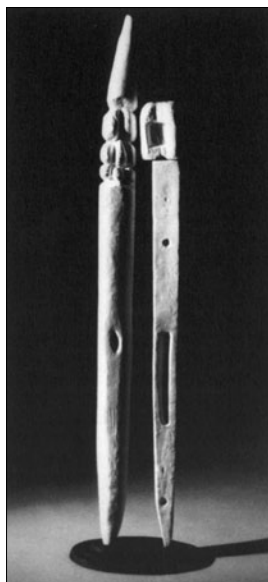
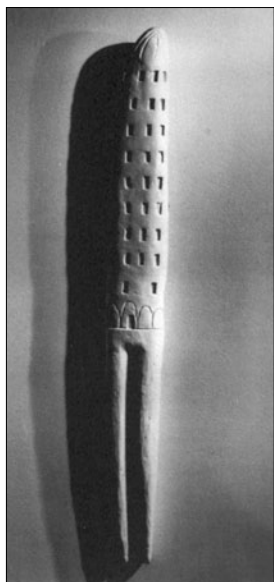
Si los autores que se ocupan de la escultura de Louise Bourgeois han, hasta hace poco, caído en el hábito de llamarla “abstracta”, es en parte porque la *doxa* crítica ha hecho de la “abstracción” una forma de alabanza, y en parte porque Bourgeois promovió esta actitud con declaraciones como: “No soy particularmente consciente, ni me interesa, lo erótico en mi obra. [...] Me preocupa exclusivamente, al menos de manera consciente, la perfección formal.”⁹ Pero esta tendencia también es la función de algo más; es el reconocimiento sin analizar de la ambivalencia morfológica que se apodera de los objetos.

Tómese *Episodio Trani* (1971-72), una obra en la que dos ovoides flácidos, con las puntas afiladas, están superpuestos, el de arriba a la derecha haciendo ángulo con su compañero. Lucy Lippard describe la extraña contradicción interna de esta obra, llamándola imagen fálica que es “benigna —gorda, que anida, casi ‘materna’”, ya que según se refiere a las formas, “una tiene un pezón al extremo, y ambas parecen penes”.¹⁰ A lo que la autora apunta es al constante impulso en la obra de Bourgeois por hacer un cortocircuito con la lógica de la forma para producir lo que Georges Bataille

⁸ Wye, *op. cit.*, p. 20.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Lucy Lippard, “Louise Bourgeois, from the inside out”, *Artforum*, núm. 13, marzo de 1975, p. 31.



121. *Retrato de Jean Louise*, 1947-49.
Madera pintada, 88.3 x 9.8 x 5.4
cm. Filadelfia, Mr. and Mrs.
Keith L. Sachs Collection. D.R.
© 2003 Louise Bourgeois/VAGA,
Estados Unidos/SOMAAP,
México.

122. *El que escucha*, 1947-49.
Bronce (vaciado de 1982),
201.3 x 28.6 x 11.4 cm. Zúrich,
Galerie Lelong. D.R. © 2003
Louise Bourgeois/VAGA, Estados
Unidos/SOMAAP, México.



123. *Episodio Trani*, 1971.
Yeso y látex, 59.1 x 59.1 x 43.2
cm. Nueva York, Robert Miller
Gallery. D.R. © 2003 Louise
Bourgeois/VAGA, Estados
Unidos/SOMAAP, México.

ha llamado lo *informe*.¹¹ De hecho, es precisamente al analizar la novela de Bataille *L'histoire de l'œil* (1926) que Roland Barthes describe su manera de generar una experiencia de “falicismo redondo” —una transgresión de esa lógica formal que depende de la distinción de oposiciones categóricas, una transgresión que así produce el escándalo de la erosión de la forma que es lo *informe*.¹² Es esta erosión de la forma

¹¹ George Bataille, “Informe”, *Documents*, año I, núm. 7, 1929.

¹² Roland Barthes, “The Metaphor of the Eye” (1963), en *Critical Essays*, trad. de Richard Howard, Evanston, Northwestern University Press, 1972, p. 242.

la que conlleva un sentido de lo “abstracto” —que significa decir lo inlocalizable— en la obra de Bourgeois. Pero esta erosión no involucra ese tipo de ataque a la materia, esa intención de pulverizar los propios materiales de la escultura, que caracterizó el giro anti-formal dentro del minimalismo de fines de los años sesenta. Más bien es una erosión lógica, categórica. Pues “forma” no sólo significa forma física. Más bien se refiere a la imposición de distinciones en lo indistintivo del caos —distinciones como dentro/fuera, figura/fondo, masculino/femenino, vivo/muerto. Es la transgresión de estas distinciones, la peligrosa imaginación de su colapso, lo que produce lo *informe*.

También fue Bataille quien demostró el modo en que las categorías lógicas de la forma hacían algo más que meramente delinear la realidad; más aún, es por medio de ellas que a la realidad le es otorgado un significado. Toda la realidad está hecha para traspasar el entramado de esos paradigmas lógicos que, como el estructuralismo se ha ocupado de mostrarnos, generan significación: arriba/abajo, yo/otro, orgánico/inorgánico, naturaleza/cultura, noble/innoble.

Situarse a sí mismo, o a la obra propia, dentro de lo *informe* significa una vez más acoger la lógica de *Anti-Edipo*, la lógica de la parte-objeto. Pues al anunciarse a sí mismos “en contra de Edipo”, Deleuze y Guattari están asumiendo una postura en contra de la suposición de que la experiencia del deseo debe siempre ser un deseo por el significado, donde Edipo es la vía para la simbolización, para la representación, para la evocación sucesiva de lo significado. Si las máquinas deseantes producen, no producen significado, representación, forma. Como ya hemos visto, lo que ellas producen es un flujo a ser procesado por la máquina siguiente.

El logocentrismo —la vía para la simbolización, para el significado— de la estructura de “Edipo” era el blanco del ataque de Deleuze y Guattari. Este logocentrismo edípico, rebautizado “falocentrismo” —a la luz de la postura psicoanalítica donde el falo ausente es, como primer objeto de deseo, el amo significado, la fuerza conductora del sistema entero de significación— es también el blanco de mucho del feminismo. Cuando Luce Irigaray escribe sobre “ce sexe qui n’en est pas un”, se refiere al escándalo de la transgresión femenina simultáneamente contra la forma —una forma de placer descentrada, amorfa, no-fálica— y contra el logos o el significado.

El atractivo de la obra de Louise Bourgeois para el feminismo es obvio e indudable. Y es ciertamente la presión feminista sobre la crítica y la historia del arte institucionalizadas la que ha hecho todo lo posible por alzar la voz contra una construcción de un canon modernista donde a una obra como la de Louise Bourgeois no le fuese concedido su merecido lugar. Pero lo que quisiera subrayar es que para honrar a Bourgeois de un modo en el que verdaderamente le hiciéramos justicia es observando cómo las raíces de su trabajo, desde el principio, se diseminaron en muchas direcciones dentro del arte y el pensamiento del siglo xx. Éstas siempre han penetrado en muchas lógicas que un modernismo hegemónico ha ignorado, pero no

podemos continuar ignorando, especialmente cuando vemos de qué modo estas lógicas se combinan en su propio y poderosamente emotivo sistema: la parte-objeto, el aparato soltero, las confabulaciones del *art brut*, lo *informe*, las máquinas deseantes. Bourgeois ha sido maestra en todo esto, y ello durante más de cuatro décadas.

París, 1989

Decidí que, para que las imágenes pudieran tener cualidades mágicas, tenía que trabajar directamente con la naturaleza. Tenía que ir a la fuente de la vida, a la madre tierra.

ANA MENDIETA, *Azufre*.

[377]

Ana Mendieta produjo más de doscientas obras de arte en las que usó la tierra como medio escultórico. La modeló, la quemó y se acostó sobre ella. Fue su fuente de ricos materiales artísticos: arena mojada, roca, grava, lodo, fango, abono, tierra de hoja, turba y arcilla. Más que un objeto inanimado, la tierra era un proceso vivo; en sus manos se congelaba y se derretía, se inundaba y se secaba, se erosionaba y se depositaba, fomentaba el crecimiento y la descomposición. No obstante, decir cuál era el significado preciso de la tierra para Mendieta —en un sentido simbólico, emotivo, ideológico— es una cuestión mucho más compleja. La tierra es tan ubicua en su obra que uno podría empezar a pensar en ella como un personaje que siempre interpreta el mismo papel. Sin embargo, esta ubicuidad no quiere decir que debemos dar por sentada su significación. Para Mendieta la tierra no es simplemente el planeta que lleva ese nombre, ni es tan solo lo que tenemos bajo los pies. Es un útero, sexual y materno, la fuente fundamental de la vida, una patria, un origen prehistórico, una nación, la naturaleza, un paisaje, un vínculo con los ancestros, un sitio funerario y un ser sensible.

Aun cuando ella no dio origen a esta diversidad de asociaciones, sí las manejó como mucho más que una simple reiteración. Mucho ha cambiado en el nuevo relato. En este capítulo, propongo que la tierra, dada su imbricación simbólica con lo femenino, es un concepto tan construido culturalmente, tan definido ideológicamente y tan controlado hegemonícamente como el de femineidad. También invitaré a que excavemos cuál es el significado de *tierra* para descubrir las semillas de nación que están enterradas en él. Quiero imaginar las implicaciones que estas conexiones tuvieron para una artista que vivió en el exilio y que desempeñó un papel significativo en la defensa de los derechos de las mujeres y de las minorías. Argumentaré que las mitologías occidentales reafirman la personificación de la tierra como una mujer blanca —en el entendido de que la femineidad es maternal y el supuesto de que

la blancura es la norma. También afirmaré que Mendieta concebía la tierra en los mismos términos que Octavio Paz, como un origen (si bien inestable), como una esencia (si bien carbonizada), en razón de los cuales se construye la subjetividad. Este capítulo y, hasta cierto punto, el siguiente tomarán la idea de la tierra como un campo semiótico que resulta ideal para representar el proceso de la formación de la identidad.

Cuando decimos que Mendieta trabaja con la tierra, ¿qué queremos decir precisamente? ¿Qué distancia hay entre su tierra y la de otros artistas que trabajaban con el mismo medio? Cuesta trabajo imaginar, por ejemplo, que la tierra de Mendieta es la misma que la de Alan Sonfist cuando éste describe el origen del movimiento del *land art* en términos tan patrioterros y colonialistas como los siguientes:

Los artistas de todo el mundo están adquiriendo cada vez mayor conciencia de la Tierra, pero Estados Unidos se ha convertido en el eje de las actividades artísticas que se centran en esta idea. El *land art* es un movimiento estadounidense. En Estados Unidos, el ambiente de experimentación ha llevado a que este arte innovador se desarrolle en cuestión de muy pocos años. Además, es importante considerar que Estados Unidos aún tiene grandes cantidades de tierra y que los artistas tienen acceso a ella. La tierra siempre ha sido un elemento primordial para forjar la conciencia norteamericana. Uno de los motivos principales para venir a América fue la tierra. Como ha habido tierra, la cultura ha seguido un curso de expansión constante.¹

Si bien Sonfist trata de sugerir que el *land art* ofrece una oportunidad única para analizar y cuestionar el inquietante expansionismo de Estados Unidos, también plantea que esta forma de arte es prueba de su dominio y de su gran influencia. Supone que este país, innovador siempre capaz, fue líder al “redescubrir” la tierra como un material artístico. Sugiere que, con sus vastas extensiones de tierra indómita, Estados Unidos es casi sinónimo de tierra (con una retórica por demás colonialista). ¿Cómo entendería esto Ana Mendieta, una artista para quien *América* no sólo se refería a Estados Unidos sino a todo el Hemisferio Occidental, originaria de un país que ha soportado la violencia del expansionismo desde hace mucho tiempo y que, en lo personal, fue víctima de la política estadounidense? Por supuesto que, en las diversas encarnaciones que ha asumido el *land art*, entran en juego distintas concepciones de la tierra: las construcciones geométricas de Dennis Oppenheim, las estructuras astronómicas de Nancy Holt, las topografías de Robert Smithson o los experimentos meteorológicos de Walter de Maria. No obstante, lo que une a estos artistas es un presunto

¹ Alan Sonfist, introducción a Alan Sonfist, ed., *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*, Nueva York, E.P. Dutton, 1983, pp. xi-xii.

derecho a manipular la tierra, un derecho a la nacionalidad establecido por nacimiento, ratificado por dos siglos de conquistas estadounidenses, e inmortalizado en imágenes que van desde las de Thomas Cole hasta las de Ansel Adams. Ana Mendieta, una exiliada, no podía esperar el mismo privilegio.

Las asociaciones metafóricas que traza entre la tierra y el cuerpo femenino también resultan centrales para su forma de usarla. Esta metáfora es tan antigua, y ha sido explorada con tanta frecuencia en el movimiento del *landart*, que parece ser el más obvio de los significados de la tierra. La obra de Ana Mendieta tiene una gran afinidad con la de Judy Chicago, Mary Beth Edelson, Betsy Damon y Carolee Schneemann, pues todas ellas exploraron la idea de la diosa de la tierra como parte de una estrategia claramente feminista. No obstante, es peligroso fraguar con demasiado afán su relación con ellas o las relaciones entre ellas. Por ejemplo, cuando Mira Schor reseña el trabajo de Mendieta sólo encuentra Venus “genéricas” y mujeres entendidas, de manera “tradicional”, como naturaleza. Ésta se lamenta y dice: “La mujer de Mendieta, en particular la de los trabajos tardíos, sólo es femenina; presenta una visión limitada de la forma y la experiencia de la femineidad, de entre las infinitas posibilidades de lo femenino. Como el diálogo y el conflicto no florecen en una parte sustancial de su trabajo, éste no tiene la profundidad de una obra de arte. En la obra de Mendieta hay muchas imágenes sumamente conmovedoras, que rayan en lo memorable, pero, al final de cuentas, la repetición constante de una indudable Gran Madre genérica (ginética) es profunda y, ahora, intensamente problemática.”² Schor hace eco de la percepción generalizada de que los trabajos de Mendieta son simplemente parte del movimiento de la diosa, tan desacreditado hoy día. Como dice Miwon Kwon: “se inclinan notablemente hacia el polo esencialista, tanto en la intención, como en la repetición”.³ Esta crítica sigue sin convencerme, porque está enunciada con conceptos de la mujer y de la tierra que habría que analizar más. ¿A qué tradición nos referimos? ¿El problema es que Mendieta no fue capaz de generar un diálogo, un conflicto o cierta complejidad en su imagen de la mujer o, por el contrario, el problema es que asumimos demasiado pronto la familiaridad con esa imagen? ¿Qué imagen nos viene a la mente cuando pensamos en la mujer? ¿Cuál tierra, cuál naturaleza representa esa mujer?

El hecho de que Mendieta trabajara estrechamente con el movimiento de liberación femenina, sumando sus esfuerzos a los de artistas como Nancy Spero, Mari Miss y Mary Beth Edelson para mantener la galería feminista A.I.R. y para publicar análisis de arte de mujeres y asuntos feministas en *Heresies* (“Herejías”), tiene gran

² Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham, N.C., Duke University Press, 1977, pp. 63, 66 (cita).

³ Miwon Kwon, “Bloody Valentines: Afterimages by Ana Mendieta”, en Catherine M. de Zegher, ed., *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art, in, of, and from the Feminine*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, p. 167.

relevancia para los términos femeninos en los que moldeó la tierra. Sin embargo, no debemos olvidar que, en ocasiones, tuvo amargas discusiones con estas mismas mujeres acerca del trato injusto que recibían las minorías y, en particular, los latinoamericanos. En 1978, la A.I.R. constituyó la Fuerza de Tarea contra la Discriminación de las Mujeres y las y los Artistas de Grupos Minoritarios, un grupo en el que Mendieta tuvo una participación muy activa. En 1979, intervino en un programa de artistas latinoamericanas en la galería, el cual incluyó a María Lino, Liliana Porter y Susana Torre.⁴ Asimismo, en 1980, organizó la exposición *Dialéctica del aislamiento: Una exposición de mujeres artistas del Tercer Mundo en Estados Unidos*. Además, como ha dicho su amiga B. Ruby Rich, la crítica de cine: “Conocía a todos los artistas latinos de Nueva York, fueran hombres o mujeres, y permanentemente les animaba para que fueran ambiciosos, que rompieran los estereotipos, que dejaran su huella. El círculo de Ana es la generación de las artistas feministas, los artistas latinos, los escritores negros, las críticas feministas, los cubanos que no estaban intimidados; es decir, ese grupo de personas que comparten más la pasión que el poder.”⁵ Dadas su nacionalidad, su identidad étnica y su filiación política, debemos entender la filosofía de la tierra de Mendieta de manera distinta a como lo hemos hecho hasta ahora.

Aun cuando los críticos llevan mucho tiempo hablando de la función que el género y lo étnico desempeñan en el trabajo de Mendieta, no podremos comprender estos temas ampliamente a no ser que tomemos en cuenta la nacionalidad. No es nada extraño que no se haya discutido el vínculo que la tierra y la nación tienen con su obra, dado que, con mucha frecuencia, la tierra es interpretada como antítesis de nación. Para la cultura de la nación, la tierra es la naturaleza. En ella no hay política, en tanto que la nación se define en términos políticos; es universal en tanto que la nación es particular; es intemporal en tanto que la nación es contingente. Así pues, cabría pensar que invocar la tierra es negar, tácitamente, la nación. Lo que quiero decir es que Mendieta invoca la tierra precisamente debido a su relación antitética con la nación, concretamente como un instrumento para combatir sus ideologías. Esto hace que la nación forme parte integral del significado de la tierra y exige que analicemos la relación que existe entre ambas.

En vista de que tierra y nación forman un binomio, cada uno de los términos encabeza una larga lista de conceptos relacionados entre sí. La tierra es prehistórica, femenina, primitiva, corporal; la nación es histórica, masculina, colonial, mental. Es decir, la nación es la entidad (aun cuando, en ocasiones, sea invisible) que imprime significado y sentido de urgencia en los componentes que constituyen la forma de concebir la tierra de Mendieta. *Tierra y nación* también representan dos filosofías contrarias de la identidad: la tierra es algo esencial, unificado y natural; la nación es algo construido, diverso y artificial.

⁴ Registros de la galería A.I.R.

⁵ B. Ruby Rich, “The Screaming Silence”, *Village Voice*, 16-23 de septiembre de 1966, p. 24.

Cuando Mendieta invoca la tierra, lo esencial, lo femenino, lo primitivo y lo colonizado, pareciera que exhibe ideas contrarias a estas nociones, que deriva fuerza de ellas y después las niega. Sin embargo, pienso que hizo algo más que sólo validar la categoría *tierra* (y todas las nociones que nítidamente se alínean a continuación de ella) e invalidar la de *nación*. Por el contrario, dado que trabajó con las convenciones del binomio para representar la identidad, pero a la vez fue incapaz de ajustarse a sus prácticas reglamentarias, su obra exhibe que éstas son insostenibles.

En el capítulo anterior afirmé que Mendieta manejó los peligros del esencialismo por medio de un método basado en la acción que lo liberaba de nombres o etiquetas. Esta estrategia también fue eficaz en el contexto de la nacionalidad, pues la idea misma de *nación* está constituida por un juego ambivalente entre esencia y no esencia. Al igual que la identidad, la nación es —como dice el influyente análisis de Homi Bhabha— algo que adquiere ser por medio de una *actuación*. No es una entidad material ni una conceptual; por el contrario, sólo existe por el acto de citar, de forma estilizada y reiterada, actos, juramentos, canciones, imágenes, símbolos y personajes históricos. La fuerza de esta *actuación* deriva de lo que Butler ha llamado “el legado de actos de citar que permite que un ‘acto’ contemporáneo surja en el contexto de una cadena de convenciones vinculantes”.⁶ Bhabha sugiere que esta *actuación* de la nación se deriva de la repetición de una narrativa ambivalente específica y la resume en la frase: “de muchos, uno”. Sostiene que ésa es la narrativa que funda la nación. Es la problemática central de la nación como estructura, una estructura que exige dos cosas contradictorias: por una parte, para que la nación pueda ejercitar su hegemonía debe ser concebida como una sola entidad, una esencia; por la otra, debe ser concebida como un conglomerado de individuos, una empresa de la diferencia. Esto queda verdaderamente claro en el caso de la dualidad de la noción de *el pueblo*. Este concepto sugiere una multiplicidad de individuos y, al mismo tiempo, una entidad monolítica.⁷ De hecho, Bhabha argumenta que la propia colectividad de la nación es la que crea individuos y, en cierto sentido, los exige. El ideal de nación, por cuanto se refiere a un carácter esencial, no puede sobrevivir en el terreno de la “uniformidad”; sólo tiene significado si se puede encontrar la esencia, a pesar de la diferencia, hecho que constatan nociones como la del “*melting pot*” (crisol de razas) y la del *multiculturalismo*. De muchos, uno. Bhabha piensa que la esencia del *uno* nunca es alcanzada en un sentido contundente, pues el uno no significa nada sin los muchos. Su análisis ofrece otro argumento para dismantelar el binomio esencia-no esencia. Demuestra que, en realidad, los términos del binomio no son contrarios, sino integrales, de hecho, sinónimos. Por lo tanto, la frase “de muchos, uno” puede representar no sólo las contradicciones de la nación, sino también esas

⁶ Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Nueva York, Routledge, p. 225.

⁷ Homi Bhabha, “DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation”, en Homi Bhabha, ed., *Nation and Narration*, Nueva York, Routledge, 1990, pp. 294 (cita), 297.

otras categorías de la identidad que, presuntamente, nombran a los individuos y a los grupos.

Si queremos analizar cómo negoció Mendieta la ambivalencia de *nación*, si queremos ver cómo reclamó el derecho a sus textos y los chamuscó, tendríamos que entender un poco su experiencia concreta de la inmigración, del exilio y de la naturalización. Sus percepciones de Cuba y de Estados Unidos estaban fundadas en las múltiples identidades de cada una de estas dos naciones, en las fracturas internas tras su cohesión externa. Aprendió el significado de *nación* confrontando no sólo las fronteras entre los dos países, sino también las que se entrecruzan en ellos. La Revolución cubana abrió por la fuerza la identidad nacional de la isla y reveló los conflictos internos y las divisiones (entre los pobres y los ricos, los blancos y los negros, los comunistas y los capitalistas, la ciudad y el campo, los hombres y las mujeres) que habían estado parcialmente ocultos a partir de la guerra de Independencia de Cuba contra España. El 6 de abril de 1961, cuando Fidel Castro declaró que Cuba era un país socialista, volvió a abrir las heridas del colonialismo; revivió los conflictos entre terratenientes y campesinos, entre blancos, negros y mulatos y reveló a la nación como una estructura decididamente determinista y no como una idéntica a sí misma.⁸ Esta declaración activó una serie de hechos que tendrían consecuencias duraderas en la vida de Ana Mendieta.

Durante muchos años, hasta los días que precedieron el anuncio de Castro, la familia Mendieta había sido muy conocida y estimada en Cuba. El bisabuelo de Mendieta, Carlos María de Rojas, fue general en la guerra de Independencia y se hizo famoso gracias a un sacrificio personal, cuando prefirió quemar su trapiche que permitir que el gobierno español explotara su molino azucarero.⁹ El abuelo paterno de Mendieta fue cónsul en España y un alto mando militar, y su tío bisabuelo, Carlos Mendieta, fue presidente de Cuba hacia 1930. Su padre, Ignacio Mendieta, era un abogado que tenía buenas relaciones con líderes políticos del país y apoyó la Revolución de 1959 contra Fulgencio Batista.¹⁰ El apellido Mendieta estaba enraizado en el nacionalismo cubano.

⁸ Después de que Fidel Castro llegó al poder en 1959, el gobierno de Estados Unidos, bajo el mando de los presidentes Eisenhower y Kennedy, fue adoptando una postura de enfrentamiento, cada vez mayor, en sus tratos con Cuba. En 1961, Eisenhower rompió relaciones diplomáticas con la isla debido a que su estructura era cada vez más socialista, había fortalecido sus lazos con Checoslovaquia y había nacionalizado las refinerías de petróleo. Para mayor información de la historia de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos véase Brenner, *From Confrontation to Negotiation: U.S. Relations with Cuba*, Boulder, Westview, 1988, p. 13; Wayne Smith, *The Closest of Enemies: A Personal and Diplomatic Account of U.S.-Cuban Relations since 1975*, Nueva York, W.W. Norton, 1987; y Gillian Gunn, *Cuba in Transition: Options for U.S. Policy*, Nueva York, Twentieth Century Fund Press, 1993.

⁹ Katz, *Naked by the Window: The Fatal Marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*, Nueva York, Atlantic Monthly Press, 1990, p. 38.

¹⁰ En una entrevista con el autor de este libro, el 10 de agosto de 1994, Raquel Mendieta explicó

Sin embargo, en 1960, salieron a la luz pruebas de que, a fines de los años cuarenta, un informante del FBI había entrenado a Ignacio Mendieta para que fuera agente de contrainteligencia y de que, como comandante de la Policía Nacional, había delatado a cubanos sospechosos de ser comunistas. Cuando Castro anunció que su Revolución era socialista, y ante el aumento de los lazos políticos y económicos del gobierno de Cuba con los países comunistas, Ignacio Mendieta se le opuso abiertamente. Como muchos otros cubanos católicos, Mendieta consideraba que el hecho de que Castro hubiera aceptado una franca filiación comunista representaba una amenaza para sus creencias religiosas y políticas. Como desafío al gobierno de su país, fue separado de su linaje patriótico. Fue condenado a veinte años de cárcel por haber ayudado a la CIA en los planes para invadir Bahía de Cochinos.¹¹ El castigo de Ignacio Mendieta, largo y brutal, es prueba fehaciente del conflicto entre los patriotas y los revolucionarios, entre las viejas narrativas nacionales y las nuevas.

En 1961, miles de padres cubanos empezaron a mandar a sus hijos a Estados Unidos con la ayuda de aportaciones de compañías estadounidenses, de la caridad de ciudadanos de ese país y de la ayuda de la Iglesia católica. El éxodo fue una respuesta desesperada ante los planes de Fidel Castro para ampliar el socialismo en Cuba y para intensificar el conflicto político entre Cuba y Estados Unidos, surgido a raíz de la invasión de Bahía de Cochinos. Ana Mendieta y Raquel, su hermana, reticentes beneficiarias de este programa, fueron enviadas a Estados Unidos el 11 de septiembre de 1961, en un avión lleno de niños cubanos.

En enero de ese mismo año, al suspenderse las relaciones entre Cuba y Estados Unidos, en la isla y en Miami corrió el rumor de que Fidel Castro tenía planes de separar a los niños de sus hogares urbanos, de clase alta, para enviarlos al campo a enseñar a los campesinos.¹² El plan del Ministerio de Educación, presentado como un programa de alfabetización, al parecer tenía objetivos más amplios. Era un medio para privar a los niños de su posición de privilegio en las ciudades (que en 1961 aún tenía rasgos de los estilos de vida derrochadores creados por la inversión extranjera) y para mandarlos al campo, donde se “cubanizarían”. También era un camino para adoctrinar a los adolescentes a favor del marxismo y en contra del capitalismo. Por último, pretendía aislar a los hijos de sus padres con el propósito de inculcarles, con más facilidad, los objetivos de la Revolución y de hacer entender a los padres que primero estaba su lealtad al Estado y después a la familia. El artista Mario Bencomo recuerda cómo vivió esta política: “Recuerdo que en la secundaria exhibían muchas películas y documentales y, después, nuestro profesor los usaba como una fuente

que la historia de su familia en Cuba era ilustre y larga. El papel que desempeñó su padre en la Revolución es tratado con más amplitud en Katz, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, pp. 42, 135.

¹² Félix Roberto Masud-Piloto, *With Open Arms: Cuban Migration to the United States*, Totowa, N.J., Rowan & Littlefield, 1988, p. 39

para enseñarnos los males del capitalismo. Fui uno de varios estudiantes escogidos para estudiar en Checoslovaquia con una beca. Tenía trece años cuando me pidieron que firmara una declaración en la que juraba que no saldría de Cuba con mis padres en caso de que ellos decidieran abandonar el país.”¹³ La Revolución puso a prueba los límites de la nación al inmiscuirse en el terreno y la jurisdicción de la familia individual y redefinir la línea divisoria entre lo público y lo privado. Los padres de Mendieta consideraron que mandar a sus hijas a Estados Unidos era más conveniente que correr el riesgo de que fueran sometidas al adoctrinamiento estricto y a la separación de la autoridad paterna que ofrecía la Revolución.

El miedo al programa de Castro (si bien él negó tales planes) fue resultado, en parte, de las notables desigualdades económicas que la conversión de Cuba al socialismo había subrayado. La Revolución misma fue en respuesta a la brecha entre las clases, que fue creciendo como producto de las cuantiosas inversiones extranjeras en la economía de Cuba (sobre todo de Estados Unidos) y las ganancias que producían. El contraste entre los niveles de vida de los habitantes de las ciudades y los del campo era muy marcado. El Plan del Ministerio de Educación, además del adoctrinamiento, tenía el propósito de acabar con los privilegios de clase de los niños urbanos y de alejar sus pensamientos de los atractivos bienes de consumo que ofrecía la inversión capitalista. Raquel (Kaki) Mendieta, prima de Ana, explica el efecto que todo esto produjo en la familia Mendieta: “En ese momento empezaron las contradicciones típicas de una revolución: las contradicciones de clase. Pues bien, nosotros veníamos de una familia burguesa y, por decir, tuvimos que dar un brinco de clase, tuvimos que deshacernos de nuestros antecedentes clasistas y tuvimos que incorporarnos a la Revolución. La familia de Ana no lo hizo y, muy rápidamente, viró hacia una posición contraria a la Revolución.”¹⁴ Muchas familias que no quisieron perder sus privilegios de clase ni tener que relacionarse con las clases bajas (de las que, por tradición, llevaban muchos siglos separadas) optaron por huir, tal como los Mendieta.

Las niñas pudieron efectuar el viaje gracias a que el Departamento de Estado de Estados Unidos decidió otorgar visas provisionales a los “estudiantes” que ingresaran a Estados Unidos procedentes de Cuba; *estudiante* cabía en la holgada definición de un niño entre seis y 16 años de edad. Su viaje fue financiado por una organización clandestina conformada por varias empresas estadounidenses, por ejemplo, la

¹³ Ileana Fuentes-Pérez, “By Choice or by Circumstance: The Inevitable Exile of Artists”, en Fuentes-Pérez *et al.*, eds., *Fuera de Cuba/Outside Cuba: Contemporary Cuban Visual Arts/Artistas cubanos contemporáneos*, New Brunswick, Rutgers University, 1989, p. 21.

¹⁴ Raquel (Kaki) Mendieta, citada en Nereyda García-Ferraz, “An Interview with Raquel (Kaki) Mendieta”, *Sulfur*, núm 22 (primavera de 1988), p. 62. En esta entrevista Raquel explica que la religión desempeñó un papel central en la decisión de los padres de Ana. Afirma que la Iglesia católica había iniciado una campaña respecto a la *patria potestad* o la “autoridad de los padres” que “afirmaba que la Revolución y el comunismo querían quitarle los hijos a sus padres, para quitarles su autoridad, los derechos que los padres tienen en la educación de sus hijos”.

Eso Standard Oil Company y la Shell Oil, que anhelaban recuperar las propiedades y los activos que tenían en Cuba, y que habían sido nacionalizados por el gobierno de Castro.¹⁵ La organización que serviría para hacer donativos destinados a financiar los vuelos de los niños a Miami fue llamada “Operación Peter Pan”.¹⁶

Ya en Estados Unidos, las niñas Mendieta pasaron a formar parte de la conflictiva identidad nacional de un país que enfrentaba las tristes consecuencias de su propio pasado colonial reprimido. Llegaron ahí en el punto álgido de la época de los derechos civiles y el inicio de la guerra de Vietnam, un periodo de intensas batallas por la pureza racial, los privilegios de clase y el patriotismo obligado. Fueron a vivir a Iowa, donde había muy pocas personas de “color” y, mucho menos, otros cubanos. Ahí fueron trasladadas de un hogar adoptivo a otro, así como a orfanatos y correccionales juveniles. En su viaje de nómadas por el sistema de beneficencia pública, manejado por instituciones católicas de caridad, y en sus contactos con otros niños y adolescentes, la percepción que tenía Mendieta de sí misma cambió drásticamente. Procedente de una prominente familia cubana, cuyas raíces tenían su origen en España, las niñas nunca habían tenido que cuestionar su raza o su etnia; como ha dicho Raquel, “jamás nos pasó por la mente que éramos gente de color”.¹⁷ Su amigo, el artista Manuel Pardo, explica que Ana no estaba preparada para el racismo institucionalizado que encontró en Estados Unidos.¹⁸ Por ejemplo, en una ocasión, cuando su madre putativa descubrió que le faltaba dinero del monedero supuso, tal como era de esperar, que las dos niñas lo habían robado. Kaki, la prima de Ana, recuerda la carta que el sacerdote estadounidense envió a su familia en Cuba, diciendo que “la familia que las acogió, con benevolencia y caridad, las ha acusado de robo”. Así, llega a la conclusión de que para sus tutores estadounidenses las niñas eran “sospechosamente latinas”.¹⁹ Pardo está convencido de que la piel oscura de las niñas fue el motivo por el cual “nadie las quería tener”. Por consiguiente, algunas de las personas que llegaron a tener su custodia se comportaron como si las niñas fueran afortunadas de tener algo, fuera lo que fuera.²⁰

¹⁵ Bryan O. Walsh, “Cuban Refugee Children”, *Journal of Inter-American Studies and World Affairs*, vol. 13, núms. 3-4 (julio-octubre de 1971), pp. 390-391, 402.

¹⁶ Cuando llegaban a Estados Unidos, el Cuban Children’s Program, una organización financiada por el Departamento de Estado de Estados Unidos y coordinada por diversos grupos religiosos y cívicos, se encargaba de supervisar cómo eran cuidados los niños cubanos. Para un recuento más detallado de la Operación Peter Pan y el Cuban Children’s Program véase Masud-Piloto, *op. cit.*, pp. 39-43, y Carlos Cortés, ed., *Cuban Refugee Programs*, Nueva York, Arno, 1980.

¹⁷ Raquel Mendieta, entrevista con la autora, 10 de agosto de 1994.

¹⁸ Manuel Pardo, entrevista con la autora, 14 de mayo de 1996.

¹⁹ Raquel (Kaki) Mendieta Costa, “Silhouette”, trad. de David Frye, *Michigan Quarterly Review*, vol. 33, núm. 3 (verano de 1994), p. 551.

²⁰ Raquel recuerda con dolor una ocasión en la que sus botas de nieve fueron devueltas a la tienda porque éstas costaban más dinero que el que le asignaban mensualmente las organizaciones católicas

El color de las niñas, que era más oscuro que el de la mayoría de los habitantes de Iowa, que eran, sobre todo, descendientes de europeos del norte, las fue haciendo objeto de racismo cada vez con más frecuencia. A medida que las niñas crecieron, fueron adquiriendo mayor conciencia de la diferencia que había entre ellas y sus compañeros. Raquel cuenta que en el bachillerato, a mediados de los sesenta, fue “cuando sentimos, por primera vez, el racismo de nuestro grupo de compañeros”. Relata que Ana recibía llamadas telefónicas anónimas, llamándola “*nigger*” [es decir, “negra”, pero con una connotación muy despectiva] y diciéndole “¡puta, regrésate a Cuba!” Más adelante, Ana Mendieta declaró por la televisión cubana que “como parezco latina, para ellos siempre fui ‘*la putica*’”.²¹ La lucha en pro de los derechos civiles que se estaba dando en esa época imponía un peso horrible a estos terribles epítetos.

En esa época, con acontecimientos como la integración impuesta en la Universidad de Misisipí y la aprobación de la Ley de los Derechos Civiles de 1964, muchos blancos tenían cada vez más miedo de que se fuera a perder la pureza social y racial. Aun cuando Ana Mendieta no tenía ascendencia africana, en este contexto, su etnia y su piel morena la colocaban dentro de una raza espuria. En 1963, cuando las niñas fueron transferidas a un orfanato en Cedar Rapids, Iowa, entraron en contacto con un grupo de niños cubanos exiliados, que acababa de ser enviado de Miami a Iowa. Los niños describieron tan vívidamente los violentos conflictos raciales y de clase en el sur que aterraron a las niñas a tal grado que, cuando las organizaciones católicas de beneficencia les dijeron que irían a vivir a Miami con unos parientes lejanos, éstas les escribieron suplicando que no las hicieran ir ahí. Asustadas por su posible cercanía a una lucha política destructiva, donde podrían ser percibidas como “*niggers*”, pidieron permanecer ahí donde su experiencia del racismo, cuando menos, no les había producido lesiones corporales. Estas experiencias y otras más hicieron que Mendieta quisiera disociarse de lo blanco; más adelante se identificaría como “mujer de color” y como “no-blanca”.²²

Las circunstancias de la naturalización de Mendieta como ciudadana estadounidense son importantes para entender cómo percibía su relación con este país. En 1966, cinco años después de haber llegado a Estados Unidos (para entonces Ana Mendieta tenía 17 años), la madre de las muchachas y su hermano menor, Ignacio, se reunieron con ellas, pero la alegría del encuentro estuvo afectada por el hecho de que su padre seguía en Cuba, preso del régimen de Castro. A partir de que la madre de Ana llegó a Estados Unidos, su única meta fue conseguir que sacaran a su esposo de la cárcel. Ella y sus hijos, en calidad de ciudadanos cubanos, tenían pocos derechos

de caridad. Pasó parte del invierno en Iowa sin botas porque se decidió que cualquiera de sus pertenencias no podía exceder los límites de su estipendio de caridad. Raquel Mendieta, entrevista con la autora, 10 de agosto de 1994.

²¹ Citado en Mendieta Costa, “*Silhouette*”, *loc. cit.*, p. 552.

²² Ana Mendieta, introducción a *Dialectics of Isolation*, Nueva York, A.I.R. Gallery, 1980, s.p.

y no podían solicitar que el gobierno de Estados Unidos los ayudara con este asunto, por lo cual decidió convertirse en una ciudadana legal. Con las experiencias de abandono, traición, negligencia, encarcelamiento y racismo que Ana y Raquel habían vivido en Estados Unidos, no se sentían demasiado deseosas de protestar su lealtad al país. Raquel, en particular, no toleraba la idea, pero Ana la convenció de que debían solicitar la nacionalidad. La lógica de Ana era que nunca les permitirían hacer nada libremente ni viajar a ninguna parte abiertamente si sólo tenían pasaporte cubano. Ana le dijo a su hermana: “Quiero viajar.” Es irónico que el único camino que encontró Ana Mendieta para huir de lo que ella sentía como un encarcelamiento en Estados Unidos fuera volverse ciudadana estadounidense. En 1970, a los pocos meses de haberse convertido en ciudadana naturalizada, hizo el primero de varios viajes a México. Las muchachas no vieron a su padre en nueve años más (hasta abril de 1979), a unos 18 años de haberse despedido de él en Cuba.

Con el telón de fondo de las luchas en pro de los derechos civiles, el movimiento de la liberación femenina y el creciente encono entre el primer y el tercer mundos, Ana Mendieta se formó su visión política de su país de origen y del país donde era una ciudadana naturalizada. Enojada por sus experiencias en Estados Unidos y crítica de sus políticas económicas, que al parecer marcaban grandes diferencias entre las clases,²³ consideraba que pertenecía al tercer mundo. En el ensayo del catálogo para una exposición de mujeres del tercer mundo escribió: “En Estados Unidos, los del tercer mundo tenemos los mismos intereses que los de los países no alineados. La población blanca de Estados Unidos, diversa pero básicamente de origen europea, exterminó la civilización indígena e hizo a un lado la cultura de los negros así como otras no blancas para crear una cultura homogénea, dominada por el hombre blanco, por encima de la divergencia interior [sic].”²⁴ La declaración de Mendieta parece adelantar la afirmación de Trinh Minh-ha, citada con enorme frecuencia, que dice que hay un “tercer mundo en el primer mundo y viceversa”.²⁵ Insiste en la diversidad y en los conflictos internos que son encubiertos con conceptos como *el pueblo* y *la nación*. Expone el poder patriarcal y colonial que sostiene estas estructuras homogeneizantes. Entonces, ¿cómo usó la tierra Mendieta para dramatizar estas cuestiones, para hacernos oír la ambivalencia en la voz que lee el guión de la nación?

²³ Eduardo Costa, ensayo sin título en *Sulfur*, núm. 22 (primavera de 1988), p. 82. Costa escribe: “Aun cuando criticaba nuestro sistema económico, ella creía que el espíritu estadounidense era una fuerza que sobreviviría al capitalismo.” Tanto aquí como en el catálogo *Cuba/USA: The First Generation*, Costa resta importancia a la política pro-castrista de Mendieta. En el obituario de Mendieta, publicado en el periódico de arte feminista *Heresies*, los editores la describen diciendo, con más fuerza, que se había convertido en “una apasionada partidaria de la Revolución (“Ana Mendieta, 1948-1985”, *Heresies*, vol. 5, núm. 2 [1985], s.p.).

²⁴ Ana Mendieta, introducción a *Dialectics of Isolation*, loc. cit., s.p.

²⁵ Trinh T. Minh-Na, *Woman, Native, Other*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 98.

Cuando vemos la fotografía que documenta la *Primera silueta* de Mendieta, ejecutada en 1973, en una tumba zapoteca en Oaxaca, México, presenciamos su representación estratégica de la tierra. La cámara, apuntada hacia abajo, capta el vulnerable cuerpo desnudo de Mendieta que yace cubierto de largos tallos y diminutas flores blancas en el fondo de una tumba rocosa. Está rodeada de piedras y tierra, cuyos lapsos de vida constituyen el calendario geológico. Su opaco color cenizo contrasta fuertemente con la piel pálida de su cuerpo, su aspereza con la fragilidad del follaje verde y blanco.

El acto de quitarse la ropa para descender al sepulcro involucra un conocido conjunto de binomios: esencia-no esencia, naturaleza-cultura, primitivo-civilizado y cosmos-historia. Mendieta escribe acerca de esta pieza: “Compré las flores en el mercado, me acosté en la tumba y me cubrí de flores blancas. La analogía era que me cubrían el tiempo y la historia.”²⁶ Su forma desnuda está marcada por la edad y, sin embargo, simboliza el eterno femenino; está unida al tiempo y, a la vez, separada de él, es particular y universal. Representa la realidad (su persona a los 25 años) y lo representativo (un icono de la femineidad primordial).

El cuerpo de Mendieta es particular en la medida que está marcado por la muerte. La fotografía capta la luz de ese momento irrecuperable, el aspecto pasajero del cuerpo mortal, la vida que se escapa con cada suspiro. Este cuerpo suave, de carne, con sus miembros brillantados por la cálida luz del sol, es tan pasajero como las flores delicadas que se marchitan ya incluso mientras suena el obturador. Como si fuera parte de la corriente de las pinturas de *vanitas* del siglo xvii, *Silueta* recuerda al espectador tanto la amenaza de la muerte, como la promesa del renacimiento. El ciclo de la vida se renueva en cada primavera.

El cuerpo de Mendieta es universal en tanto que la añeja asociación entre la tierra y lo femenino está inscrita en él. Al descender, acostarse en el frío piso de piedra de este escenario en miniatura y cubrir su cuerpo con flores recién cortadas, Mendieta aprovecha que el espectador ya entiende la metáfora de la tierra como mujer: procrea la vida y la recibe de vuelta; es natural y eterna, es salvaje y necesita ser cultivada; es, a la vez, fructífera-sexual y yerma-inconmovible, es la madre de todos nosotros.

Para Mendieta, la tierra se define básicamente como un origen primordial. Está constituida por una relación temporal con el cuerpo, donde la tierra es una fuerza eterna anterior a la historia y el cuerpo mortal está unido al tiempo que marcan los movimientos de la tierra. Por lo tanto, la tierra de Mendieta cabe dentro de la categoría de lo *primitivo* de Mircea Eliade; es decir, la historia no lo puede medir, sólo lo puede hacer el cosmos, el eterno retorno al origen. Numerosas declaraciones de Mendieta, en las que caracteriza la tierra como “primordial”, “fundamental”, “origi-

²⁶ Linda Montanto, “An Interview with Ana Mendieta”, *Sulfur*, núm. 22 (primavera de 1988), p. 66.



124. Ana Mendieta, *Primera silueta*, 1973. Fotografía a color que documenta un performance en Oaxaca. Cortesía del legado de Ana Mendieta y la Galería Lelong, Nueva York.

nal”, “prehistórica”, y al cuerpo como contingente, atado al nacimiento y a la muerte, reflejan este aspecto de su filosofía. Por ejemplo, escribe: “Por medio de mi arte quiero expresar la inmediatez de la vida y la eternidad de la naturaleza.”²⁷ Estas afirmaciones prueban que, para Mendieta, el cuerpo, el humano, está unido a la historia, a la muerte y a la cultura. Dado que la muerte sustituye a la historia, entonces es extraordinariamente poderosa.

El cuerpo de Mendieta, yaciendo en su tumba, sugiere la dicotomía de la naturaleza y la cultura, una dicotomía ilustrada en términos de género. La tumba, artefacto de una civilización antigua y muy desarrollada, está construida de piedras arrancadas a la tierra, que dan forma a una cavidad cúbica y están colocadas en torno a ella. Dado que la tumba todavía existía en 1973 cuando Mendieta fue fotografiada en ella, unos dos mil años después de su construcción, se ha vuelto un monumento de la civilización zapoteca. El origen cultural de la tumba produce el cuerpo de Mendieta como naturaleza. En contraste con sus ángulos cuadrados y su textura áspera, el cuerpo de ella parece suave y frágil; por empatía, uno siente el frío piso de

²⁷ Ana Mendieta en Hans Breder y Stephen L. Foster, eds., *Intermedia*, Iowa City, University of Iowa, 1980, p. 119.

tierra, el dolor de la piel tierna acostada sobre la grava. El cuerpo de Mendieta, que representa la naturaleza como femenina, sólo tiene una existencia frágil y pasajera; por el contrario, la tumba como cultura parece eterna y poderosamente inevitable.

El binomio naturaleza-cultura está construido precisamente con el modelo de cosmos-historia o esencia-antiesencia que señala Eliade. La antropóloga Sherry Ortner explica que la cultura, el elemento masculino del par, siempre parece tener más valor: “Por lo tanto, la cultura [...] en algún nivel de conciencia se afirma no sólo como algo diferente de la naturaleza, sino con mayor poder, y el sentido de diferencia y de superioridad radica precisamente en la capacidad para transformar —para ‘socializar’ y ‘culturalizar’— a la naturaleza.”²⁸ La tumba es la más fundamental de las manifestaciones de la cultura. Separa a los vivos de los muertos, trasciende el desorden y la descomposición, controla la putrefacción grotesca del cuerpo. Empero, la cultura no tiene la última palabra en la acción de Mendieta, pues, si bien su autoridad parece eterna en relación con la mortalidad humana, esa autoridad es medida por un reloj regido por un tiempo galáctico. Aun cuando la tumba en sí es antigua, las piedras que la componen la anteceden por muchos eones. Así, las piedras, la grava misma, y el cuerpo de Mendieta que yace en ella cuentan un relato de historia y tiempo, uno que no empieza con Mendieta ni con la cultura zapoteca, sino con la formación de la tierra. Al realizar este ritual de la creación y la destrucción, de la muerte y la regeneración, Mendieta reclama la libertad del “hombre tradicional” de Eliade para “anular su propia historia por medio de la abolición periódica del tiempo”. Eliade escribe: “Esta libertad, respecto de su propia historia —que, para los modernos no sólo es irreversible, sino que constituye la existencia humana—, no puede ser reclamada por el hombre que desea ser histórico.”²⁹ La naturaleza no es más débil que la cultura, sencillamente es más paciente.

La tierra, libre, eterna y poderosa, es el objeto del deseo intenso de Mendieta. Siempre la presenta como algo que se ha perdido y debe ser recuperado: “Mi arte es el camino por el que vuelvo a establecer los vínculos que me unen al Universo. Es un retorno a la fuente materna. Al hacer trabajos con el cuerpo y la tierra vuelvo a ser una con la tierra. Es como estar envuelta por la naturaleza, una imagen posterior del refugio original en el útero.”³⁰ Los críticos comúnmente relacionan declaraciones como ésta con el hecho de la expatriación de Mendieta. Interpretan su deseo por restablecer vínculos como el resultado de su exilio forzoso. Tuula Karjalainen, una de las organizadoras de la reciente exposición de Mendieta en Finlandia, es la

²⁸ Sherry B. Ortner, “Is Female to Male as Nature is to Culture?”, *Feminist Studies*, núm. 1 (otoño de 1972), p. ii.

²⁹ Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return; or Cosmos and History*, trad. ing.: William R. Trask, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1965, p. 157.

³⁰ Ana Mendieta, “Ana Mendieta: A Selection of Statements and Notes”, *Sulfur*, núm. 22 (primavera de 1988), p. 71.

última de una larga lista de escritores que afirman que “alejada de su país y seccionada de sus raíces, Mendieta permanentemente añoraba Cuba, como vemos en su obra [...] Cada una de las piezas de tierra en las que trabajó se convirtió en un sustituto de su país.”³¹ Karjalainen interpreta la tierra como un sustituto trascendente de la nación perdida de Mendieta.

Si bien esta interpretación tiene cierta validez, sólo es verdaderamente útil cuando conlleva un análisis más completo. Si consideramos que este trabajo es un modelo de la tierra como femenino, es significativo que Mendieta eligiera una tumba zapoteca para que fuera su lugar. Los zapotecas, como explica Mary Sabbatino, “fueron el único pueblo mesoamericano que resistió a los aztecas. La identidad que reclamaban y su rebelión en contra de la dominación le hablaban a Mendieta de sus propias luchas.”³² La pieza muestra que la tierra nunca es simplemente un enorme útero prehistórico; también es siempre el tema de los reclamos nacionales, políticos y patriarcales. Es, tal como lo ha mostrado un gran número de artistas latinos, tanto el objeto del dominio y el saqueo colonial como lo son el oro y los esclavos. En este sentido, la obra de Mendieta resuena con la de artistas como Josely Carvalho e Ismael Frigeiro, que se ocupan de los recursos naturales de América Latina que son convertidos en bienes de consumo. Queda claro que la tierra de Mendieta no es tradicional ni general; por el contrario, está profundamente ligada a la resistencia colonial. Esta tierra es un origen resistente que logra escapar de una cultura extranjera y de una historia esclavizante.

Charles Merewether va un paso más allá de la experiencia personal del exilio de Mendieta hacia la experiencia hemisférica de la colonialización cuando puntualiza que “los artistas y los escritores del Caribe, tal como Mendieta, han hablado una y otra vez del trauma de la desterritorialización, reflejado en sus relatos de la expulsión violenta de sus patrias y en la cultura de la esclavitud colonial.”³³ Merewether insiste en que la historia política de América Latina debe ser información para las interpretaciones de este arte de la tierra. Quiero llevar esto hacia una acepción más amplia de la noción de *desterritorialización*, haciendo énfasis en el uso que Gilles Deleuze y Félix Guattari dan al término, y que, como explica Karen Kaplan, significa “el desplazamiento de identidades, personas y significados que es endémico al sistema mundial posmoderno.”³⁴ Me parece que Mendieta, al destacar el desarraigo de la cultura latinoamericana, presenta algo más que una petición anticolonialista,

³¹ Tuula Karjalainen, “The Mark of a Woman” en *Ana Mendieta, 1948-1985*, Helsinki, Museo de Arte de la Ciudad de Helsinki, p. 16.

³² Mary Sabbatino, “Ana Mendieta *Siluetas* Works: Sources and Influences”, en *ibid.*, p. 48.

³³ Charles Merewether, “Displacement and the Reinvention of Identity”, en Waldo Rasmussen, ed., *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1993, p. 146.

³⁴ Karen Kaplan, “Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse”, *Cultural Critique*, núm. 6 (primavera de 1987), p. 188.



125. Mary Beth Edelson, *Renacimiento de la mujer/Espíritu*, 1974. Performance ejecutado en Outer Banks, Carolina del Norte. Fotografía y dibujo de Mary Beth Edelson. Cortesía de la artista.

126. Ana Mendieta, sin título (serie *Árbol de la vida*), 1977. Fotografía a color que documenta un performance en Iowa. Cortesía del legado de Ana Mendieta y la Galería Lelong, Nueva York.

algo más que una protesta por la hibridación de la identidad de la zona. También deconstruye la pureza de las identidades occidentales dominantes que está asegurada por la representación constante del subalterno como una víctima afligida.

Esta interpretación nace del hecho de que la declaración de Mendieta parafrasea a Octavio Paz, quien escribe que la soledad es “una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, una tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación”.³⁵ Para Paz, todos los seres humanos están condenados a esta soledad: la identidad es la búsqueda perpetua de un “país”, de una asimilación a los muchos. Para Mendieta, la tierra simboliza la esencia a partir y en contra de la cual, inevitablemente, se construye la subjetividad; no sólo la suya, no sólo la de América Latina, sino la de todo el mundo. Al escenificar el ritual del retorno una y otra vez, Mendieta expone el privilegio que tiene la cultura dominante de representar su identidad como si no fuera problemática.

³⁵ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

Después de decir que, para Mendieta, la tierra representa un origen esencial, es importante cuestionar los términos en que generalmente se entiende ese origen y explorar como ella lo ha vuelto a escribir. Podremos hacerlo si encuadramos su trabajo en un contexto más completo y lo comparamos con los esfuerzos de otra artista que trabaja con temas y estrategias similares. Por lo tanto, será muy útil comparar una obra de Mendieta con una de Mary Beth Edelson, una artista feminista que también trabaja con asuntos relacionados con el cuerpo de la mujer y con la tierra. Edelson tomó varias fotografías para documentar un performance que hizo en 1974 llamado *Renacimiento de la mujer/Espíritu* (fig. 125), en el que desempeñaba el papel de “Toda-mujer” (*Everywoman*). En este performance, ejecutado en Outer Banks, Carolina del Norte, Edelson se tomó una fotografía en la que aparece de pie, parcialmente desnuda, en una posición icónica, con los brazos alzados en un gesto ritual que evoca el poder de la “Gran Diosa”. Se ha transfigurado, literalmente pintándose el cuerpo (embelleciendo su abdomen y sus pezones con círculos concéntricos, que dibujan un tercer ojo) e inscribiendo en el negativo fotográfico (convirtiendo su pelo en una cabellera de medusa y rodeando su cabeza y pecho con una aureola cuyas líneas radiantes parecen el dibujo del sol hecho por un niño). Edelson escribe que “estas imágenes fotográficas fueron imágenes que no definen quién soy sino *quiénes somos*”.

Las imágenes fueron presentadas, de manera agresiva, como sexualidad, mente y espíritu en un cuerpo. Estaba invocando a la Diosa para que hiciera visitas a domicilio, hablándole a la Diosa con el cuerpo y terminando el diálogo con el ser. Estos rituales fueron la evidencia fotográfica de las manifestaciones y el reconocimiento de una poderosa fuerza femenina: Toda-mujer.”³⁶ La fotografía de Edelson encarna su interés en el espiritualismo de la diosa y el arte del cuerpo, estrategias del feminismo de la década de 1970 que se concentraba en liberarse del patriarcado, encontrando una historia independiente de la mujer, reclamando el derecho del cuerpo femenino, celebrando lo maternal y reevaluando las viejas conexiones metafóricas entre la mujer y la naturaleza. La diosa es la personificación del poder femenino. La fotografía es evidencia de un espectro, de una presencia vacilante e insustancial, de una unidad insostenible llamada *Toda-mujer*.

Esta imagen es muy parecida a una obra que produjo Mendieta en Iowa en 1977 dentro de su serie *Árbol de la vida* (fig. 126). Como Edelson, Mendieta aparece de pie, desnuda, de frente y con los brazos en alto. Esta imagen también ha sido vista como la representación de una diosa, en la cual los lazos con la naturaleza son aun más directos que en la obra de Edelson. Mendieta, a diferencia de Edelson, cubrió su cuerpo de lodo y aparece a escala minúscula en comparación con un árbol enorme. En vez de inscribir radiantes líneas de fuerza sobre la imagen, líneas que indican una emana-

³⁶ Mary Beth Edelson, *Seven Circles: Public Rituals*, s.p.i., 1980, p. 17.

ción de poder, Mendieta deriva su poder de la inmensidad del árbol que aparece detrás de ella, prácticamente de su desaparición en la naturaleza. La diosa de Mendieta no existe aparte de la tierra; para ella el cuerpo femenino, lo maternal y el origen estaban ligados directamente a una tierra que es eterna, natural y poderosa.

Ambas obras fueron generadas a la luz de una serie de libros publicados en las décadas de 1970 y 1980 que trataban el tema de la tierra y su relación con lo femenino. Por lo general, estos textos giraban en torno a la Gran Diosa, al antiguo prototipo mitológico del que se dice que descienden todas las mujeres. Por ejemplo, *Beyond God the Father* (“Más allá de Dios Padre”) de Mary Daly (1973) y *When God was a Woman* (“Cuando Dios era mujer”) de Merlin Stone (1976), fueron textos sobre el tema que tuvieron gran influencia. Daly presentó una crítica feminista contra la cristiandad y Stone documentó la historia de la imaginería de diosas del paleolítico, sugiriendo que esas imágenes representaban una teología anterior al patriarcado, basada en el culto a la tierra. Esta historia y filosofía alternativas fueron enormemente importantes para las primeras feministas de la segunda camada, que buscaban recuperar un pasado que pudiera darle fuerza a sus críticas del patriarcado. No tardaron en surgir otros libros sobre el tema, por ejemplo, *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion* (“El renacimiento del espíritu de la mujer: una lectura feminista de la religión”) de Carol Christ y Judith Plaskow (1979) y *The Goddess: Mythological Images of the Feminine* (“La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino”) de Christine Downing (1981).³⁷

La teoría que fomentó esta avalancha de publicaciones se basa en dos fuertes nociones del origen: la Gran Diosa representa un conjunto “original” de creencias religiosas que ha sido suprimido por siglos de doctrina judeocristiana; la tierra, encarnada en la diosa, es el incontrovertible y contundente origen de la vida. Como tal, se valora la tierra femenina como un significante trascendente que sustituye al falo. Mendieta integró el poder de los orígenes a su obra, la misma que “recuerda las creencias prehistóricas respecto a una fuerza femenina omnipresente cuyas partes del cuerpo hicieron de la tierra una criatura viva”. Así, explica: “En esencia, mis obras son la reactivación de las creencias primitivas que operan en el humano.”³⁸

Existe una fuerte relación entre la estructura de *mujer* como una categoría y la de *nación*. *Mujer* se refiere a un individuo y también a un grupo, a una colectividad que se alcanza a pesar de la diferencia. Como en el caso de *nación*, este concepto nunca está seguro; nunca queda en alguno de los dos lados de la ecuación, sino que vacila constantemente de un lado a otro. El personaje de Edelson, *Toda-mujer*, encarna esta ambivalencia narrativa; su personaje representa la diferencia individual y la

³⁷ Véase Carol Christ y Judith Plaskow, eds., *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion*, San Francisco, Harper & Row, 1979; y Christine Downing, *The Goddess: Mythological Images of the Feminine*, Nueva York, Crossroad, 1981.

³⁸ Mendieta, “A Selection of Statements and Notes”, *loc. cit.*, p. 71.

unidad monolítica en un solo y mismo tiempo. Cuando Edelson se refiere a *Toda-mujer*, representa a la mujer como una sola esencia unificada, pero también a las mujeres como un grupo diverso. Justo aquí reside el poder del personaje. Si sólo fuera una abreviatura de las mujeres como un grupo diverso (diferencia), entonces no guardaría la promesa de otorgar el poder que Edelson le confiere. Asimismo, si simplemente representara una entidad divina diferente de la mujer individual (igualdad), su “fuerza femenina” seguiría siendo ajena e inalcanzable. Por lo tanto, *Toda-mujer* une estos términos y revela su interdependencia. La historia de *Toda-mujer* es “de todas, una”.

Mendieta cifra la ecuación de otra manera. También produce una imagen unificada de mujer: un solo cuerpo femenino bautizado por la tierra en un tiempo anterior a la historia. Sin embargo, esta imagen no concuerda con la de Edelson y, en consecuencia, nos pide que hagamos lugar para dos esencias. Edelson está actuando, en un sentido teatral, pues el personaje de *Toda-mujer* es un papel de ficción para el cual necesita de un elaborado maquillaje. Las líneas que irradian de su cabeza, inscritas sobre su cuerpo, significantes de un poder sobrenatural que no puede representar de otra manera, son definitivamente artificiales. Como los disfraces teatrales, la utilería o los efectos especiales, atraen la atención hacia el poderoso personaje que quieren codificar y se alejan de la verdadera identidad de la ejecutante. Mendieta también lleva un disfraz, pues su cuerpo está cubierto de lodo, pero su escenificación no sirve tanto para revivir un conocido papel teatral, como para volver a escribirlo por medio de la acción. Tal como el actor negro que tiene que pintarse la cara de negro en una comedia en la que se ve obligado a actuar en un papel racista estereotipado, Mendieta colorea su cuerpo con la tierra para hacer del color el tema de su acto. Sin embargo, y a diferencia de él, no está actuando una grotesca simplificación de la identidad con la intención de mitigar el temor de un público blanco. Por lo contrario, está insistiendo en que su público le vea un color y una identidad cuyo potencial amenazante querría olvidar.

Aun cuando se apoya en nociones esencialistas de la mujer y de lo primitivo, Mendieta fue muy crítica de aquellos que veían a *Toda-mujer* como una mujer blanca. Pocos años después de este performance, escribió en el ensayo de un catálogo: “En la segunda mitad de los sesenta, a medida que las mujeres de Estados Unidos se politizaban y se unían al movimiento feminista con el propósito de terminar con el dominio y la explotación de la cultura del hombre blanco, no se acordaron de nosotros. En las condiciones actuales, el feminismo estadounidense es básicamente un movimiento blanco de clase media [...] Esta exposición no señala necesariamente la injusticia y la incapacidad de una sociedad que no ha estado dispuesta a incluirnos, sino más bien la voluntad personal de seguir siendo ‘otro’.”³⁹ De nueva cuenta está

³⁹ Mendieta, introducción a *Dialectics of Isolation*, loc. cit., s.p.

parafraseando a Octavio Paz cuando escribe acerca del *pachuco*: “Mediante un dandismo grotesco y una conducta anárquica, señalan no tanto la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha logrado asimilarlos, como su voluntad personal de seguir siendo distintos.”⁴⁰ ¿Qué significa para ella compararse con un pachuco, un personaje que actúa la otredad, que está disfrazado con el exilio?

En parte significa que, como miembro del tercer mundo, su identidad nacional y étnica era ilegible en los términos del feminismo de Estados Unidos. Como resultado, usó la estrategia de supervivencia del pachuco “no de la pureza, de decir *menos*; sino de decir más, de decir demasiado con el acento y la entonación incorrectos, de mezclar las metáforas, de hacer cruces ilegales, de transformar el lenguaje todo el tiempo para que sus efectos no se puedan asimilar del todo a una pertenencia étnica esencial”.⁴¹ Ella se inscribe, con eficacia, en la postura del exilio, no sólo del exilio de su Cuba natal, sino de la nación de la mujer donde, en su calidad de latina, se le permite poco espacio físico o ideológico. Un poco después, tras haber trabajado dos años con la A.I.R., esto la obligó a terminar su asociación con la cooperativa de la galería feminista. Estaba furiosa porque predominaban las afiliadas blancas de clase media y algunas de sus miembros no estaban dispuestas a abrirse a una coalición más diversa.⁴²

El performance de la esencia de Mendieta tiene la intención de fortalecer su exilio de la nación de la mujer, pues no podía ni quería sacar al foro la versión de mujer de las feministas blancas. Se puede decir que la narrativa de este performance es más bien una contra-narrativa de la nación, una que, como dice Bhabha: “continuamente evoca y borra sus límites totalizantes, sean reales o conceptuales; altera las maniobras ideológicas por medio de las cuales se otorgan identidades esencialistas a ‘comunidades imaginarias’”. Mendieta demuestra que es suplemento de la nación de la mujer. Existe al margen, donde sostiene que, al igual que Bhabha en la ecuación de muchos, uno, “adherirse no implica sumarse, pues es posible alterar el cálculo”.⁴³ Cuando vemos el performance de Edelson, después de haber visto la obra de Mendieta, es más probable que preguntemos “¿Qué significa para Mary Beth Edelson interpretar a *Toda-mujer*?” Entonces, es más probable que digamos que hace que la blancura sea universal, que nos permite esquivar las suposiciones raciales que se hacen en nombre de la mujer.

⁴⁰ Paz, *op. cit.*, p. 14. Es interesante señalar que, al parecer, Mendieta no captó los términos negativos en los que Paz interpretaba al pachuco (véase Marcos Sanchez-Tranquilino y John Tagg, “The Pachuco’s Flayed Hide: The Museum, Identity, and Buenas Garras”, en Richard Grislow del Castillo *et al.*, eds., *Chicano Art: Resistance and Affirmation, 1965-1985*, Los Ángeles, Wight Art Gallery, University of California, 1991, pp. 99-100).

⁴¹ Sanchez-Tranquilino y Tagg, “The Pachuco’s Flayed Hide”, *loc. cit.*, p. 102.

⁴² Katz, *op. cit.*, p. 282.

⁴³ Bhabha, “DissemiNation”, *op. cit.*, pp. 300, 312.



127. Ana Mendieta, performance sin título. Fotografía a color que documentan un performance en la ciudad de Iowa, Iowa. Cortesía del legado de Ana Mendieta y la Galería Lelong, Nueva York.

Si bien existe la tendencia a separar un término como excluyente del otro, es importante reconocer que el *color*, la *pertenencia étnica*, el *género*, la *nación* y la *tierra* están todos relacionados en la obra de Mendieta. En 1972 hizo otro performance (fig. 127) en el que usaba un esqueleto para evocar los temas de la muerte, el renacimiento, la tierra y lo femenino. Actuando desnuda, colocó un esqueleto humano sobre un césped verde intenso dentro de un pequeño claro. Arrodillándose sobre el cuerpo, esculpió un rostro aplicando al cráneo una masilla rosa pálido. Después, de igual manera, le puso manos a la figura. A continuación, sorprendentemente, se acostó de bruces sobre el esqueleto, cubriendo los blancos huesos con su piel morena, ocultando a la cámara, con su pelo negro, el rostro de masilla y, con delicadeza, posó su boca sobre los rosados labios del cuerpo que estaba debajo de ella.

Lucy Lippard interpreta este momento crucial del performance como si Mendieta hubiera dado un hálito de vida a la figura muerta, y sugiere que, con este gesto de resurrección, el cuerpo de Mendieta cubre el esqueleto como si estuviera enterrado.⁴⁴ Así pues, esta tierra carnal insufla vida al cuerpo, en un proceso de muerte y regeneración. Actuar como la tierra, siendo mujer, es depender de la misma añeja metáfora compleja que usó en su *Primera silueta*, en la cual el cuerpo femenino como signo es llevado hacia sus más fecundas y fúnebres posibilidades. Esta metáfora otorga al cuerpo femenino la esencia misma de la naturaleza: es todo útero y existencia por venir, un rico humus para el abundante crecimiento espontáneo y la nutrición

⁴⁴ Lucy Lippard, *Overlay*, Nueva York, Pantheon, 1983, p. 49.

indiscriminada. Al mismo tiempo también es tumba y descomposición, un destino inevitable de desintegración, un proceso de disolución corporal que se cumple y que empezó en el momento de la separación de la madre. La tierra y la mujer juntas representan nuestro origen y nuestro destino. Comparten un entendimiento compasivo de los ciclos de la vida; de hecho, marcan el paso del tiempo con sus mismos “cuerpos”.

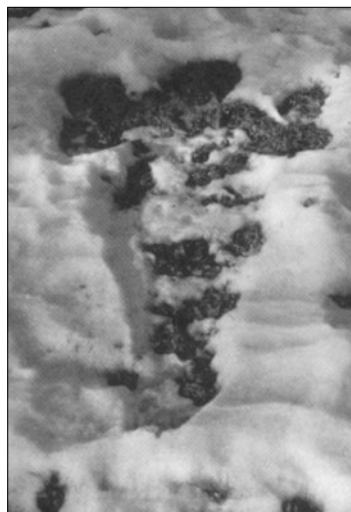
En esta obra, sin embargo, el tema evidentemente romántico del poder regenerativo de la tierra debe ceder el paso al del deseo sexual. El gesto de Mendieta que dota de vida también es un beso, al cubrir el cuerpo y montarse su gesto además es sexual y agobiante. La obra es prueba vívida del punto de vista de Mendieta en tanto de que su arte es básicamente sobre “Eros y la vida-muerte”.⁴⁵ El poder de regeneración de la tierra asimismo debe ceder el paso a cuestiones de identidad racial, dado que es clara la intención de que el cuerpo moreno de Mendieta contraste con el “color carne” general de la masilla que ha modelado sobre el esqueleto.

En este performance, Ana Mendieta desbautiza la tierra; es decir, recurre a los significados aparentemente fijados de ésta, pero los rebasa por vía de la acción. Le quita las etiquetas a la tierra al dar por supuesta su asociación con lo femenino, su oposición a la cultura, su primitivismo y su función en la vida y en la muerte. Al hacer que la tierra sea esencial, intenta salvarla de la cultura, alejarla del lenguaje, de la ideología y de la política. Cuando está “segura” en este lugar despolitizado, Mendieta trata de volver a señalar su esencia en términos inesperados. ¿Qué pasa con nuestra visión centenaria de la “Madre Tierra” si nos vemos obligados a considerar la posibilidad de una madre sexuada, de una entidad cuya capacidad de procreación no es resultado del maternalismo, sino del deseo sexual? ¿Qué pasa cuando nos vemos obligados a cuestionar nuestra suposición de que la palabra *tierra* (como la palabra *humanidad*) es universal? ¿Qué pasaría si la blancura no señalada de la tierra estuviera señalada por el color?

El performance de Mendieta no es sólo la re-escenificación de una historia conocida; tampoco es simplemente mimético o simplemente descriptivo en el sentido de Austin.⁴⁶ Aun cuando nos veamos tentados a pensar que está actuando en el papel de la “tierra”, de hecho está actuando *sobre* la tierra, convirtiéndola en algo nuevo. Sus *actos son significantes* en tanto que llegan a reconstituir los términos mismos en torno a los que están organizados. Con ello, Mendieta repite la metáfora tierra-mujer cuando recurre a la fuerza del discurso que hereda del pasado. Sin embargo, al mismo tiempo, se rebela contra esta herencia. Su recuento de la metáfora es una repetición con una diferencia.

⁴⁵ Ana Mendieta, citada en Montano, *loc. cit.*, p. 67.

⁴⁶ J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975, pp. 4-7.



128. Ana Mendieta, sin título (serie *Silueta*), 1977. Fotografías a color que documenta una obra de cuerpo/tierra ejecutada en Iowa. Cortesía del legado de Ana Mendieta y la Galería Lelong, Nueva York.

La repetición aparentemente obsesiva de la forma femenina que Mendieta incluyó en su serie *Silueta* provoca que Mira Schor critique su trabajo diciendo que representa un trato poco complicado y genérico de la femineidad.⁴⁷ Aquí, cabe señalar que la repetición es un elemento muy importante para la ejecución de *actos significantes*. No es sino por medio de la repetición que uno puede recurrir a la autoridad de la metáfora establecida, de la retórica desgastada, del discurso aceptado. En otro trabajo de la serie *Silueta*, ejecutado en Iowa en 1977 (fig. 128), Mendieta usó su silueta, hecha de chapa de madera, para producir una impresión superficial en la nieve. Al principio, parece que la figura es un gofrado sobre papel blanco. Las sombras que la depresión de la figura produjo sobre la nieve son muy sutiles. Con el paso del tiempo, la depresión se fue derritiendo más rápido que la nieve que la rodeaba. A la larga, la *Silueta* dejó ver un parche de pasto oscuro y hojas en la forma del cuerpo de Mendieta, que quedó delineada en blanco.

El mismo conjunto de binomios opera en esta pieza como lo hace en otras de sus obras: nacimiento-muerte, naturaleza-cultura, femenino-masculino y tiempo-intemporalidad. Esta obra, al igual que sus trabajos anteriores, que trataban del proceso del nacimiento y la descomposición, repite los procesos cíclicos del orden de las estaciones y de la circulación del agua que pasa por la condensación, la congelación, la precipitación, la descongelación y la evaporación. Al hacer una marca en la nieve y observar cómo se derrite, Mendieta coloca el cuerpo en la muerte del invierno y el renacimiento de la primavera.

⁴⁷ Schor, *op. cit.*, p. 63.

Mendieta también altera las mismísimas metáforas que cita. Su obra no sólo trata de las estaciones o la tierra, sino también de las formas en que ambas están cargadas de asociaciones raciales, étnicas y hemisféricas. La tierra, a pesar de que es poseída momentáneamente por la nieve blanca, tiene un vínculo inmortal con los pueblos de “color” que alguna vez la habitaron. Rara vez se hace referencia a esta obra de Mendieta (así como a las otras que realizó en la nieve y el hielo) y apenas ha sido publicada en fecha reciente. Esto quizá se deba a que estas piezas, al parecer, no encajan con la idea de Mendieta como “cubana” o “latina” ni con los estereotipos de la sangre caliente tropical con los que se asocian estas identidades.

Leída en estos términos, la obra manifiesta su conciencia de esta clase de estereotipos, tal y como se revela en otra transformación más: el cuerpo que representa cambia de blanco a marrón, de frío a caliente. Como en el caso de la pieza del esqueleto, esta obra requiere que consideremos la tierra en términos raciales, donde se entiende que la raza es elusiva y cambiante. Los blancos tenemos dificultad para entender este concepto pues, por lo general, en este país cuando hablamos de *raza* normalmente no queremos decir “blanca”. En nuestra cultura, lo blanco no es señalado, sus significados no son cuestionados y su estabilidad se da por sentada. Mendieta usa el proceso natural del derretimiento y la condensación para señalar de qué forma la tierra es sujeto de autoridad racial y nacional, pero también la usa para revelar la vulnerabilidad de esa autoridad. *Raza, pertenencia étnica y género* son categorías inestables; tratar de asirlas es como intentar atrapar copos de nieve. Se derrieten en cuanto tocan el calor del cuerpo, el calor que retiene la tierra.

DE CÓMO UN BUEN DÍA ME DI CUENTA QUE YO SIN EL FEMINISMO, NO PUEDO VIVIR

[401]

Mi ingreso a las filas del feminismo coincide con el inicio de mi vida profesional como artista visual. Como provengo de una familia bastante alivianada y crecí entre puros hermanos varones, aunque durante mi adolescencia había escuchado sobre el importante movimiento feminista que empezaba a tomar fuerza en todo el mundo, hasta ese momento no me había percatado del sexismo, por lo que la sentía una lucha valiosa, pero irrelevante en lo personal.

Un día, a principios de los años setenta, durante un seminario en la licenciatura en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (alias San Carlos), una compañera presentó un trabajo sobre las mujeres artistas y cuál no sería mi sorpresa cuando al final de la exposición la mayoría de los chicos afirmaron que por cuestiones biológicas las mujeres no éramos buenas artistas como ellos, ya que nuestra creatividad sólo se encauzaba a la maternidad. Aparte del asombro que me causó que aceptaran un concepto tan poco científico, a pesar de ser dizque artistas, intelectuales y progresistas, esa discusión me hizo entender que como artista no sólo tendría que enfrentar criterios misóginos, sino que a mí me correspondía tomar cartas en el asunto para tratar de cambiar esta situación. Comprendí que de nada serviría hacer el mejor trabajo artístico del mundo si por el hecho de ser producido por una mujer sería mal recibido. Por primera vez me entristeció el enorme potencial artístico que había desperdiciado la humanidad por estos prejuicios estúpidos.

En otra ocasión, habiendo cerrado San Carlos como parte de un importante movimiento estudiantil que llevó a un cambio curricular completo (eran los setenta, la generación de los Grupos estaba naciendo, todos éramos de izquierda, cargábamos el 68 auestas y no existían ni el internet ni el sida), me tocó encontrarme un letrero en el baño de mujeres que decía “Compañeras, haced el amor, apoyad a los compañeros en su lucha.” De un brochazo habían borrado nuestra participación en el movimiento, por no mencionar la lucha que las jóvenes emprendíamos en esos

momentos para apropiarnos de nuestra sexualidad y pretendían que nuestra vida se limitara a mantenerles las camas calientes y los pinceles limpios a los compañeritos.

PASE AUTOMÁTICO AL FEMINISMO O DE CÓMO TRATÉ Y TRATÉ INFRUCTUOSAMENTE DE FORMAR UN GRUPO DE ARTISTAS FEMENINAS

En 1975 se realizó en México la conferencia del Año Internacional de la Mujer por lo que el Museo de Arte Moderno (MAM) organizó la exposición *La mujer como creadora y tema del arte*. Curiosamente, la mayor parte de los participantes eran hombres. A más de treinta años, a muchos nos parece increíble que en ese momento no hayan encontrado suficientes mujeres artistas para organizar una espléndida muestra o que ni siquiera se les hubiera ocurrido que era incongruente plantear una exposición, en la que la mujer seguía siendo sólo musa, por no decir objeto, paralela a un evento feminista. Por lo menos en este aspecto, las cosas más o menos parecen haber cambiado. El empuje que traen las nuevas generaciones de mujeres, que hoy día integran más de la mitad de los productores visuales, y los cambios profundos que ha aportado la teoría feminista al estudio de la historia del arte en el ámbito internacional, han tenido un efecto fundamental tanto en la visibilidad de las artistas como en la concepción misma del arte. Hoy, la lucha ya no es porque se haga una exposición de mujeres artistas, sino, por el contrario, que sólo se organicen cuando exista una justificación académica o curatorial que lo requiera.

A la par de la exposición, el MAM dedicó un número de su revista *Artes Visuales* al tema de las mujeres artistas. En sus últimas páginas venía una entrevista con Judy Chicago, la pionera del arte feminista en Estados Unidos, gracias a la cual me enteré de que había una escuela de arte feminista en Los Ángeles. Me puse en contacto con ellas, fui a un taller de dos semanas y decidí que era exactamente lo que necesitaba para mis estudios de posgrado. A partir de ese momento, Víctor Lerma (mi compañero de toda la vida) y yo empezamos a ahorrar para irnos a California.

Me incorporé al movimiento feminista en México durante el par de años que nos tomó reunir fondos para irnos a Los Ángeles, porque me parecía que era importante empezar a averiguar más a fondo este rollo antes de llegar al Woman's Building. Empecé a participar en el grupo Movimiento Feminista Mexicano (MFM), con Mireya Toto, Sylvia Pandolfi, Lourdes Arizpe y otras compañeras, porque realizaban un periodiquito llamado *Cihuatl: Voz de la Coalición de Mujeres* y yo necesitaba integrar mis preocupaciones políticas a las artísticas. Los temas candentes eran la violación y el aborto... el lesbianismo se discutía con miedo.

En ese momento, la Coalición sólo estaba integrada por el Movimiento Nacional de Mujeres y por el MFM, poco a poco fueron adhiriéndose La Revuelta, el Movimiento de Liberación de la Mujer y el Colectivo de Mujeres. Nos cambiamos de las calles de Yucatán al local de Río Ebro, donde las sesiones eran maratónicas, las discusiones recias, las posturas radicales, las recriminaciones dolorosas y el humo del

cigarrillo impenetrable. Aún recuerdo una maravillosa manifestación frente a la Cámara de Senadores en diciembre de 1977 para exigir la liberalización del aborto en la que participamos todas las huestes feministas, que no pasábamos de 30 mujeres. Como mi mamá estaba preocupada de que fuera a una manifestación, decidí acompañarme y a partir de ese momento se integró al Movimiento Nacional de Mujeres. En la acera de enfrente nos esperaban mi papá (que fue a cuidar a mi mamá) y Víctor, que estaba documentando la manifestación.

Uno de los eventos más importantes para mí durante este periodo fue el Primer Simposio Mexicano Centroamericano de Investigación sobre la Mujer, celebrado por la exposición paralela que se efectuó en el Museo de Arte Carrillo Gil, cuya curaduría estuvo a cargo de Alaíde Foppa, Sylvia Pandolfi y Raquel Tibol, y en la que colaboré como chalana. En esta magna exposición participaron más de ochenta pintoras, escultoras, grabadoras, tejedoras, fotógrafas y ceramistas. Después de años de clases de historia del arte en las que difícilmente se mencionaba una que otra artista (invariablemente muertas y con vidas trágicas), para muchas de las que éramos artistas jóvenes fue una verdadera sorpresa encontrarnos con tantas colegas.

Posteriormente, me uní al grupo de cine de Rosa Marta Fernández porque como no cuajaba uno de artistas, éste por lo menos se acercaba más a mi campo. Sin duda, fue la época de mayor aprendizaje, porque me tocó participar en la investigación para su película en torno a la violación *Rompiendo el silencio*. Nunca olvidaré a un doctor que entrevistamos en una delegación afirmando que la violación siempre es provocada por la mujer, aunque acababa de atender a una anciana a quien habían violado y, de pasadita, asesinado a su marido. Ésta fue, sin duda, mi época de feminista furiosa: ese primer momento en el que uno toma conciencia de los estragos del sexismo, desmenuza todos los mitos que se ha tragado y que es tan fuerte que hasta nos hace perder el sentido del humor e irnos con la finta de que el enemigo es el hombre y no el sistema en el que todos participamos. Afortunadamente, el periodo, aunque intenso, fue breve. En el grupo de Rosa Marta participaban, entre otras, Laura Rosetti, Ana Victoria Jiménez, Lilian Liberman y Beatriz Mira.

Durante esa época, a pesar de los infructuosos intentos por formar un grupo de mujeres artistas, por lo menos organizamos varias exposiciones. La primera en la que nos identificamos como artistas feministas fue *Collage íntimo*. Se llevó a cabo en 1977 en la Casa del Lago y en ella participamos Rosalba Huerta, Lucila Santiago y yo. Mi obra en ese momento se refería a la sexualidad (sin duda el tema que más me interesaba) y por todos lados aparecían falos y vaginas, escandalizando, aunque hoy parezca chistoso, a más de una persona. Al año siguiente organizamos la Muestra Colectiva Feminista en la Galería Contraste, en la que todas las feministas que quisieran podían participar aunque su obra no tuviera una postura política, y también *Lo normal*, que se presentó en la Casa de la Juventud en la colonia Guadalupe Tepeyac y reunió obra con un fuerte contenido feminista en torno al papel social asigna-

do a nuestro género, aunque las artistas no se asumían como feministas. En fin, la lucha por definir lo que podría ser un “arte feminista” se hacía por todos lados.

Algo que fue particularmente difícil durante esa época es que ni siquiera las feministas dedicadas a la crítica de arte, como Alaíde Foppa, estaban de acuerdo con nosotras en que hubiera la posibilidad de producir un arte feminista. Y a la fecha, aunque los principales debates teóricos del arte en Estados Unidos y Europa invariablemente reconocen las constantes aportaciones de la teoría feminista del arte, pocos críticos mexicanos le han entrado al debate.

EL WOMAN'S BUILDING DE LOS ÁNGELES Y LOS PUENTES CON MÉXICO

En 1978 ingresé por fin al Feminist Studio Workshop en el Woman's Building en Los Ángeles. El proceso educativo en esta institución singular era muy especial porque estaba basado en el formato de pequeño grupo tan utilizado por todo el movimiento feminista y se buscaba desarrollar la creatividad y crear conciencia por medio de dinámicas de grupo e investigaciones sobre las artistas del pasado. Acostumbrada a una educación tradicional, para mí fue una sorpresa encontrarme en clases en las que lo que más se valoraba era mi experiencia personal.

Además del curso de dos años al que me inscribí, trabajé de achichinle de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz en su grupo Ariadne: A Social Art Network en proyectos que integraban el trabajo político con el artístico. Uno de ellos fue *Making it safe* y su objetivo fue reducir el índice de violaciones en la comunidad de Ocean Park organizando exposiciones, mesas redondas, performances, sesiones de denuncias públicas, clases de defensa personal y cualquier otra cosa que creara conciencia entre el público. Si algo confirmé en ese momento es que si uno pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos, primero tiene que serlo en términos artísticos. También trabajamos en obras hechas específicamente para las manifestaciones feministas (a las que llegaban 5 000 personas), para los medios de comunicación masiva. Eran obras de difícil definición que, en la mejor tradición del arte conceptual, rompían las fronteras de lo previamente aceptado como “arte”.

En 1980 obtuve mi maestría en sociología del arte con una tesis titulada “Feminist Art: An Effective Political Tool” y como proyecto final organicé una obra de arte conceptual que se llamó *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*. La idea del proyecto era venir a México con varias de mis compañeras del Woman's Building para impartir una serie de conferencias y talleres sobre arte feminista en el Museo Carrillo Gil, en la casa de Nancy Cárdenas en Cuernavaca y en Oaxaca. Aquí el proyecto lo coordinó un grupo integrado por Ana Victoria Jiménez, Yolanda Andrade, Magali Lara, Yan Castro, Lilia Lucido (mi mamá) y otras compañeras. A la vez reunimos información para regresar a Estados Unidos a impartir conferencias sobre las artistas mexicanas en distintas sedes. La documentación de este proyecto la presenté en la exposición *Künstlerinnen aus Mexiko* en Berlín, que fue una importante

muestra organizada por Magali Lara y Ema Cecilia García que arrancó en el Instituto Goethe y recorrió varios países europeos.

Una de las obras mexicanas que documentamos que más me impactó en ese momento fue la manifestación para un día de la madre que habían diseñado varias artistas y feministas mexicanas en protesta por las mujeres que mueren en abortos clandestinos. En ella, todas las feministas llegaron vestidas de negro al Monumento a la Madre y depositaron una corona que además de flores estaba adornada con los instrumentos, pastillas, hierbas, etc., utilizadas con este propósito.

También recuerdo la participación de varios grupos feministas en una obra de Suzanne Lacy en San Francisco. Esta pieza se realizó en forma paralela a la exposición *The Dinner Party* de Judy Chicago, misma que probablemente fue la exposición de arte feminista más sonada del siglo. Para esta muestra, Lacy creó *The International Dinner Party*, en la cual convocó a mujeres de todo el mundo a organizar una cena en honor de una o varias mujeres importantes de su comunidad. En México se efectuó una para festejar a Adelina Zendejas, Amalia Castillo Ledón y Concha Michel. En el museo, Lacy tenía un enorme mapa del mundo con pequeñas banderillas en cada ciudad de la que recibía un telegrama avisando de una cena-homenaje.

DE REGRESO AL TERRUÑO: POR FIN LOS GRUPOS DE ARTE FEMINISTA

A fines de 1981, después de una gira de cinco meses impartiendo conferencias sobre arte político contemporáneo mexicano, arte feminista y las artistas mexicanas por varios países de Europa, Víctor y yo regresamos a México. Mi mamá había muerto hacía unos meses y Adán, nuestro primer hijo, era apenas un recién nacido. Un día me presenté ante José de Santiago, director de posgrado en San Carlos, y le propuse un curso sobre arte feminista, mismo que, para mi asombro, inmediatamente aceptó. Se integró al grupo y nos abocamos a investigar la situación de las artistas en México, a estudiar diversos aspectos teóricos del arte feminista y a desarrollar nuestro trabajo creativo utilizando las técnicas que aprendí en Estados Unidos. Después de un año, decidimos que era importante formar un grupo de arte feminista, y en 1984 nació Tlacuilas y Retrateras. Para nuestro primer proyecto decidimos trabajar sobre el tema de la fiesta de quince años por considerar que sigue siendo un ritual social muy arraigado en nuestra comunidad. El grupo estaba integrado por Ana Victoria Jiménez, Karen Cordero, Patricia Torres, Elizabeth Valenzuela, Lorena Loaiza, Ruth Albores, Nicola Coleby, Consuelo Almeda y Marcela Ramírez.

El resultado de nuestro trabajo de investigación fue un evento llamado *La fiesta de quince años* que se presentó en agosto de 1984 en San Carlos. A la entrada de la Academia, la Victoria de Samotracia, vestida de quinceañera y rodeada de hielo seco, recibía al público. Esa tarde cayó un aguacero torrencial y, como estaban arreglando el techo del patio de San Carlos, empezamos el evento en medio de un caos que jamás logramos sacudirnos, porque después llegaron más de 2 000 personas

(siendo que esperábamos máximo unas 300) y ni siquiera podíamos atravesar los pasillos para manejar las pocas luces que nos permitían utilizar por miedo a que los cables mojados hicieran corto circuito. La fiesta, bajo la conducción de Eugenia Pulido y Armando de León y basándose en un guión escrito por el grupo, dio inicio con su tradicional baile.

En nuestra fiesta las damas de honor fueron artistas que diseñaron sus vestidos: la que no traía su cinturón de castidad, vestía la crinolina por fuera o traía huellas de manos sobre su ropa. Como parte del proyecto convocamos a diversos miembros de la comunidad a ser nuestros padrinos. Raquel Tibol, por ejemplo, fue madrina de libro; Sanborn's nos donó un enorme pastel en forma de zapatilla; Eric Zeolla compuso el vals "Sopa inglesa" especialmente para la ocasión y José Luis Cuevas fue el padre de la quinceañera, aunque por desgracia llegó tarde y las multitudes impidieron que nos diéramos cuenta de su presencia. Además de la fiesta, en la que hubo varios performances, hubo una muestra con obra realizada ex profeso por cerca de 30 mujeres artistas y Nahum B. Zenil, a quien invitamos a exponer para que no se dijera que éramos sexistas. Entre las participantes estuvieron Fanny Rabel, Yolanda Andrade, Magali Lara y Leticia Ocharán. Quizá lo más importante de la exposición es que junto con la revaloración de la temática de los quince años, también se abrió de par en par la puerta a todo tipo de propuestas artísticas basadas en el kitsch, hoy tan de moda. Además hubo lecturas de poesía en las que participaron Patricia Vega y Magali Tercero y la presentación de la obra *Cocinar hombres* de Carmen Boulosa.

Entre los performances que se presentaron esa noche estuvo *Nacida entre mujeres* del grupo de arte feminista Bio-Arte, integrado por Nunik Sauret, Roselle Faure, Rose van Lengen, Guadalupe García y Laita. Su propuesta grupal era realizar obras que tuvieran que ver con los cambios biológicos de la mujer y para esa noche se confeccionaron unos hermosos vestidos de quinceañera hechos de plástico. También participaron Robin Luccini, Eloy Tarsicio y María Guerra en un controvertido performance en el que ellas se vistieron con bisteces. Por su parte, Patricia Torres y Elizabeth Valenzuela realizaron *Espejito-espejito*, una pieza muy íntima que se perdió en el tumulto, el caos y los bastonazos de Raquel Tibol que, cual madre regañona de quinceañera, les gritaba que se apuraran. En el grupo Polvo de Gallina Negra (del que ya comentaré en detalle más adelante) optamos por una participación mixta con Rubén Valencia y Víctor Lerma que se llamó *Las ilusiones y las perversiones*. Mientras Víctor y yo nos besábamos apasionadamente con un enorme corazón de fondo, Maris portaba un vestido con el sexo de fuera que Rubén le desprendió dejando correr un hilo de sangre. Después Rubén agarró un frasquito de semen para rociar a todo el público. En el evento de clausura de *La fiesta de quince años*, realizamos el performance *Tres recetas del grupo Polvo de Gallina Negra*, en el que hacíamos un análisis del evento de Tlacuilas y Retrateras y proponíamos varias dinámicas de grupo para aceptar la crítica sin achicoparse.



129. Manifestación feminista ante la Comisión de Derechos Humanos en 1991, en la que el grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer) realizó una acción. Cortesía de Mónica Mayer.

La crítica, por cierto, nos destrozó. Hoy que releo sus textos comprendo que aunque hubo muchas fallas técnicas en la realización de un proyecto muy ambicioso sin recursos económicos, ni apoyo institucional, los críticos y los periodistas ni siquiera contaban con el vocabulario elemental para hablar de este tipo de obra. Se nos tacha de malas actrices, por ejemplo, sin darse cuenta de que estábamos haciendo un performance, y por ende debía evaluarse desde otros parámetros. Más aún, ni siquiera conocían la palabra performance, por lo que difícilmente podíamos esperar que agarraran la onda. Entre el agotamiento por el evento, el sustito por las críticas y el hecho de que mi curso en San Carlos terminó, el grupo se desintegró al poco tiempo.

Más o menos por esas mismas fechas, el Museo de Bellas Artes de Toluca me pidió que organizara una exposición de mujeres artistas. En 1984, *Mujeres artistas/Artistas mujeres* reunió a casi un centenar de participantes, incluyendo pintoras, grabadoras, escultoras y performanceras y, aunque su concepto no era muy diferente del de la exposición del Carrillo Gil, personalmente me sirvió para conocerlas a todas, en especial, a un amplio grupo identificado con la causa de la mujer, entre ellas: Elena Villaseñor, Herlinda Sánchez Laurel, Rosana Campos, Carla Rippey, Noemí Ramírez, Fanny Rabel y Leticia Ocharán. Durante el periodo que estuvo montada la exposición, llegó a México Nilda Peraza para curar una exposición de mujeres artistas patrocinada por Avon. *Nuevos caminos: pintoras mexicanas* se presentó en Washington y Nueva York, concluyendo su itinerancia en el Foro de Arte Contemporáneo en el Distrito Federal.

La época de oro del arte feminista en México fue a principios de los ochenta, tanto así, que incluso la revista *Fem* dedicó un número a la mujer en el arte. Para mí, fue un momento muy importante, porque algo que siempre me ha preocupado es la

falta de comunicación entre el feminismo político o académico y el arte feminista. Estoy convencida de que una de las grandes debilidades del arte feminista mexicano ha sido no encontrar su público natural entre las feministas. O nosotras no hemos sabido cómo responder a sus necesidades o ellas no han entendido que nuestros planteamientos no son sólo políticos sino primordialmente artísticos.

Hacia fines de 1983, varias artistas empezamos a reunirnos con miras a integrar un grupo. Ya habíamos participado juntas en varias colaboraciones, como fue la instalación colectiva para el Foro de la Mujer en el Festival de Oposición en diciembre de 1982, en la que Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante, Adriana Siemenson y yo realizamos una serie de camas para hablar de los papeles sexuales tradicionales. A principios de 1983, Magali, Silvia Orozco, Carmen Boulosa y yo hicimos diversos videos para la exposición de Rowena Morales *Cartas a esa monja* en el Museo Carrillo Gil. Al plantearles la idea de que asistiera un grupo feminista, la mayoría huyó. Algunas argumentaron que era una propuesta demasiado radical y otras temían perder al novio. En el grupo quedamos Maris Bustamante, Herminia Dosal y yo. Herminia abandonó el grupo al poco tiempo por no compartir nuestras ideas estéticas y desde entonces Maris y yo quedamos como únicas integrantes de Polvo de Gallina Negra (PGN).

Los objetivos de PGN eran: 1. analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación; 2. estudiar y promover la participación de la mujer en el arte, y 3. crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a ir transformando el mundo visual para así alterar la realidad. La decisión del nombre fue fácil porque considerábamos que: en este mundo es difícil ser artista, más peliagudo ser mujer artista y tremendo tratar de ser artista feminista, por lo que decidimos ponerle al grupo Polvo de Gallina Negra, un remedio para el mal de ojo, y de esta manera estaríamos protegidas desde el nombre.

Nuestro primer proyecto fue el performance *El respeto al cuerpo ajeno es la paz*, que realizamos durante la marcha contra la violación el 7 de octubre de 1983 en el Hemiciclo a Juárez, donde preparamos una pócima para causarles el mal de ojo a los violadores. Más tarde, repartimos sobrecitos de nuestro menjurje especial. La receta fue publicada en varias revistas y agendas feministas, e incluso apareció en televisión.

En 1984, participamos con el performance *Las mujeres artistas o Se solicita esposa* en la Biblioteca de México y con *La fiesta de quince años*. Pero nuestro gran evento ese año fue una gira de 30 conferencias por diversas instituciones educativas en el Estado de México impartiendo una conferencia *performanceada* que también se llamó *Las mujeres artistas o Se solicita esposa* y en las que, después de hacer un análisis del uso sexista de la imagen de la mujer en los medios y en el arte, les mencionábamos a algunas de las principales artistas en la historia del arte, hasta llegar a México y centrarnos en las artistas jóvenes. Sin embargo, nuestro énfasis no



130. Mónica Mayer, *El tendadero*,
Salón 77-78, Nuevas tendencias,
Museo de Arte Moderno, ciudad
de México. Foto: Víctor Lerma.
Cortesía de Mónica Mayer.

estaba puesto en promover a las colegas, sino en hablar de temas feministas tomando como punto de partida las imágenes. Así, las fotos de las luchadoras de Lourdes Grobet nos daban pie para hablar de las mujeres golpeadas; los dibujos de los diarios de infancia de Magali Lara, de la educación de las niñas; el trabajo de Maris para hablar del erotismo; el mío para referirnos a la violación, y el de Ana Victoria Jiménez, respecto al trabajo doméstico. Cabe mencionar que en ese momento yo estaba en el sexto mes de mi segundo embarazo y Maris en el tercero de su primero, y así llegábamos a las distintas escuelas, con unos delantales de utilería que acentuaban más aún nuestras panzas. En más de una institución logramos que se *prendieran* los chavos y entraran en acaloradas discusiones.

El proyecto más ambicioso de Polvo de Gallina Negra se llevó a cabo durante 1987 y se llamó *¡Madres!* Aunque hoy podría clasificarse como obra conceptual o de proceso, a nosotros nos gustó el concepto “proyecto visual” para definir este tipo de trabajo, cuyas características principales son su integración a una propuesta política, su empeño en borrar los límites entre lo que se considera o no arte y, por último, el hecho de que se efectuó a lo largo de varios meses. Nos planteamos *¡Madres!* como una forma de integrar el arte y la vida, ya que en ese momento la maternidad era el eje principal de nuestra experiencia. De ahí que nos presentáramos como el único grupo que creía en el parto por el arte y afirmáramos que nos habíamos embarazado para llevar a cabo una investigación de campo antes de realizar el proyecto. Naturalmente, para esta hazaña contamos con la ayuda de nuestros esposos, quienes, como artistas, entendieron perfectamente bien nuestras intenciones. Como buenas feministas, tuvimos hijas y, para probar nuestra exactitud científica, Yuruen y Andrea nacieron con sólo tres meses de diferencia en 1985, el año del terremoto.

¡Madres! tuvo varios subproyectos. En primer lugar, una serie de envíos de arte-correo a la comunidad artística y a la prensa abordando diversos aspectos de la ma-



131. Acción *Madre por un día* del grupo Polvo de Gallina Negra dentro del proyecto *¡Madres!* en el programa *Nuestro Mundo* de Guillermo Ochoa, Canal 2 de Televisa, 1987. Cortesía de Mónica Mayer.

ternidad, desde la relación con nuestras propias madres hasta un imaginario suceso en el futuro en el que nuestras descendientes lograban destruir el arquetipo de la madre. Por otro lado, organizamos el concurso “Carta a mi madre”, en el cual convocamos a todo el público a escribir una carta con todo lo que hubieran querido decirle a su madre, pero no se habían atrevido. Llegaron casi 70 respuestas y hubo una ceremonia de premiación en la que regalamos una obra de arte al ganador y rifamos otra entre todos los participantes. Otro evento fue una velada en la que Carmen Boullosa y Perla Schwartz, entre otras, leyeron sus poemas sobre la maternidad.

Como parte de *¡Madres!*, Maris por su cuenta o entre las dos, realizamos una serie de performances en el Museo Carrillo Gil, La Esmeralda, etc. Curiosamente, el último, que se llevó a cabo en la Universidad Autónoma Metropolitana y en el cual Maris se serruchaba una panza de unicel, fue el día anterior al nacimiento de su hija Neus. A partir de ese momento, nos definimos como un grupo totalmente endógamo y decidimos que la única manera de integrarse a él era por descendencia directa. Sólo nuestras hijas o nietas tendrían derecho a ser miembros de Polvo de Gallina Negra.

Además de los performances ante públicos en vivo, realizamos un par de ellos específicamente para los medios de comunicación. Uno se llevó a cabo en el programa “Nuestro mundo” de Guillermo Ochoa. Vestidas con nuestras enormes panzas con mandil y cargando una muñeca de ventrílocuo que llevaba un parche sobre el ojo como el famoso personaje Catalina Creel, la mala madre en la telenovela “Cuna de lobos”, le llevamos su propia panza al famoso conductor y lo nombramos “madre por un día”. Ochoa se prestó padrísimo para jugar en este performance, se tragó sus pastillitas para causarle náuseas mañaneras y aceptó que le pusiéramos su corona como reina del hogar. El público inmediatamente respondió: los hombres ofendidos

y las mujeres fascinadas. A los nueve meses alguien del público llamó a Ochoa para preguntarle si había sido niña o niño. El proyecto *¡Madres!* concluyó con mi exposición *Novela rosa o Me agarró el arquetipo* en el Museo Carrillo Gil.

Posteriormente participamos esporádicamente en diversas conferencias y uno que otro performance. Después de diez años de labor, dimos por concluido el ciclo de PGN en 1993.

EL ARTE FEMINISTA EN LOS NOVENTA

No sé si fue el desgaste de tantos años de trabajar en grupo, pero hacia fines de los ochenta yo estaba lista para trabajar sola. A diferencia de los grupos de arte feminista de Estados Unidos y Europa, que lograron entre las teóricas (historiadoras, críticas, etc.) y las artistas, en México esta unión aún no cuaja. Por eso, cuando en 1988 se me presentó la oportunidad de colaborar en *El Universal* en forma regular, acepté de volada para escribir sobre los temas que más me apasionan: las mujeres artistas y el arte no-objetual. Para mí, lo más importante de escribir es que poco a poco he ido reuniendo una colección de artículos sobre las artistas mexicanas y esto me ha permitido analizar los cambios en nuestra situación durante los últimos veinte años.

Lo primero que habría que subrayar es que hoy día hay una gran cantidad de excelentes artistas jóvenes, entre las que destacan Mónica Castillo, Sofía Táboas, Yolanda Paulsen, Laura Anderson, Patricia Soriano, Isabel Leñero, Rosario García Crespo o Elvira Santamaría, cuya producción, aunque ellas no se asuman como tales, ha sido influida directa o indirectamente por el arte feminista. También hay otro tanto de excelentes artistas cuyas preocupaciones nada tienen que ver con el tema de la mujer, como Estrella Carmona, Doris Steinbichler o Lorena Orozco. A partir de su generación, por lo menos la mitad de los estudiantes en las escuelas de arte son mujeres. En el terreno de las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y de premios nacionales, como el Encuentro Nacional de Arte Joven, las chavas van a la par de sus compañeros. Sin embargo, tanto en exposiciones colectivas como individuales, la presencia de la mujer sigue siendo menor y por cada diez críticas que se escriben de ellos, sólo se nos dedica una a nosotras.

A pesar de los avances que hemos visto y de que cuando hablo con las artistas más jóvenes, éstas me dicen que todo ha cambiado y que ya no perciben sexismo en nuestro medio profesional (aunque las que empiezan a tener hijos parece que están cambiando de opinión), a mí me siguen desesperando las carencias. En verdad, son pocos los libros sobre mujeres artistas y menos aún los que tienen una perspectiva feminista. Aun en los centros de estudios de género, el tema del arte casi no se trata, aunque sé que hay dos o tres estudios y tesis en proceso. No existe una sola guardería para atender a los hijos de las artistas, lo que sigue imponiendo una carga muy fuerte a las mujeres, pero tampoco hay una organización de mujeres artistas que luche por mejorar nuestras condiciones profesionales.



132. Mónica Mayer y Lilia Lucido de Mayer trabajando en el proyecto visual *Traducciones: un diálogo internacional de mujeres artistas*, 1979. Cortesía de Mónica Mayer.

Por otra parte, a veinte años de las exposiciones de mujeres artistas en las que el objetivo era comprobar su existencia y que yo creí que ya eran parte de la historia, hace poco me enteré que la Universidad Nacional Autónoma de México está organizando una exposición de cien artistas con el criterio exclusivo de que las participantes sean mujeres, sin tomar en cuenta tendencias políticas o artísticas y ni siquiera la calidad de la obra. Hoy día, esto es tan absurdo como querer organizar una exposición de “mexicanos” y meter ahí desde a Francisco Toledo hasta a los estudiantes de arte y pintores domingueros. Quizá, como decía la canción, caminamos “un pasito pa’delante y veinticuatro para atrás”.

A últimas fechas, en el Distrito Federal, ha surgido un par de grupos de mujeres artistas, aunque sus objetivos son muy distintos a los que fueron los nuestros. Línea Abierta es un grupo en el que participan Cecilia Sánchez Duarte, Erika Böhle y Tania de León, entre otras, y han organizado exposiciones con el objetivo de promoverse profesionalmente, pero no pretenden buscar coincidencias temáticas ni utilizar su producción artística con fines políticos. Además, Cecilia ha organizado varias muestras de mujeres artistas mexicanas y chicanas. También está el grupo Coyolxauhqui Articulada, en el que participan Lilia Valencia, Ema Sosa y Yan María Castro, entre otras. Cuál no sería mi sorpresa cuando me enteré, en 1996, que se presentaban como el primer grupo de arte feminista en México, aunque sí son el primer grupo de artistas lésbico-feminista que conozco.

No quiero dejar de mencionar, aunque sea al final, que para mí la lucha feminista más canija ha sido la que libro contra mi propia educación todos los días. A pesar de haber leído miles de páginas sobre feminismo, de haber participado en marchas, trabajado en grupos, organizado exposiciones y escrito cientos de artícu-

los, no puedo dejar de reconocer que mi corazoncito se formó dentro del más recalcitrante machismo. Cambiar estos patrones de comportamiento para que mis hijos puedan crecer de otra manera, o para que mis propias expectativas como mujer y como artista sean diferentes, ha sido bastante grueso. Estando el enemigo dentro de una misma, es muy difícil vencerlo, por lo que las contradicciones están a la orden del día. Por lo mismo, cuando pienso en lo ambicioso de un proyecto feminista (o cientos de diversos proyectos feministas) que pretenden cambiar ni más ni menos que la esencia misma de la sociedad, me digo...: tenemos chamba pa' rato.



133. Margie Bermejo, Patricia Cardona y Lourdes Grobet en el montaje de *De mugir a mujer*, Casa del Lago, UNAM, 1983. Cortesía de Magali Lara y Lourdes Grobet.



134. Patricia Cardona, Ariela Ashwell, Lourdes Grobet, Margie Bermejo, Bertha Kolteniuk y Ethel Krauze, en casa de Lourdes Grobet. Cortesía de Magali Lara y Lourdes Grobet.



135. Bertha Kolteniuk y Marcela Rodríguez dándole pecho a Nicolás. Cortesía de Magali Lara y Lourdes Grobet.

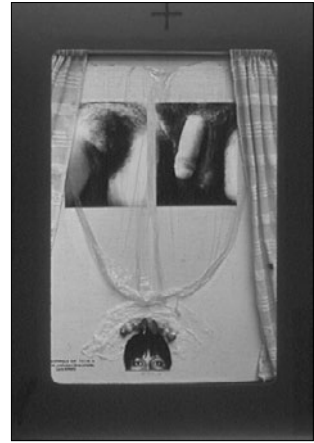
Cuando comencé a ir a la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Mi generación (1976) estaba compuesta en su mayoría por mujeres de clase media, lo que parecía un fenómeno inusual, primero porque aunque había otras alumnas, no eran muchas, puesto que tenía una mala reputación, no por su nivel académico sino por su mística machista de la que estaba orgullosa; la mayoría de los alumnos eran hombres y los artistas reconocidos eran también hombres y el arte se entendía como una cualidad masculina, heroica. Aún se contaban las anécdotas de Rivera sacando la pistola, o las discusiones convertidas en peleas a golpes entre distintos grupos de estudiantes. Las mujeres de esos relatos, si las había, eran las modelos que, en ocasiones, se convertían en las amantes de los alumnos, pero empezaban a darse algunos cambios sustanciales: maestros jóvenes que se abrían a la experimentación de otros medios que no fueran pintura y la visita de artistas y teóricos que comenzaban a hablar de nuevas prácticas artísticas, vinculadas con la crítica social y con nuevos contenidos considerados por la academia como de mal gusto. Aunque no había una agresión directa o personal hacia nosotras, sí se sentía una actitud paternalista muy pronunciada entre los maestros. Se decía que las mujeres éramos muy buenas alumnas porque obedecíamos las instrucciones y cumplíamos con el trabajo, pero no teníamos la capacidad para ser independientes o ser artistas de primera. Esto suena tan viejo, tan sin sentido visto desde ahora, pero en ese entonces era una convención social bastante poderosa. [415]

Mi familia se tomó muy en serio la idea de igualdad en la educación y mi madre solía repetirnos que una mujer tenía que tener su propio dinero para poder escoger realmente lo que quería. Aunada a la solvencia económica, yo sentía que había otros problemas y quizá el más difícil era la propia sexualidad, el poder usar tu cuerpo para tu propio beneficio y sentir que fuera tuyo y no un objeto para medir tus posibilidades sociales basadas en la apariencia adecuada. Para los chicos era relativamente fácil tener experiencia sexual, pero para nosotras tenía que haber una renuncia al hogar paterno, quiero decir, ser expulsada de un mundo con un modelo

136. Mónica Mayer, *Ilusiones* (1976), técnica mixta.
Cortesía de Mónica Mayer.

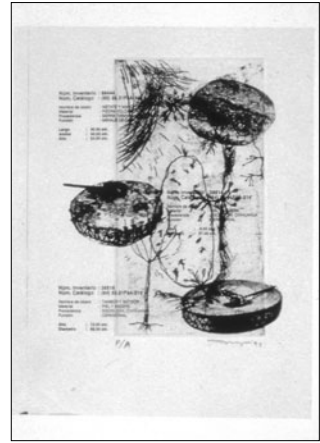
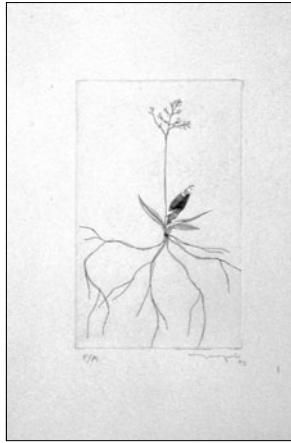
PÁGINA SIGUIENTE

137. El libro *La planta del cuerpo* (1993) de Magali Lara, página intervenida por Carmen Boullosa. Cortesía de Magali Lara.
138. El libro *La planta del cuerpo* (1993) de Magali Lara, página intervenida por Carmen Boullosa. Cortesía de Magali Lara.
139. El libro *La planta del cuerpo* (1993) de Magali Lara, página intervenida por Silvia Gruner. Cortesía de Magali Lara.



que tu madre ejemplificaba y una noción de amor donde una mujer era, sobre todo, servicial. Esto, por supuesto, no era mencionado pero una lo sabía.

Cuando Mónica Mayer, junto con Rosalba Huerta y Lucy Santiago exponen en la Casa del Lago en 1976 *Collage íntimo*, abren toda una nueva época de exposiciones y trabajos que las artistas de entonces comenzábamos bajo ciertas propuestas donde la intimidad y el cuerpo empezaban a ser esbozadas. Desde el título comienza la denominación de una nueva estrategia temática: *collage*, que viene a formarse de fragmentos de diversos orígenes, e íntimo, que es lo que pega esos pedazos. Las chicanas usan la Coyoxhauqui como una metáfora de la dificultad de verse completa y no fragmentada por la mirada externa. Lo mismo era para nosotras. Intentar pegar la emoción a las creencias y construcciones sociales requería de una exploración por territorios desconocidos y prohibidos. Pero también se trata de una historia de hijas, no de adultos, seguros de su lugar en el mundo. La exposición consistía en obras mezcladas que aludían a la intimidad y las emociones. El trabajo de Mónica siempre tuvo a la fotografía (y después la fotocopia) como soporte, porque asegura una objetividad (de su rostro, de ella como personaje) y la separa de una estética más emocional. Hace poco leí la versión de una chica joven sobre la obra que abría esta exposición, una pieza de Mónica, donde describe los genitales de un hombre y una mujer exhibiéndose listos para el coito. No lo recuerdo así. Mónica ya trabajaba con su cuerpo y el de su pareja y ya eso era un riesgo, pues los artistas plásticos no se desnudaban, sólo las mujeres y eso lo hacían como modelos. No creo que Mónica pudiera poner el pene erecto en la obra sencillamente porque era una zona prohibida, la censura de esos años era tremenda y corresponde a la represión que siguió al 68. Ni siquiera los hombres se atrevían a trabajar con un cuerpo masculino. Por eso la alianza entre artistas mujeres y gays fue tan fructífera, ya que dio la posibilidad de iniciar la exploración del cuerpo sexualizado y deseado, como vehículo decons-



structor de la identidad femenina y masculina. Hay pocos desnudos masculinos en la historia del arte mexicano de antes de los setenta. El cuerpo femenino sí era muy popular, incluso entre artistas mujeres, en obras de Nunik Sauret y Olga Dondé que usaban formas vaginales, como frutos que se ofrecen, eran sensuales pero no cuestionaban ni exploraban el deseo desde el propio cuerpo sino que eran sugerentes. Esto no quiere decir que su trabajo no fuera serio o hermoso, pero estaba en el límite entre dos épocas. Nosotras, las jóvenes estudiantes de entonces, discutíamos sobre cómo debían pintar las mujeres y si tendría que tener características diferentes al arte tradicional, pero era una discusión muy limitada, básicamente entre estudiantes de arte y algunas otras que estaban en contacto con las feministas mexicanas. Tardó mucho en ser un debate más amplio hasta que con los años apareció en el trabajo de artistas de diferentes procedencias y que tomaban el cuerpo como referencia a la identidad enfocado desde la sexualidad, lejos de la mística del arte por el arte e insertos en una crítica o comentario social que creo encierran estrategias que, si bien no todas son producto del pensamiento feminista, sí hubo una enorme influencia de éste a la hora de conceptualizarlo, ya que es el feminismo el que plantea la construcción social del género y cuestiona la definición de femenino versus masculino y propone redefinir las diferentes cualidades que pertenecen a cada una de estas categorías. Como dice Martha Lamas, empezó a verse toda la gama de grises entre estos dos extremos y los artistas pudieron indagar desde su cuerpo como un método de reconstrucción y reconocimiento social.

Muchas de mis compañeras de generación, al estar experimentando con relaciones sexuales casuales, donde el deseo o la pasión no venían coronados con el matrimonio o con una relación estable, y que implicaban dificultades que no se enseñaban en casa, ni siquiera podían nombrarse, tuvieron episodios depresivos serios que las hicieron alejarse del mundo del arte. De mi grupo, sólo tres continuamos traba-

jando, pero cada una tuvo que romper, en distintos grados y de diferentes maneras, con un tabú familiar. Pero no sé si este momento de ruptura llevó una implicación ideológica específica en el trabajo de cada una, pero es probable que sea el eje de la obsesión creativa.

POSEER TU CUERPO Y TENER ORGASMOS

El placer no dejaba de ser una batalla con sus tintes políticos, pero la guerra era en casa, en el mundo doméstico. Mónica nos dio un arma eficaz para poder reelaborar todo este laberinto con el *pequeño grupo* (que consistía en reunirse periódicamente un grupo de amigas y contarse sus intimidades, tocando problemas y secretos, tratando de quitar prejuicios y valorar ese mundo oscuro, la culpa pasaba a otro plano y se podían advertir los prejuicios que conformaban o deformaban una conducta, lo que sirvió a la larga para elaborar un imaginario común). Creo que lo aprendió en California en la escuela de arte feminista que fundó Judy Chicago, pero sé que se usó muchísimo en ese entonces y que fue un vehículo muy fuerte para darle forma al pensamiento feminista en México o fomentar alianzas femeninas muy fuertes. Sin esta experiencia no podemos entender la cantidad de obras de teatro, novelas y obras visuales de mujeres contando su vida. Un ejemplo de este tipo de trabajo fue la obra de teatro *De mugir a mujer*, convocada por Maggie Bermejo, quien reunió a representativas artistas de diferentes medios y donde cada quien daba un testimonio biográfico de su “ser mujer”, tema que empezó a popularizarse hasta sernos ya tan cotidiano, pero que reaparece en obras como *Monólogos de la vagina*. En esa puesta en escena todas hablaban de sí mismas sin pretender ocultar sus dificultades o su identidad y de esta confesión nació una estética donde el yo surgía como un recurso imprescindible. El título siempre me pareció excesivo, porque hace una referencia a la vaca como lugar original de la femineidad en la maternidad, aunque después Maris Bustamante, artista feminista declarada, escoge también una vaca como emblema de su ser madre.

LO PERSONAL ES POLÍTICO

Esta consigna, que transformó toda la estética de los ochenta, comenzó haciendo efecto como un argumento contra la calificación de banal y superficial con que los temas femeninos eran desdeñados (no sé si son temas femeninos, pero ciertamente eran colocados en un sitio de aparente insignificancia como la vida cotidiana o el mundo de los sentimientos que, ante temas más solemnes como los de la escuela mexicana o la escuela abstracta o geométrica, parecían ensimismados en un narcisismo y no en una crítica social). Pero creó un conflicto entre un deseo confesional blando que empañaba muchos de los temas y problemas que me parecen más interesantes, desde posibilitar una inteligencia emocional o una apertura formal que permitía incluir prácticas no académicas como el performance o la instalación. En los ochenta, este auge de voces femeninas también fue el nacimiento de la literatu-



140-142. Instalación *Mi casa es mi cuerpo* (bolsas de papel, cáscaras de huevo, flores, tierra, 1983), de Mónica Mayer, Rowena Morales y Magali Lara, basada en un poema de Pita Amor y presentada dentro de la exposición *Cartas a una monja portuguesa* de Rowena Morales, Museo Carrillo Gil, ciudad de México. Cortesía de Magali Lara.

ra *light*, que usa muchos de estos elementos biográficos y personales para dar una imagen muy superficial de todos estos procesos y sus implicaciones sociales, políticas y sobre todo artísticas. Se siguen haciendo eventos con puras mujeres que no dejan de hacerme sentir menor de edad, no porque no puedan ser interesantes, sino porque suponen una falta de reconocimiento a los procedimientos conceptuales nacidos de estas reflexiones y que hombres y mujeres practicamos, segregándonos como un producto exótico que lleva ya muchos años en escena.

LA COLABORACIÓN

Los setenta también es la época de los grupos. De diversas procedencias, todos tenían en común un interés en los discursos políticos de izquierda, así que de una manera natural empezamos a participar en el Festival de Oposición que celebraba cada año el Partido Socialista Unificado de México (PSUM). Fuimos invitadas de manera individual por Cristina Payán para abrir una sección dentro del festival que tuviera que ver con temas femeninos como la violación y el aborto. Aunque mayoritariamente mujeres, algunos integrantes de los grupos participaban con nosotros, como Proceso Pentágono. Lo curioso de esa experiencia es que se vio que la instalación era mucho más directa, ya que había un toque de “realidad” que conectaba al público con los temas sin preguntarse si estaban delante de una obra de arte. De esa experiencia comenzamos a trabajar entre nosotras sin pretender hacer un colectivo pero participábamos en proyectos en conjunto, o apoyábamos el trabajo de una sola, como con la exposición de Rowena Morales en el Museo Carrillo Gil, donde ella, Mónica y yo hicimos una instalación sobre un poema de Pita Amor “Mi casa soy yo”

y Carmen Boullosa editó un libro de artista ilustrado por Rowena con poemas de diferentes poetas e impreso por otras artistas plásticas como Georgina Quintana.

Éste es sólo un ejemplo, pero quiero decir que la experiencia de colaboración fue uno de los puntos más fuertes en abrir posibilidades de expresión y ampliar un vocabulario, pues es justamente en este momento donde ya no eran una que otra artista aislada que sobresalía, sino que fuimos la primera generación de pintoras, bailarinas, escritoras, actrices, fotógrafas, cantantes, que se sentían participando en una estrategia común, que nos conocíamos y trabajamos en conjunto y, a diferencia de los grupos, un líder no era necesario, puesto que se trataba de algo mucho más orgánico, una estructura horizontal, un compromiso amistoso que permitía y reconocía diferencias y semejanzas.

LA MEMORIA Y EL OLVIDO

No sé si las nuevas generaciones de artistas saben esta historia, yo diría que no, que para ellas los temas de identidad y sexualidad están ya dentro de un repertorio y lo dan por hecho. Me imagino que tienen nuevos problemas y conflictos que no alcanzo a formular, pero creo que es importante saber qué poquitos años hace que las mujeres necesitamos unas de otras para poder encontrar estéticas distintas para poder expresarnos. Creo en el poder de la memoria.

Sobre las compiladoras

[421]

KAREN CORDERO REIMAN es historiadora del arte y curadora. Es profesora de tiempo completo del Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana en la ciudad de México y miembro fundador de Curare: Espacio Crítico para las Artes. Es autora de múltiples publicaciones sobre el arte mexicano del siglo xx e inicios del siglo xxi, sobre todo con respecto a las relaciones entre el llamado arte culto y el llamado arte popular; la historiografía del arte mexicano; y cuerpo, género e identidad sexual en el arte mexicano. También ha tenido una participación constante en el ámbito museístico con actividades de curaduría, asesoría e investigación.

INDA SÁENZ es artista plástica y crítica del arte. Estudió Artes Visuales y Psicología en la Universidad Nacional Autónoma de México. Cuenta con 12 exposiciones individuales y 27 colectivas de su producción pictórica. Su obra se encuentra en diversas colecciones públicas y privadas, y ha realizado ilustraciones y portadas para revistas y libros. Sus ensayos y críticas han sido publicados en diversas revistas y periódicos, y ha impartido conferencias sobre arte y género en México, Estados Unidos y Alemania. En 1999, obtuvo el Primer Premio a la Crítica de Arte Actual.

Sobre los autores

JANE BLOCKER es profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Minnesota. Sus áreas de especialización son el arte contemporáneo y la teoría crítica, y sus investigaciones se han enfocado principalmente al performance como arte, y su desarrollo en relación con la teoría posmoderna, feminista, y constructivista. Es autora de *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity and Exile* (1999) y *What the Body Cost: Desire, History, and Performance* (2004), y su libro de próxima publicación se titula *Seeing Witness: Essays on Contemporary Art and Testimony*.

WHITNEY CHADWICK es profesora del Departamento de Arte del San Francisco State University. Su investigación se enfoca al surrealismo, el feminismo y el arte contemporáneo. Es autora del conocido texto *Women, Art, and Society* (1990, 1995, 2002), y de *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985), así como coautora con Tirza True Latimer de *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars* (2003), entre otros volúmenes. Ha realizado estancias de investigación en Radcliffe College (1992), Stanford University (1997), la Universidad de Ulster en Belfast (2001) y el Clark Art Institute (2002), y ha sido docente del Massachusetts Institute of Technology, la Universidad de California en Berkeley, Stanford University y Williams College.

ALESSANDRA COMINI es profesora emérita de Historia del Arte en Southern Methodist University, Texas, y su experiencia docente incluye Columbia University, la Universidad de California en Berkeley, Yale University, Princeton University y Oxford University. Es autora de siete libros y múltiples artículos sobre los temas de su especialidad, que incluyen la obra de Egon Schiele y Gustav Klimt así como la iconografía musical y el arte de las mujeres. Sus textos han sido traducidos en francés, alemán, italiano y holandés, y ahora en español, y ha recibido múltiples premios como docente, y reconocimientos como autora del Women's Caucus for Art y el College Art Association. Recientemente publicó el texto autobiográfico *In Passionate Pursuit—A Memoir*.

CAROL DUNCAN es profesora de Historia del Arte en Ramapo College, New Jersey. Es conocida como una de las pioneras del enfoque socio-político y de la perspectiva feminista en la historia y crítica del arte. Sus libros incluyen *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art* (1975); *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art* (1992); y *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (1995). Ha recibido el New Jersey Humanites Book Award, y sus publicaciones han sido traducidos en italiano y chino, entre otros idiomas.

TAMAR GARB es profesora de Historia del Arte en University College, Londres. Su investigación se enfoca al arte francés del siglo XIX, y el feminismo y la cultura visual en el siglo XX. Es autora de los libros *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin-de-Siècle France* (1998) y *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris* (2002). Sus trabajos sobre la representación del género en los retratos franceses del siglo XX han sido publicados en diversas antologías, y está en prensa su libro sobre este tema *The Painted Face: Portraits of Women in Nineteenth-Century France*. También ha sido miembro del Consejo Editorial y Coordinadora Editorial para el *Oxford Art Journal*.

ROSALIND KRAUSS es profesora de Historia del Arte en Columbia University. Una figura imprescindible en la historia, teoría y crítica del arte moderno, fue miembro del Consejo Editorial de *Artforum* desde los años sesenta y fundadora, con Annette Michelson, de la revista

October en 1975. Su trabajo parte de la convicción de que la historia del arte moderno no puede abordarse de manera separada de la crítica. Es autora de múltiples publicaciones, incluyendo *Passages in Modern Sculpture* (1977), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *Le Photographique* (1990) y *The Optical Unconscious* (1993), y ha hecho contribuciones importantes a la teoría e historia de la escultura moderna y contemporánea, la fotografía y el surrealismo, entre otros temas.

MAGALI LARA es artista plástica. Estudió artes visuales en al Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y actualmente es profesora de la Facultad de Arte de la Universidad Autónoma de Morelos. Su obra abarca pintura, dibujo, gráfica, libros de artista e instalaciones, y ha realizado numerosas exposiciones en México y en el extranjero. Participó en distintas acciones con artistas feministas con Mónica Mayer y Maris Bustamante. Ha recibido importantes premios y reconocimientos y pertenece al Sistema Nacional de Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

DAVID LOMAS es profesor de la Facultad de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Manchester. Recibió su primer título profesional como médico, para después especializarse en la Historia del Arte. Su trabajo de docencia e investigación se enfoca sobre el arte del siglo xx, las relaciones entre el surrealismo, el psicoanálisis, la medicina y el arte, y sobre temas de género y representación. Sus publicaciones incluyen un ensayo sobre *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, el ensayo traducido en este volumen sobre Frida Kahlo, y el libro *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis and Subjectivity* (2001).

MÓNICA MAYER es artista visual y crítica de arte. Estudió artes visuales en al Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y obtuvo una maestría en sociología del arte en Goddard College en Estados Unidos con una tesis sobre arte feminista. Su obra gráfica y de performance se ha presentado desde los años setenta en espacios independientes y oficiales, nacionales e internacionales. Fue fundadora con Maris Bustamante del grupo feminista Polvo de Gallina Negra y con Víctor Lerma del espacio conceptual Pinto Mi Raya. Es columnista del periódico *El Universal* desde 1988 y mantiene una nutrida actividad como conferencista.

LAURA MULVEY es especialista en teoría feminista del cine, y profesora de cine y nuevos medios en Birbeck College, Londres. Se educó en Oxford, y trabajó durante muchos años en el British Film Institute. Su trabajo más conocido es "Visual Pleasure y Narrative Cinema" (1973), que aparece traducido en este volumen, ensayo parteaguas que reorientó la teoría del cine hacia un marco psicoanalítico. También tiene un trabajo importante como cineasta de vanguardia, incluyendo *Riddles of the Sphinx* (1977) y *Frida Kahlo y Tina Modotti* (1982) en colaboración con Peter Wollen, y *Disgraced Monuments* (1991) codirigido con Mark Lewis. Su libro más reciente se titula *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006).

LINDA NOCHLIN es profesora de Arte Moderno en el Institute of Fine Arts de New York University. Es pionera en el estudio del arte de las mujeres desde una perspectiva feminista, con su ensayo "Why Have There Been No Great Women Artists?" (1971) y la exposición Women Artists, 1550-1950, organizada con Ann Sutherland Harris en 1977. Especialista en pintura y escultura de los siglos XIX y XX, arte y teoría del arte contemporáneos, y arte y género, es autora de múltiples libros, incluyendo *Realism* (1973); *Women, Art and Power* (1989); *The Politics of Vision* (1989); y *Representing Women* (1999). Ha recibido múltiples becas y reconocimientos por su distinguida trayectoria académica y ha sido miembro del Consejo Editorial de *Art Bulletin* y editora contribuyente de *Art in America*.

GRISELDA POLLOCK es una historiadora del arte feminista y profesora de Historias Sociales y Críticas del Arte en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Leeds, Inglaterra. También es Directora del Centro de Estudios Culturales, del Centro de Estudios Judaicos, y del Centro de Estudios de Posgrado e Investigación en Teoría Feminista, Historia y Arte en la Universidad de Leeds. Sus múltiples publicaciones se enfocan a la problemática de lo femenino en el campo de la historia social del arte, y la teoría cultural y la teoría psicoanalítica, en relación con diversas prácticas artísticas desde mitades del siglo XIX y hasta el arte contemporáneo. Entre ellos se encuentran *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Histories* (1999), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings* (1996), *Avant-Garde Gambits: Gender and the Colour of Art History* (1992), *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (1988) y *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* en coautoría con Rozsika Parker (1981).

MIRA SCHOR es pintora y escritora. Su obra pictórica explora el lenguaje escrito como imagen visual, y propone una teoría crítica de la pintura que abarca el espacio entre la cognición y la materialidad. Es autora de *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture* y coeditora de *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory, and Criticism*. Ha recibido becas como pintora del National Endowment for the Arts, la Guggenheim Foundation, y la Pollock-Krasner Foundation, y ha sido premiada como crítica por la College Art Association. Es profesora del Departamento de Bellas Artes de Parsons: The New School for Design.

ANNE M. WAGNER es profesora de Arte Moderno en la Universidad de California en Berkeley. Sus intereses principales son la forma y los planteamientos retóricos del arte de los siglos XIX y XX. Es miembro del Consejo Editorial de la revista *Representations* y sus ensayos recientes incluyen estudios sobre Andy Warhol, Rosemarie Trockel y la retórica del video y el performance. Es autora de *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire* (1986), *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe* (1996) y *Mother Stone: The Vitality of Modern British Sculpture* (2005).

STACIE G. WIDDIFIELD es profesora de arte colonial y moderno de México y coordinadora de divisional de Historia del Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Arizona, Tucson. Su investigación se enfoca al estudio de historia, género, nacionalismo e instituciones y su relación con el arte del siglo XIX e inicios del siglo XX en México. Sus publicaciones incluyen *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting* (1996) y, como editora, *Hacia otra historia del arte en México* (volumen II: La amplitud del modernismo y la modernidad, 2003), así como numerosos ensayos sobre los temas de su especialidad.

JANET WOLFF es investigadora del Centre for Interdisciplinary Research in the Arts de la Universidad de Manchester desde julio 2006. Ha sido profesora y Associate Dean for Academic Affairs en la Facultad de Artes de Columbia University (2001-2005), y profesora de Historia del Arte y Directora del Doctorado en Estudios Visuales y Culturales en la Universidad de Rochester. (1991-2001), así como docente en la Sociología de la Cultura y Directora Fundadora del Centre for Cultural Studies de la Universidad de Leeds. Su trabajo se ha enfocado a la sociología del arte y la cultura; el género sexual y la cultura; modernismo y modernidad; y el arte y la estética del siglo XX en Inglaterra y Estados Unidos. Sus publicaciones incluyen *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture* (1990), *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism* (1995) y *AngloModern: Painting and Modernity in England and the U.S.* (2003).

Parte I. Crítica feminista en las artes visuales

[427]

LINDA NOCHLIN

“Why Have There Been No Great Women Artists?”, en *Women, Art and Power and Other Essays*, Nueva York: Harper & Row Publishers, 1988, pp. 145-178. (publicado originalmente en *Art News*, vol. 69, núm. 9, enero de 1971.)

Publicado con permiso de la autora. Traducción al español: ANA MARÍA GARCÍA KOBEH.

GRISELDA POLLOCK

“Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism”, en *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres y Nueva York: Routledge, © 1988, pp. 18-49. (Este texto es la versión revisada de un ensayo publicado originalmente en la revista *Block*, 1982, núm. 6.)

Publicado con permiso de la autora y de Taylor and Francis Books (GB). Traducción al español: SARA GABRIELA BAZ.

LAURA MULVEY

“Visual Pleasure and Narrative Cinema”, en *Visual Pleasure and Other Pleasures*, Londres: The MacMillan Press, 1989, pp. 14-26. (Texto escrito en 1973 y publicado originalmente en *Screen*, vol. 46, núm. 3, 1975, pp. 6-18.)

Publicado con permiso de la autora. Traducción al español: PABLO SIGG.

JANET WOLFF

“Postmodern Theory and Feminist Art Practice”, en Roy Boyne y Ali Rattansi [eds.], *Postmodernism and Society*, Londres: Macmillan, 1990, pp. 187-208.

Publicado con permiso de la autora y de la editorial. Traducción al español: PABLO SIGG.

MIRA SCHOR

"Patrilineage", en *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham y Londres: Duke University Press, pp. 98-117.

Traducción al español: MARCELA QUIROZ LUNA.

MIRA SCHOR

"Authority and Learning", en *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham y Londres: Duke University Press, pp. 125-134.

Publicado con permiso de la autora y de la editorial. Traducción al español: MARCELA QUIROZ LUNA.

GRISELDA POLLOCK

"Differencing: Feminism's Encounter with the Canon", en *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres: Routledge, 1999, pp. 23-38.

Publicado con permiso de la autora y de Taylor and Francis Books (GB). Traducción al español: PABLO SIGG.

Parte II. Aplicaciones de la crítica

GRISELDA POLLOCK

"The Female Hero and the Making of a Feminist Canon: Artemisia Gentileschi's Representations of Susanna and Judith", en *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres: Routledge, 1999, pp. 97-127.

Publicado con permiso de la autora y de Taylor and Francis Books (GB). Traducción al español: PABLO SIGG.

CAROL DUNCAN

"Happy Mothers and Other New Ideas in Eighteenth-Century French Art", en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Nueva York: Harper and Row, 1982, pp. 200-219. (Publicado originalmente en *The Art Bulletin*, núm. 55, diciembre de 1973, pp. 570-583.)

Publicado con permiso de la autora. Traducción al español: ANA MARÍA GARCÍA KOBEH.

TAMAR GARB

"The Forbidden Gaze: Women Artists and the Male Nude in Late Nineteenth-Century France", en Kathleen Adler y Marcia Pointon (eds.), *The Body Imaged*, Gran Bretaña: Cambridge University Press, 1993.

Publicado con permiso de la autora y de la editorial. Traducción al español: JAIME SOLER FROST.

STACIE G. WIDDIFIELD

"Assimilation and the Body of the Nation: Mestizaje and Gender" [fragmento], en *The Embodiment of the National in Late Nineteenth-Century Mexican Painting*, 1996, pp. 145-162.
Publicado con permiso de la autora. Traducción al español: PILAR VILLELA.

GRISELDA POLLOCK

"Modernity and the Spaces of Femininity", en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Nueva York: HarperCollins Publishers, Inc., 1992, pp. 244-267. (Versión abreviada por la autora del texto original en *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres y Nueva York: Routledge, 1988, pp. 50-90.)

Publicado con permiso de la autora y de Taylor and Francis Books (GB). Traducción al español: SARA GABRIELA BAZ.

ALESSANDRA COMMINI

"Gender or Genius?: The Women Artist of German Expressionism", en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Nueva York: Harper and Row, 1982, pp. 270-291.

Publicado con permiso de la autora. Traducción al español: PABLO SIGG.

WHITNEY CHADWICK

"Living Simultaneously: Sonia and Robert Delaunay", en Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron (eds.), *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership*, Nueva York: Thames and Hudson, 1993, pp. 31-50.

Publicado con permiso de la autora y de la editorial. Traducción al español: PABLO SIGG.

DAVID LOMAS

"Body Languages: Frida Kahlo and Medical Imagery", en Kathleen Adler y Marcia Pointon (eds.), *The Body Imaged*, Gran Bretaña: Cambridge University Press, pp. 5-19.

Publicado con permiso del autor y de la editorial. Traducción al español: PABLO SIGG.

ANNE M. WAGNER

"Lee Krasner as L.K.", en Norma Broude y Mary Garrard (eds.), *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, Nueva York: HarperCollins, 1992, pp. 425-435.

Publicado con permiso de la autora. Traducción al español: PABLO SIGG.

ROSALIND E. KRAUSS

"Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette", en *Bachelors*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999, pp. 51-74.

Publicado con permiso de la autora y de la editorial. Traducción al español: PABLO SIGG.

JANE BLOCKER

"Earth", en *Where is Ana Mendieta?*, Durham y Londres: Duke University Press, 1999, pp. 45-68.
Publicado con permiso de la autora y de la editorial. Traducción al español: PILAR VILLELA.

MÓNICA MAYER

"De la vida y el arte como feminista", en la revista electrónica *n.paradoxa*, núm. 8, 1998.
Publicado con permiso de la autora.

MAGALI LARA

"La memoria es una piedra pulida", inédito, 2002.
Publicado con permiso de la autora.

Hemos procurado conseguir todos los derechos de los textos e imágenes incluidos en este libro. Cualquier omisión en este sentido ha sido completamente involuntaria. De existir cualquier duda al respecto, favor de comunicarse con la Dirección de Publicaciones de la Universidad Iberoamericana.

COLOFÓN

