

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

“Facultad de filosofía Samuel Ramos”



La transformación de la mujer, de ser objeto de representación a ser sujeto creadora, en la pintura

Una mirada a la modernidad-posmodernidad

Como requisito parcial para obtener el grado de:
Maestra en Filosofía de la Cultura.

Presenta:

BERTHA ARMIDA FALOMIR RUIZ

ASESORA DE TESIS: DRA. ROSARIO HERRERA GUIDO

Morelia, Michoacán. Enero, 2012.

Maestría en Filosofía de la Cultura

Tabla de contenido

Introducción.....	3
Capítulo 1. Caso de estudio	5
Presentación del tema.	5
Lectura de la historia del arte	6
Planteamiento y justificación.....	8
Un viaje con mujeres artistas.....	12
Capítulo 2. Categorías de análisis y conceptos, hipótesis y marco teórico.	36
Categorías de análisis y conceptos	36
El objeto y el sujeto.....	37
Lo público y lo privado.	42
Otras dicotomías.	47
Naturaleza y Cultura	48
Modernidad/Posmodernidad	54
Hipótesis	56
Marco teórico.....	57
Concepto de Creación.....	57
Clasificaciones ambivalentes.	62
El devenir del sujeto.....	68
Capítulo 3. Discusión y conclusiones	79
De modelo a artista.....	79
Privilegios y exclusiones.....	83
Aprendices en el hogar	85
Aportaciones desde el cautiverio.....	88

Hijos y retratos.....	89
Saber, poder y sexualidad	91
¿Patriarcado o arrogancia?	94
Grandes y pequeños relatos	96
... y además, piensan.....	100
Conclusiones	108
Una mirada a lo propio	114
Del Virreinato	115
Después de la Independencia	117
Las exposiciones del XIX.....	119
Siglo XX.....	121
¡... y viene la Revolución!	121
Las escuelas de pintura al aire libre	122
El Muralismo	123
Surrealismo	126
La Ruptura	127
Una última reflexión	130
Bibliografía	
Libros.....	133
Otras fuentes impresas	135
Fuentes electrónicas	136

Introducción

Una mujer, ¿pintora?; una mujer, ¿artista? Preguntas como éstas y las múltiples implicaciones de sus respuestas son material de esta tesis.

Lugar común es que como objeto de representación el papel de la mujer no ha sido cuestionado pero cuando cambia su lugar y se coloca ante el caballete, cuando sus manos abandonan la quietud de la pose y esgrimen el pincel y con esto demanda su lugar como autora en la historia del arte, surgen omisiones y descalificaciones, obstáculos y negaciones. La necesidad de reivindicar tales ausencias, tales vacíos son parte de la motivación que dio origen a esta tesis.

El capítulo 1 incluye el tema de la supresión más que ausencia de la mujer en el arte y de cómo esta falta va cambiando conforme se pasa de la modernidad a la posmodernidad. Asimismo, se hace una descripción de las distintas modalidades que se le dan a la mujer representada; se hace un amplio recorrido histórico de la mujer como creadora, con toda su carga de dificultades y prohibiciones que tuvieron que enfrentar.

El capítulo 2 proporciona la base teórica y referencial necesaria para proponer la hipótesis y dejar una base para luego, en el capítulo 3, presentar las conclusiones. En el capítulo 2 se acotan los conceptos, los ámbitos y procesos, clasificaciones e implicaciones. En el tránsito que le permite modificar roles en el escenario de la pintura, ¿puede explicarse a la luz de los cambios

propios del tránsito de la modernidad y la posmodernidad? También, se asegura el sustento de las afirmaciones con apego a la tradición filosófica.

Es en este capítulo donde se presenta la hipótesis, cuyos elementos se analizan a lo largo de la tesis y que sirve de referencia indispensable para proponer las conclusiones.

En el capítulo 3 se revisan situaciones y factores que distinguen el tránsito de la mujer de objeto representativo a creadora de arte con el fin de abrir una discusión teórica de las interrelaciones planteadas. Tanto discusiones como reflexiones que surgen de la filosofía contemporánea y, particularmente, de la filosofía feminista.

En este capítulo comparecen las conclusiones donde la sustentante asume una postura, presenta sus propuestas e indica vetas por explorar para que este trabajo tenga continuidad y sea el inicio de otras investigaciones.

Por último, se analizan los mismos temas pero particularizando en México: si lo que es cierto a nivel macro, es aplicable a nivel micro, ¿en nuestra realidad mexicana ocurrió el mismo proceso que en el resto del mundo con sus mujeres pintoras? Se presenta un recorrido sobre las pintoras de las que se tiene noticia en la época colonial y de las diferentes escuelas de pintura que florecieron en el siglo XIX y XX donde la producción artística es notable.

Es también este apartado un reconocimiento a la riqueza con la que han contribuido las mujeres artistas mexicanas, con su respuesta contundente y generosa a nuestro país, a nuestra suave patria.

Capítulo 1. Caso de estudio

Presentación del tema.

Este trabajo pretende poner por delante la omisión de la mujer como artista para que mediante el análisis y la reflexión de diversas propuestas teóricas, se puedan descubrir qué factores y relaciones confluyeron para llegar al estadio de creadora, y armar con ellos un tejido explicativo del proceso, en el que concurren las aportaciones de pensadores y filósofos contemporáneos. Esto nos permitirá una comprensión del desarrollo por el que transitaron al pasar de ser objeto de representación a ser mujeres, artífices de su obra: representación y expresión propia que necesariamente implica su reconocimiento como tal.

El trabajo se centra en el tránsito específico de la modernidad- posmodernidad. Tanto por ser el eje donde aparece con mayor énfasis el cambio de status de las mujeres, como por contar con un buen número de explicaciones disponibles que nos pueden ayudar a dar cuenta del fenómeno cultural.

No podemos cambiar los acontecimientos pretéritos, pero sí nuestra interpretación acerca de los hechos, de nuestra visión del pasado; una consecuencia de ello, que considero también muy importante, es el enfrentar, desde un fondo de pensamiento, las obras del presente con nuevas explicaciones y actitudes, en un espíritu de investigación, más que de juicio, intentando comprender, en el sentido expresado por Dilthey, las nuevas propuestas hechas por mujeres, tanto en lo teórico como en lo artístico pictórico, desde un horizonte diferente al establecido por

la tradición, no para dejar de valorar obras y artistas consagrados, sino para reconocer y recibir a unas y otros, que siempre debieron haberse valorado.

Dado que el proceso no se circunscribe a un lugar particular ni se manifiesta de la misma manera en diversos lugares, tanto de Europa como de América, la atención final se dirige a México en un intento de aplicar el análisis a nuestro entorno. Tanto las constantes como las variantes que se muestren en esta reflexión, pueden afinar nuestro interés hacia el reconocimiento del patrimonio artístico de nuestras mujeres artistas de México, ya sea para advertir situaciones similares, o bien, para descubrir otros factores que puedan modificar e incidir en nuestro panorama cultural artístico. La reflexión puede ser fértil.



Ilustración1-1 Venus
de Willendorf

Lectura de la historia del arte

En la historia del arte, desde la pre-historia hasta nuestros días, ha sucedido que la presencia femenina es tan abundante, diversa e importante a lo largo de todas las épocas y estilos que no nos percatamos de momento, que es la *imagen* de la mujer la que está presente y siempre ha estado presente en la historia del arte, refiriéndonos a las artes visuales.

Baste recordar desde las llamadas “Venus prehistóricas”, las de Willendorf y de Lespugne, los grabados y esculturas de mujeres con rostros desdibujados, siempre desnudas

destacando sus enormes atributos relacionados con la fertilidad, circunstancia que aparece al menos ocho mil años antes de la Venus de Praxíteles, en las que por primera vez se representó a la figura femenina sin rostro ni manto. Antes, en el arte egipcio había aparecido la belleza deificada de Not-Ra

y la de la diosa Hathor encarnación de la incorruptible leche difuntos. En el encontramos a las Atenea; en los murales descubrimos a la mujer con rasgos



con su esposo Ra-Hotep en forma de vaca, Luna, que con su rejuvenecía a los apogeo griego Afroditas y las Palas de Pompeya llamada “Poetisa”, individuales, de grandes

ojos pensativos y pluma en [Ilustración1-2. Poetisa de Pompeya.](#) mano, así como a matronas romanas presidiendo con orgullo desde el interior de los patios familiares.

Así podríamos seguir encontrando múltiples representaciones de mujeres interpretadas a través de los estilos medieval, renacentista, barroco, neoclásico, romántico, realista, simbólico, impresionista y todas las vanguardias de finales del siglo XIX y mediados de XX: mujeres míticas, diosas, reinas, vírgenes, madres, santas, heroínas, guerreras, seductoras, inocentes; o bien campesinas, hilanderas o cosiendo, gozando en festividades, en momentos amorosos con su pareja o con sus niños.

Planteamiento y justificación

Todas estas imágenes forman la parte conocida de las historias del arte, que comprende dos centurias aceptadas como autoridad oficial desde sus inicios en el siglo XVIII; aunque en algunos casos la obra sea anónima, la constante es que la mujer ha sido *objeto de representación* en el arte pictórico por artistas varones; en las historias del arte existen, sólo como excepción, mujeres con el reconocimiento y suficiente documentación acerca de su vida y obra. Sin embargo, en épocas recientes se ha manifestado un cambio importante en el que la mujer ha pasado a *ser sujeto creadora*, tanto de su propia imagen como de su visión del mundo.

Hay ausencias que no se notan hasta que, por un acto de conciencia se despierta la percepción y entonces, se hace evidente el vacío. La percepción posibilita distinguir no sólo las presencias, sino las ausencias. Éstas que han permanecido ocultas, disimuladas desde tiempos ancestrales, tanto que nos habíamos acostumbrado a prescindir de ellas, pero ahora nos parece extraña su comparecencia. Nos inquietan los porqués y brotan las preguntas acerca de dónde están y en dónde estaban en las historias del arte, aquellas mujeres dignas de *ser objeto de representación*, pero desterradas del espacio dinámico, vivo y real, desde donde plasman sus propias imágenes. Una densa bruma empieza a desvanecerse y es entonces que adivinamos perfiles y contornos ocultos, apartados de la vista y relegados al silencio. Nace así un nuevo modo, otro modo de mirar las cosas.

Más allá de la simple curiosidad intelectual, este hecho tiene una especial importancia porque atañe, primeramente a la disciplina que da cuenta del acervo artístico histórico de nuestro arte occidental, que tanto ha contribuido a estructurar nuestro conocimiento artístico. Y además,

porque forma parte del depósito cultural de nuestra confianza, junto con el de otras instituciones a las que acudimos para consultar, ampliar información, o admirar el arte.

El goce estético que nos provoca el arte no es desplazado ni sustituido por estos cuestionamientos. La contemplación estética no es pasividad, conlleva la reflexión. Al descubrir nuevos problemas, el universo del arte ensancha sus de por sí dilatados horizontes; perspectivas diferentes abren nuevos espacios que incitan la voluntad de saber, como diría Foucault.

Conscientes ya de esta ineludible visión, se hace necesario un muy detenido examen que nos oriente hacia la más amplia comprensión de este proceso, que nos lleve a considerar algunas interpretaciones de quienes han atendido esta situación como un problema que concierne a la filosofía del arte contemporáneo.

Creo que éste es un problema digno de plantear e investigar; más todavía porque hasta épocas recientes la ausencia de la mujer creadora en el arte, ha sido un problema “invisible”; la condición de fenómeno observable lo ha adquirido en las recientes décadas. Y esto lo hace todavía más urgente de analizar. Problema lanzado a la luz por teóricas feministas actuales que, según nuestra indagación, cabe dentro del ámbito de los planteamientos de pensadores contemporáneos como Foucault, Gadamer y Lyotard, entre otros.

La importancia de este planteamiento crítico al señalar una, casi permanente, inexplicable omisión en la historia del arte, puede abrir nuevos campos de investigación que se orienten hacia otra forma de mirar la historia o períodos de la historia, que permitan revalorizar obras y artistas mujeres sustraídas o ignoradas, cuyos frutos les fueron adjudicados a otro artista varón, como

ocurrió en ciertos casos, o a quienes su firma les fue alterada, según nuevas investigaciones realizadas.

Hay indicios de que el tema ha despertado interés y que es un acicate para traer a la mesa discusiones, investigaciones y replanteamientos que permitan examinar estas cuestiones. Sin embargo, en épocas recientes se ha manifestado un cambio importante en el que la mujer ha pasado, cada vez más, a ser sujeto creadora, tanto de su propia imagen como de su visión del mundo. Esto también se comprueba con la todavía escasa presencia de obras de mujeres en exposiciones y publicaciones; todavía es difícil encontrar libros que las incluyan y menos, libros específicos de artistas femeninas, pero empieza a surgir un rescate de este patrimonio relegado, especialmente de ciertos períodos y estilos como en las exposiciones de mujeres artistas en museos importantes de Europa, Norte América y México.

Los intentos de revalorar la obra de mujeres artistas y de sentar nuevas bases para su inclusión en el mundo del arte, frecuentemente han entrado en conflicto con grupos que ostentan decisiones concluyentes, se trate de individuos o de grupos que encargan las obras o las patrocinan o que las escribieron, seleccionaron o adquirieron. No podemos negar la importancia que tienen los criterios en los que se han fincado las historias del arte, pues junto a los de otras instituciones que seleccionan, patrocinan, promueven y exhiben las obras, han favorecido o limitado nuestro conocimiento de la riqueza cultural del arte. Por tanto, es válido y necesario cuestionar sobre qué bases han fincado sus criterios de selección de autores y obras, qué cánones rigen para discernir qué es valioso, o no. Pero esta tarea no nos concierne directamente en este trabajo.

La filosofía de la cultura comparte un interés por el arte porque, como fenómeno cultural, se interrelaciona con formas de pensamiento y conceptos de la tradición filosófica. En ella el tema asume singular importancia: primero, porque es esencial abrirnos a lo que la tradición considera pauta o medida para juzgar el arte a través de innumerables épocas y estilos, seleccionando y evaluando cuáles manifestaciones de artistas y sus obras tienen los méritos exigidos para ser guardados en la memoria de la posteridad, juicio que probablemente se sustenta en factores ideológicos, políticos, económicos o sociales, que poco tienen que ver con criterios estéticos; segundo, porque estas pautas culturales han devenido como excluyentes del género femenino, a juzgar por el acervo de sus obras y el escaso reconocimiento de ellas. Resultado de paradigmas de pensamiento, conductas y valores que, por circunstancias ignoradas, se arraigaron en nuestras instituciones culturales.

Entonces, desde la perspectiva filosófica de la cultura surgen otros cuestionamientos: ¿Qué condiciones, y de qué tipo, graduales o abruptas, pueden dar cuenta de la ausencia-presencia de mujeres artistas? ¿Qué planteamientos teóricos frenaron o empujaron el proceso? ¿Por qué líneas de pensamiento se deslizó el cambio? ¿De qué manera se injerta o relaciona el tránsito de la modernidad-posmodernidad? En nuestro contexto mexicano ¿se manifiesta una situación similar que permita servirnos de las mismas explicaciones? ¿Se percibe algo diferente, y es posible apuntar o esbozar algunas variables?

Son estas preguntas, son estas omisiones mis interrogantes y es esta ausencia la que quiero resaltar.

Un viaje con mujeres artistas.

En este capítulo reseño motivos y pasiones que vive la gente del siglo XI; intento mostrar, en un breve recorrido, algunos de los casos documentados de las pocas mujeres que figuran como artistas en las Enciclopedias de Arte, otros “redescubiertos” recientemente y unos nombres que es probable nos sean desconocidos. Me pareció indispensable hablar de ellas y de su trabajo, dado que, de las incontables obras de arte donde el objeto de representación es la mujer, realizadas por varones, existe una información que ha sido estudiada y divulgada, por lo que estamos más familiarizados con ellas en comparación a las todavía contadas en las que la mujer pintora es sujeto creadora de su trabajo. La muestra escogida forma parte de los antecedentes del proceso que abrió las vías hoy transitadas por muchas otras mujeres artistas.

Si hemos de tratar de descubrirlos factores que incidieron en su transformación en sujetos creadoras, lo que podemos hacer es conocerlas con nombre y apellido, en sus aportaciones particulares y en su contexto. La generalización del “otro” no deja de fundir la mirada en horizontes impersonales, por más derechos que pretenda defender. El criterio con el que he seleccionado a las mujeres en cada período histórico que reseño, ha sido o por ser representativas o al contrario, por cierta singularidad. Sin duda son muchas menos de las que merecerían estar, pero ese es parte del problema a analizar. La reseña está basada fundamentalmente en la

investigación de Whitney Chadwick,¹ que forma parte del libro: “Mujer, Arte y Sociedad”, fuente de la que se filtró este tema.²

Es necesario reconocer el trabajo de Whitney Chadwick y Griselda Pollock en el rescate del olvido de tantas mujeres pintoras, las que no aparecen, salvo excepciones, ni en los libros de historia del arte y muchas veces ni en los catálogos de los museos. Ellas han revalorizado sus obras e investigado las circunstancias difíciles en que realizaron su trabajo: restricciones, prohibiciones, reclusiones, críticas, etc. Todo este esfuerzo es una gran aportación para la reflexión filosófica.

De la Antigüedad, sabemos de la obra de Plinio el Viejo “*Historia Naturalis*” por el libro de Vasari: “*Vite de...Pittori, Scultori y Architettori...*”, publicado en 1551, de quien toma el modelo. Este libro, además de informar acerca del origen de la pintura y escultura, reseña a seis mujeres artistas pintoras, tres de ellas griegas: Timarete, que según Plinio “*despreció sus deberes como mujer para practicar el arte de su padre*”³, Aristarete y Olimpia; y otras tres de la época helénica; dos son hijas de pintores: Helena la Egipcia, quien realizó una versión de la Batalla de Isso, que protagonizaron Alejandro y Darío, e Ilia (a veces identificada como Laia o Lala) de Kyzikos, (o Cizcus), que con hábil destreza hacía retratos de mujeres a un precio equivalente al de los pintores de su época y Calipso, de quien sólo da su nombre.⁴

¹Whitney Chadwick es especialista en arte europeo y americano del siglo XVIII. Ha enseñado en Massachusetts Institute of Technology y en la Universidad de California en Berkeley. Entre sus publicaciones está *Myth in Surrealist Painting Women Artists in Surrealist Movement*, todavía no traducidas al español.

²Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Madrid: Ediciones Destino, 1992.

³Mujeres Artistas. Un nuevo proyecto educativo de Creha por la igualdad de género. (s.f.) en *Colectivo para la Renovación de los Estudios de Historia del Arte*. Tomado de:

<http://www.historiadelartecreha.com/index.php?/Estilos/clasicismo.html>

⁴Chadwick, Whitney, op.cit.

De la Edad Media, mucho de nuestro conocimiento de la vida y costumbres se debe a las representaciones que surgieron en los códices, en los capiteles de iglesias románicas y góticas, en los tapices bordados y pintados, como un contrapunto a la imaginería sagrada de la Virgen María y el Niño predominantes en la cultura medieval. Gran parte de esta etapa fue producida en monasterios; lugares donde se concentraba tanto la vida intelectual como artística de la mujer desde el siglo VI al XVI; el acceso a ellos lo daba generalmente el nacer de noble cuna. Del siglo V son los orígenes del monasticismo femenino en Europa occidental; específicamente en Arles. Allí se “inició una tradición de mujeres ilustradas que se hacían monjas, porque dentro del convento las mujeres tenían derecho a recibir enseñanza, aunque se les prohibía el practicarla debido a la admonición de San Pablo...”.⁵

Sin embargo algunas órdenes como la Regla de San Benito que predominó en la Alta Edad Media autorizaba los monasterios dobles, donde frailes y monjas vivían en comunidad y solían compartir labores, de lo que se puede inferir que tanto unos, como las otras se dedicaron a producir manuscritos: tareas de componer, copiar e iluminar ⁶que incluían Libros de Salmos, vidas de santos, epístolas y demás libros espirituales. De este período histórico se menciona a una mujer Ende, (también citada como Eude o En), a quien se le considera la primera mujer documentada como artista en Europa; situación que consta en el Colofón del Beato de Gerona (975) donde aparece escrito: *Ende depintrix Dei aiutrix (Ende pintora y sierva de Dios)*, pero no se sabe a ciencia cierta si fue religiosa o seglar, ya que era costumbre en personas nobles, hombres o mujeres nobles utilizar esta fórmula. Mencionaremos ahora a dos ilustradoras de

⁵ Chadwick, op.cit., p. 38

⁶ Hay suficiente documentación acerca de mujeres que se dedicaban a la producción de manuscritos, después del año 800 DC, en W. Chadwick: “*Mujer, Arte y Sociedad*”, Ed. Destino, Thames & Hudson, London 1990.

libros miniados documentadas en Alemania en el siglo XII: Guda y Claricia. En los dos casos sabemos su identidad gracias a que firmaron su trabajo y se autorretrataron en los libros. Claricia, lo hace de una manera graciosa, columpiándose en la letra “Q”, que está sobre sus hombros.



Ilustración1-3. "Q" de Claricia.

donde intervino en la ilustración de libros.

Guda fue una monja del siglo XII en Weissfauen, Alemania, que escribió el *Homiliario de San Bartolomé* y firma con el siguiente texto: *Guda, peccatrix mulier, scripsit et pinxit hunc librum*, es decir, *Guda, una pecadora, escribió y pintó este libro*. Es interesante como deja constancia de su condición femenina y de ser escritora y pintora. De Claricia, los historiadores han llegado a la conclusión, por su representación, de que no era monja sino estudiante de un monasterio en Baviera,

La tercera y la más extraordinaria mujer del Medievo europeo es Hildegarda von Bingen. Su obra, muy vasta, es de especial interés para los historiadores de arte debido a que plasma en imágenes sus visiones religiosas, a la par que describe en textos su experiencia e interpretación. Sus turbadoras visiones y éxtasis fueron confiadas a Bernardo de Claraval quien urgió al papa a que la confirmase en su autoridad, lo que estableció la fama de Hildegarda como voz profética de

la Iglesia. Ella proclamaba no ser sino mera receptora, “una pluma a merced del soplo divino”⁷.

La actividad de esta artista abadesa de la orden benedictina abarca lo pictórico, lo literario y lo musical. Una trilogía de obras destaca especialmente: el



Ilustración 1-4. Scivia de Hildegarda von Bingen

Scivias (*Cómo conocer los caminos de Dios*), *Liber meritotum vitae* (*El libro de los méritos de la vida*) y *Liber divinorum operum* (*El libro de las obras divinas*), varios himnos, una ópera, un misterio teatral, un opúsculo de medicina, y un largo tratado sobre la naturaleza. Sus visiones abarcan mucho del saber científico y religioso de su tiempo. Respecto a su pensamiento cito a Chadwick: “Su concepción del papel religioso de la mujer provenía de un intenso sentido de la otredad femenina respecto a la autoridad masculina y de una visión de la mujer como complementaria del hombre.”⁸

Ella manifestó su desacuerdo con amonestaciones y prohibiciones que le fueron impuestos hasta que tiempo después la Iglesia decidió perdonarla. Aunque es venerada y considerada una santa, nunca ha sido oficialmente canonizada. Actualmente abundan los estudios acerca de ella y de su obra⁹, sitios especializados en el estudio de su vida y obra en Internet y se exhibe un film acerca de ella.¹⁰

⁷Chadwick, op.cit., p.49.

⁸Chadwick, op.cit., p.42.

⁹ De los estudios sobre Hildegarda von Bingen, solo mencionaré el de Bárbara Newman: *Sisters of Wisdom: St. Hildegard's Theology of the Feminine*. 2nd.ed. Berkley, University of California Press. 1997 y en

En la época del Renacimiento se dan cambios profundos de efectos un tanto contradictorios. Por una parte, el surgimiento del estado moderno, las intensas transformaciones en las relaciones de propiedad y el desarrollo del capitalismo provocaron transformaciones en lo económico, social y familiar en Italia, así como en otras partes de Europa central. Pese a que el espíritu de la época parece redescubrir al hombre con toda su libertad y dignidad, algunas historiadoras y estudiosas feministas de la década de los setentas afirmaron que aunque se “abrieron muchas posibilidades a los hombres del Renacimiento... afectaron de manera adversa a las mujeres al restringir el poder real de que habían gozado en el feudalismo”¹¹, sin embargo, a la vista de estudios más recientes, esta afirmación está siendo matizada y revisada.

Es evidente que en la Florencia del siglo XV no existen nombres femeninos equivalentes a los grandes artistas del Renacimiento y esto amerita un breve examen de algunos cambios ideológicos y culturales que se llevaron a cabo, según apunta Chadwick: el comienzo de la redefinición de la pintura y la escultura como artes liberales y no como artesanías trajo consecuencias importantes: “En la ideología cultural que apoyaba la exclusión de las mujeres de las artes de la pintura y escultura hallamos las raíces de la subsiguiente desviación del papel de la mujer en la cultura visual, pasando del de productora al de ser representada”.¹² O sea, y esta es una de las paradojas, la estructura social del Medioevo con sus gremios y guildas, vida comunal, producción en talleres familiares e industrias, con escasa división de trabajo por sexos, fueron más propicias para la participación femenina en la economía y en la producción del arte.

español: Victoria Cirol (ed.) *Vida y visiones de Hildegarda von Bingen*, Madrid, Siruela 1997, 269p, (Selección de lecturas medievales 46) por ser más completos.

¹⁰El film se titula *“Visiones: Hildegard von Bingen*, Alemania-Francia 2009, Guión y Dirección: Margarethe von Trotta.

¹¹ Chadwick, op.cit., p.59.

¹² Chadwick, op.cit., p. 60.

Otro factor que puede haber influido también en esta poca presencia femenina en las artes es que en Florencia fue lugar donde el poder individual se desplazó de la esfera privada a la pública. Esta división entre lo público y lo privado tuvo repercusiones en el arte que se reestructuró como actividad pública, predominantemente masculina. Además la sociedad florentina renacentista se organizó como una cultura que privilegiaba la línea de parentesco patrilineal y patrilocal en propiedades y sucesión. “Los ciudadanos opulentos pasaron a ser mecenas privados de un arte público... pero los campesinos, las mujeres y los pobres urbanos no tenían ningún cometido en un renacimiento cultural orientado al crecimiento y embellecimiento de la ciudad como motivo de orgullo cívico”¹³

El territorio de la mujer era la esfera privada donde se esperaba de ella fidelidad y obediencia. Hasta hace poco se supo de un grupo importante de mujeres humanistas del norte de Italia, muchas de ellas de acaudaladas familias, cuyos escritos trataban específicamente de esta situación de las mujeres. Aunque eran ensalzadas por sus dotes se les instaba a limitar sus expectativas; con frecuencia se les obligaba a elegir entre el matrimonio o la cultura por lo que no pocas ingresaron a conventos o prefirieron el libre encierro en sus casas.

¹³ Chadwick, op.cit., p. 63.

Es hasta el siglo XVI que aparece Sofrosina Anguissola como la primer artista reconocida del Renacimiento, aunque está más ligada a la ciudad provincial de Cremona que a Florencia y Roma y era alentada más por la corte española que por las autoridades cívicas y papales de Italia. De la ciudad de Florencia solamente tenemos los nombres de: María Ormani, que plasmó su autorretrato en un breviario de 1453; Antonia, la hija del pintor Paolo Uccello, Antonia, monja de la Orden del Carmen, pintora y la miniaturista Francesca de Firenze.¹⁴



Ilustración 1-5. Autorretrato "Bernardino Campi pintando a Sofrosina Anguissola"

La pintura de Sofrosina Anguissola hizo aportaciones importantes al establecer nuevas normas para el autorretrato femenino, es autora de por lo menos cincuenta cuadros expuestos en museos y colecciones privadas. Voy a referirme específicamente al cuadro “Bernardino Campi pintando a Sofrosina Anguissola” porque concierne directamente el tema de este trabajo. Ella se pinta en el acto de estar siendo pintada por su maestro Campi. Es un momento en que ella asume la relación de ser un objeto de contemplación para conscientemente pasar al otro plano de ser sujeto de su propia imagen como objeto. Compleja relación que parece tener múltiples significados de las que solamente esbozaré algunas: la relación maestro-alumna que es ambivalente, pues así como puede indicar que es el maestro quien “la crea” puede también

¹⁴Chadwick, op.cit.

manifestar un protagonismo o relevancia mayor (la imagen de ella es mayor) de la discípula en relación al maestro; por otro lado, la mirada de ella es directa hacia el espectador aunque la posición no es enteramente frontal, mientras que la del maestro Campi es más lateral y menos clara. La luminosidad del cuadro hace que la discípula atraiga la atención del observador y rebase al maestro. De esta pintura se ha dicho que participa en el nacimiento de un tipo de retrato que se inclina hacia el género: “birth of a type of portrait inclining towards genre”.¹⁵ En sus autorretratos se manifiesta una profunda conciencia de sí misma, se representa como una joven refinada, modesta y culta, generalmente acompañada de un libro, un instrumento musical o en el acto de pintar. Pudiera interpretarse como que ella quiere ser vista como un ser capaz de *hacer* y no como un objeto de decoración, por mucho que éste pueda ser admirado.

Es de hacer notar que también se dedicaba a pintar su hermana Lucía, con gran éxito, pues su padre procuró darles a sus hijas una amplia educación que incluía a las bellas artes, aunque su fama nunca logró los niveles de Sofrosina quien realizó, entre muchas otras, pinturas del Duque de Alba y del rey Felipe II de España, así como de casi toda la familia real. Su talento fue reconocido por Miguel Ángel, por el gran historiador de arte Vasari y ya en su edad avanzada por Van Dyck, el gran pintor flamenco.

Otras mujeres que son también las más conocidas artistas del Renacimiento son: Properzia de Rossi, Lavinia Fontana, Elizabetta Sirani y Artemisa Gentilleschi. Todas, con excepción de la última, vivieron en Bolonia en los siglos XVI y XVII, hecho quizá no casual ya que esta ciudad fue la única de las ciudades italianas que desde el siglo XIII aceptó mujeres en su

¹⁵Strinati, C. y Pomeroy, J. *italian Women Artists from Renaissance to Baroque*. Washington: Skira Edition, 2007. p. 120-121..

Universidad, una de las más antiguas de Europa y que después de la Iglesia era la institución más importante en esa ciudad.

En Bolonia existía una tradición de mujeres estampadoras y grabadoras lo que quizá pueda explicar que posteriormente hubiera muchas mujeres dedicadas a la pintura, algunas de



Ilustración 1-6. Lavinia Fontana.
Autorretrato.

ellas excepcionales como Lavinia Fontana y Elisabetta Sirani, que lograron ser reconocidas internacionalmente.¹⁶ De Lavinia Fontana expondré brevemente algo de sus aportaciones para concluir este período con Artemisa Gentileschi, la más conocida de ellas.

Lavinia Fontana, hija única del prominente pintor Próspero Fontana fue discípula de su padre junto con Ludovico

Carracci y Gian Paolo Zappa, con quien más tarde contrajo matrimonio, con la condición de que la pareja siguiera formando parte de la familia del padre de ella. Esto favoreció el contar con la ayuda y apoyo de su marido en la crianza de la familia.

Recibió las influencias combinadas del pietismo de la Contrarreforma con el creciente interés por el naturalismo que se desarrolló en la Italia del norte así como un gusto por el detalle, más propio de la escuela flamenca. Aunque Lavinia fue más conocida como retratista también

¹⁶Chadwick, op.cit.p. 81.

hizo numerosas pinturas religiosas e históricas y unos cuadros religiosos de carácter más popular en los que incorpora motivos domésticos o devociones familiares.

Un autorretrato de los numerosos realizados por Lavinia de la década de 1570 así como otro de 1578, la presentan como una mujer culta escribiendo en un recinto rodeada de libros y en el segundo ejemplo, tocando el clavicordio al estilo de la Anguisola a quien conocía y admiraba, donde una mujer atrás, poco visible le proporciona la partitura. La Fontana y la Sirani estuvieron integradas intensamente a la vida cultural de Bolonia, por lo que constituyen excepciones dentro de la gran historia de producción artística por las mujeres. Lavinia fue aceptada en la Academia Romana lo que aumentó considerablemente el precio de su obra. Ejecutó más de doce pinturas de altar y se consolidó entre un grupo de mujeres nobles como pintora de retratos. Otras obras prestigiosas que le fueron encomendadas fueron “La Sagrada Familia con Cristo niño dormido”, actualmente en El Escorial, adquirido por Felipe II de España. Habiéndose mudado a Roma, ante argumentos de que su esposo se sentía marginado en Boloña, ello le permitió disfrutar de privilegios como ser admitida en la *Accademia di San Luca*, donde trabajó principalmente para la familia Borghese. Su legado abarca más de cien pinturas, la mayor suma lograda por ninguna mujer antes del siglo XVIII. Nuevas obras de ella están siendo descubiertas¹⁷

La vida de Artemisia Gentileschi difiere mucho del culto y refinado ambiente de las pintoras boloñesas pues su padre, Orazio Gentileschi, formó parte del círculo de Caravaggio “en quien se inicia un estilo pictórico revolucionario, mezclado con desenfrenadas pasiones...”¹⁸ ,

¹⁷ Italian Women, op.cit. p. 135.

¹⁸ Chadwick, op.cit.p. 93.

estilo luego conocido por toda Europa como el Caravaggismo y del que Orazio y su hija fueron considerados los dos más importantes artistas, entre 1610 y 1620.

El primer cuadro importante de Artemisia fue “Susana y los viejos” a los 17 años donde muestra ya un dominio de todo lo aprendido de su padre por lo que él decide encomendarla con su socio y ayudante, para que continúe su lejos de eso, la seduce demandado por doloroso e que aunque finalmente pintor Tassi exilio, el escándalo suplicio y estuvo asociado a su obra. Se sin talento después de discutida obra: *Judith*



Agostino Tassi, aprendizaje quien, y es acusado y Orazio en un interminable juicio, fue ganado y el sentenciado al sexual fue un fuertemente casa con un pintor terminar su decapitando a

Holofernes en 1618. Esta pintura **Ilustración 1.7. Artemisia Gentileschi. Susana y los viejos.** creencias de que la mano femenina

confronta las más firmes solamente podía pintar escenas

de pinceladas suaves y delicadas. De ella se rumoraba que “pintaba como un hombre”¹⁹. Sus numerosas pinturas, muchas de temas referentes a heroínas bíblicas, son “una evidencia de la habilidad de la Gentileschi para transformar los convencionalismos de la pintura del siglo XVII

¹⁹ Italian Women, op.cit. p.199.

de tal manera que finalmente daría un nuevo contenido a la representación de la figura femenina”²⁰

Los rasgos más sobresalientes de la *Judith decapitando a Holofernes*, de la Gentileschi es la violencia sostenida de la escena, el naturalismo en cuanto a detalles escalofriantes y la atención a graciosos y reveladores pliegues del ropaje. Chadwick opina lo siguiente:

A pesar de otras fuentes pictóricas en Caravaggio, Rubens y su padre Orazio no hay nada en la historia de la pintura occidental que nos prepare a la expresión por la Gentileschi del vigor físico de la mujer. Sin embargo, no es solamente la corporeidad de las figuras de las mujeres lo que hace que el cuadro sea inusual sino una nueva disposición de las miradas. No aparecen ya aquí las recatadas ojeadas y las discretas miradas de las figuras femeninas de la pintura occidental. El resultado es una confrontación directa que rompe la convencional relación entre un espectador masculina “activo” y una mujer receptora pasiva²¹.

En su cuadro “Autorretrato como Alegoría de la Pintura en la década de 1630, ya siendo Gentileschi una celebridad en Nápoles y gozando del patrocinio y mecenazgo de la nobleza se presenta, a diferencia de Sofrosina Anguisola no como una dama culta sino personificando el mismísimo acto de pintar y así se lo habían reconocido en Florencia, donde fue la primera mujer aceptada como miembro de la *Accademia del Disegno*.

De las mujeres artistas pintoras al norte de Europa, específicamente en la región de Flandes, se sabe que las mujeres gozaban de mayor libertad y ejercían un número mayor de

²⁰Chadwick, op.cit.p. 97.

²¹Ibid, p. 102.

profesiones que sus colegas italianas, aunque falta mucha documentación. Al igual que la Anguisola y otras, gozaron de la protección de familias reales, así encontramos a Caterina van Hemessen como pintora de cámara de María de Hungría, hermana de Carlos V de España, cuando ella abdicó a la regencia de los Países Bajos. A Levina Teerline en la corte inglesa de Enrique VIII quien permaneció en Inglaterra con tres de sus sucesores: Eduardo VI, María I e Isabel I, junto a otras pintoras flamencas como Katerina Mayors, Alicia Carmellion y Ann Smiter, entre otras. Levina era la hija mayor del miniaturista Simon Bining y la única retratista en miniatura de origen flamenco conocida por haber trabajado en la corte inglesa hasta Nicolás Hilliard, primero nacido en la isla. El estipendio de Levina era mayor al recibido por Hans Holbein, el joven. Ambas artistas forman parte de una sólida tradición de mecenazgo a mujeres desde el siglo XVI al XVIII, lo que favorecía mucho su condición, pues las eximía de someterse a las ordenanzas de los gremios durante el Renacimiento y era una alternativa a las academias y otras instituciones que restringían o prohibían su participación.

En Flandes se originó un tipo de pintura diferente a la italiana, principalmente de interiores, donde se hacía mucho énfasis en el detalle, y aunque no era pintada por mujeres, se les representaba leyendo o en diferentes actos de labores domésticas. La minuciosa atención al detalle y a la materialidad de los objetos tiene importantes implicaciones para una lectura feminista.

Esto transformó las relaciones entre el artista masculino como observador y la mujer observada; mientras que en lo italiano se distinguía una relación calculada de dominio intelectual de la mirada, ésta cobraba una especie de posesión intelectual sobre los objetos. Aquí en la

pintura flamenca, Vermeer y otros artistas, “al no centrar la atención entre el espectador masculino y una mujer objeto de su mirada, y sea asequible para el placer del espectador varón, le concedían a la mujer su propia posesión, su propia inutilidad para gobernar mediante la mirada ajena.”²²



Ilustración 1-8. Judith Leyster, Autorretrato.

Dentro de la pintura holandesa destaca la artista, Judith Leyster, reconocida desde los dieciocho años como pintora profesional. A los veintiun años hace un *Autorretrato*, obra con la que logró su ingreso al gremio de pintores de San Lucas de Haarlem. Ella se representa pintando a un violinista, posiblemente en una taberna; su rostro está fuertemente iluminado y tiene una expresión radiante que dirige hacia el

espectador. Pintó retratos, bodegones y lo que se entiende como pintura de género: escenas de la vida cotidiana, en ámbitos familiares, en la calle, en la taberna, en paseos campestres. Acostumbraba firmar con un monograma con sus iniciales que, en unos casos, se fueron haciendo poco legibles, hecho que se prestó para que durante mucho tiempo confundieran su obra con la de Frans Hals. Cuando se

²² Italian Women, op.cit. p. 109.

descubrió el error, su obra casi estaba en el olvido o adjudicada a otros.²³ No se sabe bien cuál fue su relación con Hals, si alumna, colega o amiga, pero se sabe de su cercanía pues hay una pintura dónde ella amadrina a uno de los hijos del pintor. Finalmente su obra fue debidamente expuesta y admirada.²⁴

Es muy famosa la pintura de Leyster llamada “*La Proposición*”, donde un hombre se acerca por la espalda a una costurera, ofreciéndole monedas a cambio de favores sexuales; ella, al negarse a elevar la mirada, rechaza la propuesta. Esta representación cambia la imagen de la mujer como cortesana o “seductora”, por alguien que ni promueve las intenciones del varón ni está interesada en su propuesta. Este tema fue imitado después por otros pintores, entre ellos, Vermeer.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII tenemos el surgimiento de pintoras profesionales en Inglaterra, como Angelina Kauffmann y la Vigée-Lebrun, la Labille-Güiard y Ann Vallayer-Coster en Francia, lo que resulta sorprendente dadas las restricciones de acceso a la mujer a las actividades públicas, pues lograron un estatuto oficial como pintoras de cámara y mantener el equilibrio entre las ideas de la Ilustración sobre su lugar “natural” en la estructura social burguesa y el gusto de su clientela aristocrática.

Pero el control real de los monarcas franceses, a través de la *Academie Royale de Peinture et de Sculpture*, fundada en 1648, con el fin de abolir el control de los gremios de las

²³Uno de estos casos que llegó hasta los estratos judiciales fue en 1893, cuando una obra representando a una pareja bebiendo y tocando instrumentos musicales, que se creía eran de Frans Hals (F.H.), se determinó que el monograma correspondía a Judith Leyster(J..L) Luego de este descubrimiento se encontraron otras obras con el mismo monograma.

²⁴En 1993 el *National Museum of the Arts* en Washington D.C. hicieron una retrospectiva de la artista con lo que se ganó el reconocimiento que merecía. Hoy sus obras se encuentran en los mejores museos de Europa y América.

artes visuales, estableció una jerarquía de géneros en la que la pintura histórica se colocaba en la cumbre seguida por el retrato, el costumbrismo, el bodegón y el paisaje. El dibujo del natural que constituía el núcleo del programa didáctico, estaba vedado a las mujeres. Se las privaba así de la formación básica requerida para realizar tanto pinturas de carácter histórico como mitológicas, lo que reforzaba el poder de la corte.

Hubo aportaciones relevantes de mujeres como Rosalba Carriera, veneciana quien junto con el pintor francés Watteau, estableció nuevas normas de imagen visual que constituyó una transición de la iconografía del poder al rococó, un estilo decorativo aristocrático de gusto internacional. Tanto la Carriera, como Pellegrini tuvieron un importante papel en la popularización del rococó en Francia y luego en Inglaterra. Los éxitos de la Carriera culminaron con una elección unánime en la *Academie Royale* en 1720 en París. Se le reconoce como la primera pintora en explorar las posibilidades del pastel para lograr unos trazos sueltos y tonalidades variadas, así como luces en movimiento que revolucionaron el uso del material.

Por otro lado, tenemos a Angelina Kauffmann, la artista más importante del neoclásico, pintora de ascendencia suiza, que pasó su juventud viajando con su padre, pintor de iglesias. En Italia conoció al pintor norteamericano Benjamín West y pasó a formar parte del grupo de pintores ingleses. Ella “fue la primera pintora que desafió el monopolio masculino ejercido por los académicos sobre la pintura de historia”²⁵. En Roma tuvo un encuentro con Winckelman que fue determinante en la formación de su estilo de noble sobriedad inspirada en frescos de *Herculaneum* y Nápoles. Su mejor amigo fue Sir Joshua Reynolds, el promotor inglés del “Gran

²⁵Chadwick, op.cit. p. 142-143.

Estilo”, quien en escritos y pinturas se refería a ella como “Miss Angel” y la ayudó a liberarse de un aventurero que haciéndose pasar por noble, le tendió un trampa con el fin de casarse con ella. También en Roma fue amiga de Goethe, que comentaba lo exigente e incansable que era en su trabajo. Fue una de las dos fundadoras de la *Royal Academy of London* y la *Accademia di San Luca* en Roma. Su última exposición la montó en Londres en 1797. Su obra se encuentra en museos principalmente en Inglaterra, Paris, Dresden, Munich, San Petersburgo e Italia.²⁶

Llegamos a nuestra penúltima estancia en este viaje histórico y será el Paris de fines del siglo XIX, cuando la ciudad estaba siendo rediseñada y urbanizada por el barón Haussman.

Derrumbado el Segundo Imperio, se conforma la Tercera República. En la década de 1870 se habían establecido nuevos moldes sociales: la naciente burguesía transita por *boulevards*, parque y jardines. Se inauguran grandes almacenes de auto-servicio y exposiciones internacionales. Los pintores conocidos como impresionistas: Claude Monet, Camille Pissarro, Bertha Morisot, Pierre-Auguste Renoir, Édouard Manet, Edgar Degas, Alfred Sisley, Mary Cassatt y otros elaboraron su propia versión de la modernidad; sus innovaciones estilísticas y sus nuevos asuntos han de ser contemplados en el contexto más amplio de la reestructuración de los ámbitos público y privado.²⁷

²⁶En el sitio Internet: w.w.w.galeriaorfila.com/Mercedes_Sole.htm. se encuentra bajo el apartado “El Prado: un estado de conciencia” donde entre otros temas, hace la crítica de que de las casi 8000 obras allí expuestas, solamente siete son de mujeres, ninguna española: Lucía y Sofrosina Anguisola, dos hermanas de Cremona, Margarita Caffi de Vicenza, la suiza, Angelina Kauffmann y Catherina Ykers de Amberes. Llama a subrayar la necesidad de las discutidas leyes de igualdad. Firma Antonio Leyva, Escritor de la Asociación Española e Internacional de Críticos de Arte. Mayo de 2010.

²⁷Chadwick, op.cit.p. 214.

Según Griselda Pollock en “*Modernity and the spaces of femininity*”²⁸, a fines de siglo, en París se delimitaron los nuevos espacios de la masculinidad y feminidad, en los que se articulaban las nociones subjetivas” entre ser mujer y ser hombre. Algunas mujeres se hicieron partidarias del Impresionismo porque la nueva corriente legitimaba asuntos de índole doméstica de los que ellas tenían dominio; más aún, la decisión de trabajar al aire libre sin decorados y modelos y de renunciar a los temas históricos abrió nuevas posibilidades para las mujeres, aunque seguían excluidas del círculo burgués social de los cafés y salones de baile. Por recientes estudios feministas se sabe que mujeres de la clase alta, como Mary Cassatt y Bertha Morisot, no tenían acceso al intercambio de ideas que se realizaban entre artistas varones, pero se movían en un ámbito artístico donde no se les silenciaba del todo; sabemos que frecuentaban la casa del pintor Manet, donde cada jueves se dialogaba acerca de la nueva pintura, reuniones a las que asistían Degas y otros.

Caso especial fue el del pintor Renoir quien declaró que: “considero a las mujeres escritoras, juristas y políticas (como George Sand, Mme.Adam y otras pelmas) como monstruos, algo así como terneras de cinco patas. La mujer artista es meramente ridícula, pero estoy a favor de las cantantes y bailarinas”.²⁹ Pese a estos prejuicios, ambas mujeres pudieron ejercer su arte y exponerlo en el abanico de sociedades artísticas (muchas especialmente para mujeres), que se abrieron en París con la Tercera República. Bertha Morisot fue socia fundadora del grupo y expuso con ellos en 1874, mientras Mary Cassatt lo hizo en 1876, que ya venía exponiendo desde diez años antes de unirse al movimiento. Griselda Pollock ha señalado con acierto que en

²⁸Pollock, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity." *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, 1988: 245-256

²⁹Chadwick, op.cit.p. 215.

sus pinturas ambas deslindan los espacios de la masculinidad y la feminidad aceptados por la época dentro de su sexo y clase, que sus temas los limitan a lo doméstico, pues no sería bien visto que los hombres posaran para ellas fuera de su familia y que también limitan su acceso a los espacios públicos de los cafés y de los *boulevards*. De este modo fue captado por las artistas el mundo femenino. Según apreciaciones de Chadwick: “Mary Cassatt aplicó de hecho un incisiva mirada con el fin de plasmar los ritos y gestos a través de los cuales cobra significado la feminidad: el ganchillo, el bordado, el hacer punto, el cuidado de los niños, las visitas, el tomar el té.”³⁰

Llegamos finalmente al siglo XX, época de cambios complejos y radicales que se operaron después de la Primera y Segunda Guerra Mundial en la institución familiar, donde el incremento del trabajo “producción en cadena” llevó a la mujer a ocupaciones mecanizadas y memorísticas. El poder adquisitivo de la mujer amenazó las estructuras tradicionales de la familia y contribuyó a fundamentar una ideología de separación de sexos, en la que la mujer era generalmente la administradora y a veces la



Ilustración 1-9. Suzanne Valedon. Nu entrant dans le bain près de la grand-mère assise.

³⁰ Ibid. p.217

sustentadora de la economía familiar. Las nuevas relaciones se tensaron al surgir el conflicto entre los requerimientos del trabajo y las actividades domésticas.

La imagen que prometía “un mundo moderno a la mujer moderna en la sociedad industrial del siglo XX sólo fue una realidad para las mujeres ricas y privilegiadas. Cuando se filtró a las masas trabajadoras, funcionó como una fantasía, muy alejada de las realidades de muchísimas mujeres”³¹, pero afirmada mediante campañas en los medios de comunicación para promocionar el consumo.

Es también la manifestación de una serie de prácticas artísticas y características conscientes mediante las cuales se entiende lo moderno en el arte y una ideología dominante de una *Vanguardia* en la producción artística que “coincide con el florecer de una primera generación de mujeres artistas y su posible acceso a las enseñanzas de formación más o menos equivalentes a las de los varones”.³² Sin embargo cabía esperar que fuera el arribo de un nuevo pensamiento que se reflejara en las acciones, pero no fue así: “La ideología de vanguardia margina a la mujer artista en la misma medida que los gremios en el siglo XV y las academias en el XVII y el XVIII”³³, de acuerdo a las investigaciones de las historiadoras.

Quiero hablar brevemente de una mujer cuya obra destaca por ser de las primeras que trabajó el desnudo femenino, tema reiterado en el ámbito artístico varonil. Ella no sólo osaba configurar, sino que le era un desafío, tanto que los críticos se veían incapaces de darle un significado aparte de la creatividad masculina. Se trata de Suzanne Valadon, modelo de artistas

³¹Chadwick, op.cit.p. 264.

³²Chadwick, op.cit. p. 265

³³Ibid. p. 265

amigos como Puvis de Chavanne, Toulouse Lautrec, Renoir; pintora en gran medida autodidacta pero con el apoyo y reconocimiento de Degas y otros. Sus desnudos femeninos logran combinar la propia observación con un conocimiento del cuerpo femenino basado en su experiencia como modelo. Se aleja de las representaciones estáticas y atemporales para poner énfasis en el contexto, en el momento específico y la acción física. En lugar de las superficies aterciopeladas y lozanas bajo el control de la mirada del varón, ella presenta figuras que aparentemente controlan sus propios movimientos y con frecuencia con gestos nada garbosos, como la pintura *“Abuela y muchacha entrando a la bañera”* de 1908. Aunque sus figuras resultan sensuales, se oponen a las arquetípicas mujeres fértiles propias de Gauguin y de los fauvistas.

Termino el recorrido con el surrealismo, del que nuestra autora fuente se expresa así: “Desde el siglo XIX, no hay movimiento artístico que haya aclamado la idea de la mujer y su creatividad tan apasionadamente como el surrealismo de 1920 y 1930. Ninguno ha tenido tantas mujeres en sus filas, y tampoco ningún movimiento moderno ha desarrollado un cometido más complejo para la mujer artista.”³⁴

André Breton lanzó la imagen de una mujer espontánea e instintiva en respuesta a una cultura sacudida por la guerra en un contexto social en el que la mujer reivindicaba su derecho al trabajo y al voto y el gobierno francés promovía la natalidad como medio para repoblar el país. La imagen significaba algo más: “Pero la mujer surrealista también nació de acto freudiano, de

³⁴Chadwick, op.cit.p.290.

situarla en el centro de los poderes creativos y subversivos del instinto amoroso, en sus cometidos incompatibles de madre y portadora de vida y de destructora de hombres”³⁵.

Este aserto fue leído a las mujeres artistas como una alternativa interesante por su postura antiacadémica y por el hecho que era un arte donde dominaba la realidad personal. Pero el movimiento confirmaba y continuaba una esfera creadora masculina; casi sin excepción ellas quedaron fuera del núcleo de artistas y poetas que redactaron los manifiestos y definieron la teoría surrealista. Era de esperarse, pues, que la mayoría de las artistas acabaran por proclamar su independencia del surrealismo. Curiosamente muchas realizaron su obra madura una vez que abandonaron el círculo surrealista. Hicieron, a juicio de Chadwick, aportaciones muy valiosas al lenguaje surrealista al sustituir “la propensión de los varones a la alucinación y a la violencia erótica por un arte de mágica fantasía y dotado de fluidez narrativa.”³⁶

Las artistas más mencionadas son: Leonora Carrington, Leonor Fini, Remedios Varo, las norteamericanas Kay Sage y Dorothea Tanning y la mexicana Frida Kahlo. Las artistas rechazaron la imagen de tinte romántico que los hombres atribuyen a la naturaleza como hembra y nutricia (o destructora) y la sustituyeron por una visión más austera e irónica, según comentarios de Chadwick.

Aunque son variadas y ambivalentes las visiones de la mujer por el surrealismo, convergen en la identificación de la naturaleza con fuerzas misteriosas y poderes regenerativos. Algunas se acercan a esta identificación con actitud irónica y mente analítica. Leonora Carrington y Frida Kahlo afirman la dualidad vital de la mujer artista mediante el uso del espejo,

³⁵Ibid. p. 292.

³⁶Ibid. p. 176.

por ser tanto observadora como observada. Frida explora la realidad de su propio cuerpo y la conciencia de ella: "...en muchos casos la realidad se disuelve en una dualidad: exterior frente a la percepción interior de la realidad."³⁷

En cuanto a su posición frente al exaltado lenguaje erótico del surrealismo, tomaron diferentes posturas: Leonora Carrington rechazó a Freud y se orientó hacia temas de alquimia y magia, de manera similar a Remedios Varo. Dorothea Tanning transfirió la sexualidad del mundo adulto al de la adolescencia. El tema de la violencia erótica, tan predominante entre los artistas surrealistas aparece también en la Tanning y en Frida, pero no proyectada hacia los demás, sino hacia ellas mismas en relación a la maternidad y partos como algo inseparable de la realidad sexual de la mujer y de la construcción social acerca de lo femenino.

Parece ser que las pintoras surrealistas encontraron poco apoyo teórico como sustento para la comprensión de sus obras; prefirieron volverse hacia su propia realidad sexual como fuente y sujeto, como alternativa "ante un movimiento que valoraba mucho la inocencia de la mujer-niña y atacaba violentamente las instituciones del matrimonio y la familia."³⁸ Optaron por un diálogo con la realidad interna y una exploración personal que el surrealismo legitimaba tanto para los hombres como para las mujeres. Después de todo, a las mujeres esta vía les era ya muy familiar. Por ella se aportó, una vez más, una nueva forma artística al legado universal del arte.

³⁷Chadwick, op.cit.p. 178.

³⁸Chadwick, op.cit. p. 296.

Capítulo 2. Categorías de análisis y conceptos, hipótesis y marco teórico.

Categorías de análisis y conceptos

El capítulo anterior nos ha develado algunas de las condiciones sociales y culturales en las que vivieron y realizaron su trabajo artístico las talentosas mujeres artistas. Con las limitaciones de espacio que el propio trabajo exige, esto deberá servir ahora para buscar detrás de los hechos, con cierta sospecha y una dosis de intuición, algunos de los factores que al incidir en las decisiones, criterios y valoraciones, sea en el ámbito familiar, conventual, cortesano o público, puedan permitirnos alguna explicación satisfactoria de por qué son tan pocas las reconocidas y seguramente muchas las olvidadas. Son caminos por los cuales tendremos que avanzar sin ninguna garantía de éxito en cuanto a revelar una verdad. Las categorías y criterios que utilizaremos son solamente trazos para no perder el camino. Son categorías de análisis en la búsqueda de sentido a este importante problema al que pretendemos darle, al menos, una interpretación válida.

Antes de enunciar las categorías que parece pertinente utilizar, pues se develan sin descubrirse en las diversas circunstancias observadas durante el recorrido del siglo X al XX, primero desglosaré las que de antemano han sido seleccionadas como marco y título a este trabajo; me refiero al binomio *objeto/sujeto* como pauta para una interpretación al proceso de cambio manifiesto en el status femenino durante el período revisado anteriormente. Las

categorías *objeto-sujeto* se han considerado de acuerdo a significar dos relaciones, posiciones y momentos diferentes.

El objeto y el sujeto

En atención a la etimología de palabra *objeto* significa “lo arrojado delante”³⁹ hacia el cual se dirige el acto consciente de un sujeto, evoca esencialmente relación con un alguien frente al cual se encuentra el objeto. En lenguaje de la estética aplicado a las artes visuales, *Objeto de representación* se utiliza para nombrar un objeto percibible, con un sustrato material, pero de naturaleza virtual, mera apariencia, imagen inmovilizada en el tiempo y limitada al espacio de exhibición; sin pretensiones ni relevancia en cuanto a su realidad o ficción. La obra es ambigua en su significado y requiere de un contemplador, por lo que los significados son multívocos. La ambigüedad aquí se entiende en el sentido de “*exceso de significación*”, utilizado por Eco; una vez terminada la obra de manos de su autor o autora, no pueda anticipar ni controlar el destino de la representación.

Por otro lado, *sujeto creador* implica un ser consciente, que dirige el proceso en aras de una idea o realización. La etimología dice que “lo puesto debajo” es la realidad que está en la base que sostiene a otra realidad que depende, en alguna manera de él. En una segunda acepción, “el yo es el sujeto en tanto se orienta hacia un objeto conociendo, apeteciendo o sintiendo.”⁴⁰

³⁹Brugger, Walter. *Diccionario de Filosofía*. N.p.: French & European Pubns, 1988. p. 342.

⁴⁰Brugger, op.cit.p. 452.

Sujeto creador es utilizado dentro del lenguaje artístico para apuntar que los sujetos no se encuentran ante un objeto hecho y no se comportan ante él de acuerdo a lo que es; aquí el objeto debe ser creado o recreado por el sujeto. Hay una priorización del *hacer* sobre el conocer. Se utiliza el nombre de “creación”, en sentido metafórico “a toda producción en la cual aparece algo nuevo, que aparentemente no es deducible de los elementos reunidos.”⁴¹ Cuando Heidegger en *Arte y Poesía*, habla de la obra creada como un *mundo* abierto y ordenado con significado, a diferencia de la *tierra*, al sustrato material, cerrado, oculto, cuyo empuje infatigable no tiende a nada, enfatiza también el *hacer* así: “...el ser-obra de la obra consiste en un establecer el mundo, así también es necesaria la hechura, por que el ser-obra de la obra tiene el carácter de la hechura”⁴²

Siendo que la obra de arte es “en esencia algo que se hace”⁴³, esta peculiar y compleja actividad involucra diversas facultades humanas, entre ellas la razón y el intelecto⁴⁴ a la vez que. la memoria y la imaginación, la voluntad y la emotividad.⁴⁵ Tiene una particularidad que no se da respecto a ninguna otra hechura de objetos: en el curso de su realización debe inventarse el modo de operar. Se desarrolla mediante una práctica que ensaya, combina, experimenta, y tantea

⁴¹ Ibid. p. 122.

⁴² Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. México: Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 76.

⁴³ Brugger, op.cit. p. 76.

⁴⁴ En el Medioevo predominó la función del intelecto como depositario de la “idea ejemplar”, de origen neoplatónica, que es una estructura mental que obligaba al artista hacia la imagen *interior* que le sirve de guía; la idea de una inspiración de los objetos naturales que le venga del exterior, se impondrá hasta el Renacimiento. Bergson, en un intento de comprender el proceso creativo ha propuesto el “esquema dinámico”, (La energía espiritual, 190) que se aleja de la imitación de un modelo interior para insistir en la necesidad de operar y configurar una representación.

⁴⁵ San Agustín afirmó que nada concebimos verdaderamente si no lo hemos engendrado con amor y agrado, que después fue sustituida por una concepción más analítica y reductiva de las facultades humanas. Ver *Introducción a la Estética*, Juan Plazaola, 423.

para lograr: En arte es el tanteo continuo “...el acierto sólo puede estudiarse cuando ya se ha acertado, cuando la obra formada muestra la ley que ha sido válida para ella.”⁴⁶

Sabemos que en el proceso creador, se da necesariamente la confluencia de ambos factores: sujeto-objeto. Samuel Ramos lo expresa así: “...en la posición estética el objeto debe ser creado o recreado por el sujeto, aunque con elementos que adquiere a través de sus impresiones.”⁴⁷ A lo que añade la consideración de ser ésta una prioridad privilegiada del ser humano. “Si hay una especie de actividad del espíritu en la que se pueda decir que el objeto es creación del sujeto, esa actividad es el arte.”⁴⁸.

La experiencia estética muestra cómo un objeto externo es capaz de conmovernos, de suscitar emociones, evocar, y modificar estados de ánimo: “...puede afirmarse que la obra de arte posee una propiedad emotiva específica cuando tiene características parecidas a las de los seres humanos cuando sienten la misma o similar emoción”⁴⁹. Esto nos lleva a expresar que una música o un cuadro son *alegres* o *tristes*. El proceso de creación no es visible ni explicable por un proceso causal; sin embargo el artista “trae consigo un eco de la realidad”⁵⁰ que no es simple imitación, sino evocación de experiencias anteriores, almacenadas en la *memoria espontánea*, en términos de Marcel Proust. Escuchemos este fragmento de *El tiempo recuperado*: “Pero que un ruido, un olor, ya escuchado y respirado antes, lo fueran de nuevo, a la vez en el presente y en el pasado, haciéndose reales sin ser actuales, ideales sin ser abstractos, en el acto la esencia de las

⁴⁶Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética*. Barcelona: Universidad de Deusto, 2008. p. 424-425.

⁴⁷ Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Mexico: Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1984. p. 26.

⁴⁸Ibid. p. 26.

⁴⁹Beardsley, Monroe C. y John Hospers. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1990, p. 140.

⁵⁰ Ramos, op.cit. p. 91.

cosas, habitualmente oculta, se liberaba...”⁵¹ También el poeta Woodsworth guarda una sensibilidad latente al expresar que “El arte es emoción recordada en el sosiego”⁵².

Sin olvidar que sujeto-objeto son dos conceptos relativos uno al otro, también existe en el arte una tensión en la relación entre ellos; esencialmente en el predominio de uno sobre el otro. Podemos recorrer la historia del arte buscando estos predominios y encontrar también cierto equilibrio entre ellos. Esta relación entre sujeto y objeto, generalmente asociada a la belleza, ha sido asumida en teorías de carácter objetivista y subjetivista. La concepción objetivista fue la predominante en la antigüedad y entre los escolásticos; aunque en la filosofía cristiana se promovió un cierto equilibrio. Es bien conocido el dilema planteado por San Agustín: “Las cosas ¿son bellas porque agradan o agradan porque son bellas?”⁵³, Al inicio del Renacimiento se afirmó con más énfasis el objetivismo de la belleza y sólo al final de esta época, se oye a Giordano Bruno afirmar que la belleza es un concepto múltiple, indefinido y relativo.⁵⁴ Desde fines del siglo XVI se va produciendo una fusión entre ambas corrientes, en términos de agrado y de belleza. En la medida en que se va adquiriendo conciencia de la variedad de estilos y culturas, se ha ido introduciendo la idea de relatividad del gusto a la belleza.

El aspecto subjetivo del arte fue acentuado más por los empiristas, ya que del sujeto que percibe nace la simpatía hacia lo bello. No todos los estetas modernos niegan la objetividad de lo bello, como el ejemplo que incluyo de Arnold Hauser: “En el arte... esa desubjetivación no es posible ni deseada. La obra de arte tiende también a una objetivación, pues la disolución total de la creación artística en veleidades subjetivas implicaría el fin de la tensión de los factores en que

⁵¹Plazaola, op.cit. p. 326.

⁵²Ibid. p. 487

⁵³Plazaola, op.cit. p. 347.

⁵⁴Ibid. p. 348.

estriba un rasgo esencial del arte...”⁵⁵; pero en general sostienen más bien los aspectos subjetivos, y se interesan más por la idea de significación y expresividad.⁵⁶ En el arte moderno y en las Vanguardias se ha hecho mayor énfasis en incorporar a lo bello la categoría de lo *sublime*, que también forma parte de la tradición estética que viene desde Aristóteles, pasando por Kant, hoy recuperado y actualizado con las aportaciones de Estrada Herrero, Enrique Lynch, Umberto Eco y otros. Esta categoría estética parece avenirse mejor en la interpretación del arte moderno y el contemporáneo. La estética contemporánea además de conjugar el aspecto objetivo con el subjetivo en el arte, asume posiciones muy variadas como son evidenciar el aspecto de la expresión, la intencionalidad, y el valor de la experiencia, como veremos más adelante.

Sin embargo, lo que el trabajo tiene la intención de distinguir, no son los aspectos que se conjugan en el quehacer artístico sino dos modelos de participación en el mundo del arte que están injertos en situaciones y procesos que atañen lo social y cultural, la economía y la política. El primero en el que la mujer, como imagen, fue considerada un objeto de representación en el arte y segundo, cuando ella, como sujeto, se ocupa del hacer arte.

En la categoría de mujer, objeto de representación, *de ella se hacen* imágenes diversas, como ya ejemplificamos al principio, según es vista, deseada, idealizada o proyectada por el autor. Su papel es inspirar, ser modelo y ser representada, con poca o nula intervención de su propia identidad y de sus deseos personales. No podemos saber si ella se identifica, se agrada o no con la imagen que se hace de ella. Es imposible saber qué interioridad queda fuera de la imagen. Sólo tenemos evidencia de cómo es mirada.

⁵⁵Plazaola, op.cit. p. 498.

⁵⁶Ibid. p. 487.

En la mujer, sujeto creador, es ella quien se proyecta a sí misma, y a lo que constituye su mundo; sea en las fantasías o en los deseos escondidos, como desearía ser o como se percibe ser, en sus estados emocionales y con sus experiencias, revelando mediante posturas y expresiones algo de la interioridad que sólo ella conoce. Es importante enfatizar la libertad que asume al dirigir su obra, sea como se le vaya revelando la forma en su *lucha amorosa* con el material, recordando a Heidegger. Allí selecciona el entorno, recoge los detalles ignorados, muestra sus intereses, objetos y lugares favoritos. Es su propia mirada.

Lo público y lo privado.

Introducción a conceptos de lo público y lo privado.

En el contexto de este trabajo de investigación, se impone la inclusión de algunas de las conceptualizaciones acerca de lo público y lo privado, ya que se puede aludir a un mismo vocabulario con diferentes alternativas de uso. Por lo que empezaríamos por aclarar que los contenidos de esta dicotomía no son unívocos, no se trata de una oposición binaria única, sino por el contrario se asocian a ella una red de oposiciones, sentidos y críticas diversas y con frecuencia divergentes. Esto ha originado debates y discusiones que han suscitado críticas, a menudo señalando problemas asociadas con la falta de un significado homogéneo.

“Lo público” y “lo privado” se asocian al “espacio” dados sus antecedentes históricos, como nos lo recuerda García Canclini⁵⁷, al hacer referencia a la Grecia clásica donde lo público ocurría en la plaza, en el ágora, lugar donde se llevaban a cabo las discusiones acerca de asuntos de interés común. Más tarde, el iluminismo situó lo público en otros escenarios urbanos, que sin dejar las plazas, se ubicaban en cafés, salones y clubes, lugares donde los burgueses, habitantes del burgo, argumentaban acerca de la necesidad de establecer derechos colectivos y donde surgían élites ilustradas con ideales emancipatorios que pretendían trascender a las minorías.

Trataremos de esclarecer de dónde surgen las críticas que, desde el feminismo, recibe el liberalismo, a partir de algunas interpretaciones de la distinción liberal entre la esfera pública y la privada. El feminismo surge en un momento histórico determinado y en sociedades concretas; de allí que tenga ciertas características y no otras. “En su origen como feminismo propiamente dicho está vinculado al liberalismo, en sus raíces ilustradas latén las aspiraciones al reconocimiento de la dignidad humana y las ideas de libertad e igualdad”⁵⁸.

Pero pronto va apareciendo que no son ellas a quienes tienen en mente los liberales, que poco tienen que ver esos ideales de las luces cuando se trataba de llevarlos a la práctica y comienzan las preguntas. Hay que reconocer que algunas de esas preguntas fueron respondidas por Locke, Rousseau o Kant, y que hubo voces disidentes, pero la propuesta liberal parecía cambiar poco el papel tradicional de la mujer. Sin embargo, como continúa Beltrán: “Es posible, a pesar de lo anterior, que sin la existencia de los autores mencionados, no hubiera surgido el feminismo, o no hubiera surgido del mismo modo, y creo que es justo el reconocimiento de esta

⁵⁷ García Canclini, Néstor. "Público-Privado: La ciudad desdibujada." *Alteridades* 6.11 (1996): 5-10.

⁵⁸ Beltrán Pedreira, Elena. *Público y privado. (Sobre feministas y liberales: argumentos en un debate acerca de los límites de lo político)*. Debate Feminista. Año 9, Vol. 18. México, octubre 1998: 389-405. p. 389.

deuda, pues es desde la obra de éstos y de otros clásicos de donde podemos partir para pensarnos como seres autónomos, como personas morales.”⁵⁹

Esta filiación cultural subyace al origen de los planteamientos del feminismo, fundamentalmente con el lenguaje de los derechos, así como los demás ideales de la Ilustración y las implicaciones liberales de esos ideales. Es precisamente en esa corriente de pensamiento crítico, inaugurado por la Ilustración, donde se inscribe el feminismo, como “esa corriente de desafío y de disenso”⁶⁰ con respecto a lo que existe y se acepta sin cuestionamientos.

Algunos planteamientos en debate.

Veremos algunas ideas acerca de lo público y lo privado empezando por Habermas: “En uno de sus primeros escritos, Habermas delimita el concepto de "opinión pública" con relación al "espacio público":

“Por espacio público entendemos un ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública. La entrada está fundamentalmente abierta a todos los ciudadanos. En cada conversación en la que los individuos privados se reúnen como público se constituye una porción de espacio público. [...] Los ciudadanos se comportan como público, cuando se reúnen y conciertan libremente, sin presiones y con la garantía de poder manifestar y publicar libremente su opinión, sobre las oportunidades de actuar según intereses generales.”⁶¹

⁵⁹Ibid. p. 390.

⁶⁰ Beltrán, op.cit. p. 390.

⁶¹Boladeras Cucurella, Margarita. "La opinión pública en Habermas." *Anàlisis* 26 (2001): 51-70. p. 53.

En *Facticidad y validez* (publicada en alemán en 1992) lleva a cabo una investigación sobre la relación entre hechos sociales, normatividad y política democrática; “el espacio público se presenta como el lugar de surgimiento de la opinión pública, que puede ser manipulada y deformada, pero que constituye el eje de la cohesión social, de la construcción y legitimación (o deslegitimación) política. Las libertades individuales y políticas dependen de la dinámica que se suscite en dicho espacio público”.⁶²

Entre Habermas y Arendt existen acuerdos y discrepancias que exploraremos para comprender la íntima relación que existe entre el concepto de opinión pública y la dinámica política.

Arendt también empieza haciendo referencia a la Grecia clásica donde “lo público es lo político, el espacio común de actividades humanas de trascendencia histórica, compartidas por los hombres libres (liberados de las necesidades y contingencias del quehacer diario y de la esclavitud del trabajo vinculado a dichas necesidades); lo privado se concibe referido a un dueño y señor, que tiene su espacio vital particular, habitado por seres (cosas, animales y personas) que dependen de él y que están "privados" tanto de derechos políticos como de proyección social”.⁶³

Cuando gradualmente los derechos políticos se universalizan y la perspectiva social penetra en todos los ámbitos de la vida; surge también un nuevo concepto de privacidad, limitado a la intimidad, que se contrapone a la esfera social. Las tesis arendtianas son:

⁶²Boladeras, op.cit. p. 53.

⁶³Idem. p. 54.

“1) La época moderna lleva a cabo la extinción de las esferas pública y privada, en sus delimitaciones tradicionales y las subsume en la esfera de lo social.

2) Esta esfera social surge de un doble movimiento: "la transformación del interés privado por la propiedad privada en un interés público" y la conversión de lo público en una función de los procesos de creación de riqueza, siendo ésta "el único interés común que queda".

3) Sin embargo, este interés común no crea espacios de significación vital compartida, sino que sirve al mero incremento de la acumulación de capitales. "Lo que hace tan difícil de soportar a la sociedad de masas no es el número de personas, o al menos no de manera fundamental, sino el hecho de que entre ellas el mundo ha perdido su poder para agruparlas, relacionarlas y separarlas." »⁶⁴.

Habermas afirma que en el nivel de la generación del poder la teoría de Arendt es válida, que este nivel se produce en consenso mediante la comunicación y sin violencia.⁶⁵

Habermas y Arendt también presentan diferencias en cuanto a la legitimidad de los acuerdos intersubjetivos. Para Arendt, éstos no son auténticos ni pretenden una certeza racional, sino que emanan de una pluralidad de puntos de vista. Lo que se busca es la imparcialidad, que trata de lograr “la mentalidad amplia”. Habermas, por el contrario, le otorga un poder cognitivo a la opinión pública y al consenso que de ella emerge. Esta sería la única manera de poder articular la intersubjetividad con la autorreflexión, es decir la capacidad de emanciparse de las mediaciones que producen las ideologías.

⁶⁴Boladeras, op.cit. p. 54.

⁶⁵ "Arendt, Habermas y Luhmann." *Viaforo.com*. N.p., Mar. 2009. Web. 19 Aug. 2011. Tomado de: <http://viaforo.com/foros/sociales-y-humanisticas/2989-arendt-habermas-y-luhmann.html>.

La acción social que concibe Habermas reside en un marco compuesto por el trabajo, el lenguaje y también el poder. Su praxis se sustentaría en aspectos claves que son el basamento de toda su teoría: el trabajo y la interacción. El primero motivaría la acción instrumental, y el segundo la acción comunicativa.

Tanto Habermas como Arendt convergen en cuanto a diferenciar la práctica de la técnica realizada por Aristóteles, que fue olvidada por el pensamiento político moderno. De acuerdo a Habermas, tanto Arendt como Gadamer, en la filosofía social moderna está ausente la relación con la práctica, sólo se mantienen contactos con las acciones particulares tendientes a fines específicos⁶⁶.

Otras dicotomías.

La distinción entre lo público y lo privado contiene significados plurales que por tradición vienen aparejados a la dicotomía y pueden ser considerados como criterios heterogéneos según propone Rabotnikof.⁶⁷ Tales son: colectivo-individual, visibilidad-ocultamiento, apertura-clausura. Sin embargo, lo que a Paula Soto le interesa, es incorporar otras conceptualizaciones asociadas tales como casa-calle, interioridad-exterioridad.⁶⁸

⁶⁶Gillen, Cristian. La Concepción Teórica De Habermas. Tomado de : http://www.haciaaemancipacion.org/politica/Revista%209/la_concepcion_teorica_de_habermas_cristian_gillen.html.

⁶⁷Rabotnikof, Nora (1998). "Público-Privado". *Debate Feminista* 18,p. 3-13

⁶⁸Soto V., Paula. *Lo Público y lo Privado en la Ciudad*. Casa del Tiempo 2.17 (2009): 54-58.

Naturaleza y Cultura

Otra dicotomía necesaria para cubrir las diferentes esferas en las que la limitante hacia lo femenino se ha permeado, es en la pregunta de si se nace o se aprende a ser.

Cotidianamente, si los hijos presentan rasgos *aceptables* y parecidos a los padres, se le da todo el peso a la naturaleza, para así otorgar una generosa dosis de ego al progenitor, pero si éste tuvo los medios para proporcionar una buena educación a la prole, entonces se le concede valor a lo que se aprende. Esta dualidad no es necesariamente excluyente ni tiene razón para ser radical. La pregunta de si nacemos con una personalidad o la aprendemos, de si lo que nos caracteriza y representa es dado por la naturaleza o por el ambiente que nos rodea, ha dado pie a múltiples propuestas. Entre la vasta oferta de la psicología para responder a esta interrogante, se eligieron dos que representan posiciones contrastantes: el psicoanálisis junguiano y el conductismo de Watson. Ambas escuelas representaron en su momento un viento fresco, una evolución en el campo de la investigación psicológica y proporcionan argumentos de su forma de explicar la condición humana.

El inconsciente colectivo

La teoría de Jung nació a partir de la escuela freudiana en la que su célebre fundador estableció entre sus principios fundamentales, que en el inconsciente sólo el pene representaba la sexualidad, por lo que los seres humanos se dividían en dos tipos: los que lo tenían y temían perderlo y las que no lo tenían y querían tenerlo.

Jung, por su parte, presenta la noción de los arquetipos, definidos como “funciones cuasi esenciales que permiten aflorar motivos recurrentes específicos, tan comunes en toda la mitología e igualmente en la vida individual” ⁶⁹. Desde este concepto se pueden explicar las diversas vías en que ha sido representada la mujer a lo largo de la historia y las funciones psicosociales que las imágenes femeninas han desempeñado en el individuo y los grupos. Para Jung (1954a, 1954b) la mujer ha sido representada por dos tipos de arquetipos: el arquetipo de la madre y el del ánima.⁷⁰ La imagen de la madre trasciende el plano personal para llegar a uno más colectivo. En este sentido, la madre no es sólo la persona física que nos dio a luz, sino que nuestro concepto de la madre está determinado por un conjunto de valores, actitudes y roles que obedecen a un arquetipo firmemente arraigado en la tradición sociocultural. ⁷¹

Pero también existen las representaciones de la mujer como monstruo o ser imaginario⁷². La revisión de las diversas imágenes del imaginario colectivo nos revela que las representaciones de la mujer tienen diferentes formas. Dentro de este carácter multifacético podemos destacar su representación como símbolo de la reproducción y la fecundidad y su representación como desviación y marginalidad. Esto es, el cuerpo femenino ha sido el elemento a través del cual cada significado se ha constituido en una representación específica, ha sido la imagen sobre la cual se ha representado y simbolizado todo aquello que está fuera de la norma.

⁶⁹ Pettifor, Eric. "Major Archetypes and the Process of Individuation (a quick pencil sketch)." *Personality and Consciousness*. N.p., 1995. Web. 18 Aug. 2011. Tomado de: http://pandc.ca/?cat=car_jung&page=major_archetypes_and_individuation

⁷⁰ Saiz Galdós J., Fernández Ruiz, B. y Álvaro Estramiana, J. "De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía." *Athenea Digital* 11 (Primavera, 2007): 132-148. p.133, 136-137.

⁷¹ Saiz, op.cit.

⁷² Álvaro Estramiana, José Luis y Beatriz Fernández Ruiz. "Representaciones sociales de la mujer." *Athenea Digital*. N.p., Spring 2006. Web. 18 Aug. 2011. Tomado de: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/537/53700905.pdf>.

Primero: el cuerpo de la mujer es imagen y significado a la vez; a cada disección del cuerpo femenino le corresponde una idea y cada idea se corresponde con una figura y rostro de mujer. “Nada como el cuerpo de la mujer ha servido con tanto afán para representar el orden moral y su trasgresión”⁷³.

Segundo: en la representación del cuerpo femenino se encuentra un ejemplo de la transformación de lo desconocido a lo familiar. La imagen de la mujer y su cuerpo hacen que el orden moral pueda ser identificado con quien forma parte de nuestra vida cotidiana desde nuestro nacimiento y, por tanto, de nuestro conocimiento más inmediato del mundo. “El cuerpo de la mujer representa, además, el cuerpo social pues en él se inscriben todos los temores que acechan a cada época histórica. Y si el cuerpo de la mujer representa un enigma, pues para eso están artistas y médicos que lo diseccionan y nos muestran las diferentes partes de las que está compuesto.”⁷⁴

Tercero: “ese proceso de familiarización con un orden social que se inscribe en el cuerpo de la mujer, señalando sus amenazas, consigue mediante su representación, naturalizar unos valores culturales como si de elementos de una biología femenina se trataran”⁷⁵. Con este razonamiento resulta fácil transformar algo abstracto, como los valores de una sociedad dominada por hombres, en algo tan concreto como la imagen corporal de la mujer, transformando una construcción mental en una realidad física. Cada valor social y su trasgresión están representados en una imagen de mujer. “Este proceso de objetivación se acompaña de un

⁷³Ibid. Alvaro y Fernández, p. 74.

⁷⁴Alvaro y Fernández, op. cit. p. 74.

⁷⁵Idem, p. 74.

proceso de categorización que sitúa y fija las ideas que dan lugar a las prácticas culturales dominantes en un contexto de “categorías e imágenes ordinarias”⁷⁶.

Todo este bagaje ideológico es el que ha dado lugar a nuestras actitudes hacia las mujeres y el que ha ido constituyendo nuestra ambivalente representación de la mujer. “La representación de la mujer ha hecho posible poner rostro al mal, al tiempo que ha generado una visión estereotipada de ésta que perdura en nuestra contemporaneidad. En su cuerpo deforme o seductor, diseccionado o no, en su representación monstruosa e imaginaria están los miedos que constituyen y dan forma a nuestra propia identidad”⁷⁷, la de hombres y mujeres cuyas acciones individuales y colectivas han estado determinadas por esas representaciones sociales, reflejo y causa de las acciones que han hecho posible la perpetuación del orden social.⁷⁸

Hasta aquí la argumentación de que la naturaleza, en particular los arquetipos, es la que determina los patrones de conducta, los valores y las categorizaciones, entre otros elementos, de la vida individual y colectiva. A continuación se presenta una postura radicalmente opuesta, la que llega incluso a negar toda idea de inconsciente: el conductismo watsoniano.

La tabula rasa

La psicología, decía Watson, “es una rama experimental puramente objetiva de las ciencias naturales. Su meta teórica es la predicción y el control de la conducta. La introspección no forma parte esencial de sus métodos, como tampoco tienen valor científico sus datos

⁷⁶Idem

⁷⁷Alvaro y Fernández, op.cit. p. 74.

⁷⁸Idem

dependientes de la proclividad que ellos mismos le adjudican para efectos de interpretación en términos de conciencia.”⁷⁹ Como objeto de estudio de la psicología, Watson se refirió a la relación entre estímulo y conducta, donde ambos elementos pueden ser medidos directamente. Como su método de estudio fue la observación, las respuestas del organismo a los cambios del medio ambiente, rechazaron toda conducta interna que no pudiese ser medible.

En una época en que la ciencia y todo lo relacionado con la investigación científica parecía ganar la aprobación automática, la sustitución de Watson de intangibles como el inconsciente y los estados mentales con la medición de elementos observables, su énfasis en la objetividad y los datos duros, cautivó a muchos. En 1915, fue incluso elegido presidente de la Asociación Americana de Psicología.

Pero Watson no resistió el canto de las sirenas al buscar explicar hasta el absurdo temas como la familia, la felicidad y la naturaleza femenina. En su obra *La debilidad de las mujeres* afirma que el problema de las mujeres, su debilidad, no es innata, dependiente de las limitaciones impuestas por su sexo biológico. Watson identifica la fuente de la debilidad de las mujeres en su educación, en la falta de entrenamiento en hábitos de trabajo, de competencia y de manipulación. Sin embargo, traicionando sus propias afirmaciones de objetividad y de método científico, sigue considerando que “el lugar natural de las mujeres, definido desde luego por su sexo, está en el hogar y en la crianza”⁸⁰ y remata:

⁷⁹Watson, J.B. "Psychology as the Behaviorist Views It." *Psychological Review*. N.p., 1913. Web. 18 Aug. 2011. Tomado de: <http://www.psych.utah.edu/gordon/Classes/Psy4905Docs/PsychHistory/Cards/Watson.html>

⁸⁰González García, M.. "El sueño de la razón: La utopía del conductista." Athenea Digital, Primavera 2009. Web. 18 Aug. 2011. Tomado de: <http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/viewFile/639/466>

“La gran debilidad de las mujeres que buscan una carrera es que nunca han sido entrenadas para trabajar como los hombres. Me refiero a entrenadas desde la infancia. Los hombres son criados en la tradición de que deben trabajar. Lo aprenden en la juventud en actividades con pandillas o, más tarde, en los deportes. Aprenden desde la niñez que deben mantener a sus familias y que para hacerlo deben tener una técnica para el trabajo —hábitos de trabajo— y que deben soportar la fatiga para endurecer sus músculos; deben aprender a hacer cualquier cosa lo suficientemente bien para poder competir. Se los entrena desde la infancia para adquirir hábitos de manipulación —las mujeres no. Ellas acostumbran estar en el fino arte del bordado.... Luego la moda cambió —las mujeres tenían que ser damas— ornamentos bonitos. Su esfera estaba en casa. Ahora el cuadro está cambiando de nuevo. Las madres están comenzando a entrenar a sus hijas en hábitos de competencia y manipulación. Las costumbres de las mujeres van cambiando tan rápidamente que las tradiciones de trabajo no han tenido tiempo de absorberlo. Por lo tanto, pocas mujeres han logrado la grandeza. Nunca he creído que hubiera dificultades insuperables que apartaran a las mujeres del éxito. Tienen fuerza suficiente para pintar, pero nunca ha habido una gran pintora.”⁸¹

Difícil sería encontrar posturas tan encontradas como la de Jung y Watson, ambas respondieron, con mucho, a los intereses, necesidades y valores de su época, pero en su radicalización perdieron mucho de la credibilidad que podrían haber conservado, aunque ambas escuelas pusieron la semilla para la evolución de la psicología y muchas de sus afirmaciones son rescatables en la actualidad.

⁸¹ Watson, J. B. (1927). The Weakness of Women. *The Nation*, 125, 3235, 9-10.

Modernidad/Posmodernidad

Con el fin de crear un entendimiento compartido de términos y conceptos con que los filósofos han contribuido en su intento de explicar la realidad y sus cambios fundamentales se hace necesaria la definición y ubicación de términos que son pertinentes en esta tesis.

Las características de la tabla de abajo son sólo tendencias muy discutidas, no son absolutos. De hecho, la tendencia a ver las cosas aparentemente obvias de manera binaria, las categorías contrastantes se asocian generalmente con el modernismo. La tendencia a disolver las categorías binarias y exponer su arbitraria cultura codependiente se asocia con el posmodernismo. Esta categorización he seleccionado los aspectos más pertinentes, es sólo con fines heurísticos:

Modernismo/Modernidad	Posmoderno/Postmodernidad
Las grandes narrativas y las metanarrativas de la historia, de la cultura y de la identidad nacional son aceptadas antes de la Segunda Guerra Mundial (cuando los mitos de progreso en Europa y Estados Unidos)	Sospecha y rechazo hacia las grandes narrativas para la historia y la cultura; narrativas locales, deconstrucción irónica de las grandes narrativas: el origen de los anti-mitos
El progreso se acepta como una fuerza impulsora que mueve la historia.	El “progreso” es visto como el fracaso de la gran narrativa.
La fe en la gran teoría (explicaciones	Rechazo a las teorías totalizadoras;

totalizadoras en historia, ciencia y cultura) que representan todo el saber y explican todo.	búsqueda de teorías locales y contingentes.
La fe en, mitos de, la unidad social y cultural, jerarquías de las clases sociales y valores étnicos/nacionales, bases aparentemente claras para la unidad.	Pluralismo social y cultural, desunión, bases no claras para una unidad social/nacional/étnica.
La gran narrativa del progreso a través de la ciencia y la tecnología.	Escepticismo a la idea de progreso, reacciones antitecnológico, neoludismo; religiones de la Nueva Era.
Sentido de unidad, el yo centrado en sí mismo; “individualismo”, identidad unificada.	Sentido de fragmentación y el yo descentrado; identidades múltiples y conflictivas.
La idea de “la familia” como la unidad central del orden social: modelo de la clase media, familia nuclear. Normas heterosexuales.	Unidad de familias alternativas, alternativas al modelo de matrimonio de la clase media, identidades múltiples de parejas y para la crianza de los niños. Polisexualidad, manifestación de realidades homosexuales y homosociales reprimidas en las culturas.
Jerarquía, orden, control centralizado.	Subversión del orden, pérdida del control centralizado, fragmentación.

Tropos profundos/raíces.	Tropos superficiales/rizoma.
Fe en la “profundidad” (significado, valor, contenido, significado) sobre “superficie” (apariencias, lo superficial, el signifiicante)	Atención al juego de superficies, imágenes, signifiicante sin preocupación por la “profundidad”. Diferencias relacionales y horizontales y diferenciaciones.
Crisis en la representación y en el estatus de la imagen después de la fotografía y de los medios masivos.	Adaptación de la cultura a la simulación, los medios visuales convirtiéndose en formas equivalentes e indiferenciadas, la simulación y los medios en tiempo real sustituyendo a lo real.

<http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/pomo.html>

Hipótesis

La transición de la mujer de ser objeto de representación a ser sujeto creador en la pintura, se puede explicar como parte de los procesos de cambio desde las formas de pensamiento, categorías y estructuras que caracterizan la modernidad y la posmodernidad, específicamente en lo referente a la crisis del sujeto fuerte tal como lo conocemos desde Descartes; a la configuración de una subjetividad emergente de las posibilidades individuales, de ahí que se habla de una subjetividad creadora propiamente femenina.

Marco teórico

Concepto de Creación.

Hay algo que distingue *in radice* la actividad del artista creador. El artesano posee una virtud operativa; el artista es, en cierto sentido, poseído por ella.
Plazaola⁸²

En la hipótesis que sostiene éste trabajo se asume que la mujer, en el aspecto artístico, pasó por un proceso histórico y cultural, desde el estadio donde es asumida como un objeto de representación hasta irse configurando como un sujeto emergente con posibilidades individuales que le han permitido, en épocas recientes, mostrar su subjetividad creadora; tal aseveración requiere revisar y ahondar en el concepto de creación; por un lado para esclarecer su o sus significados y por otro lado justificar su elección prioritaria por sobre otros términos que pudieran ser similares. En su momento se hablará del matiz propiamente femenino de esta creatividad.

El concepto de creación ha pasado por muchas vicisitudes, algunas de las cuales enunciaremos aquí.

Los griegos no tenían términos que correspondieran a los términos *crear* y *creador*. Les bastaba la palabra *hacer* (poein) pero no la empleaban con respecto al arte y a artistas como los pintores y los escultores: porque estos artistas no ejecutan cosas nuevas, sino sólo reproducen las

⁸²Plazaola, Introducción a la Estética p. 374

que hay en la naturaleza. El arte era definido en aquel entonces como “ejecución de cosas según reglas”, según definiciones de escritos antiguos, el arte es habilidad de ejecutar ciertas cosas y esa habilidad se sustenta en el conocimiento de reglas y la capacidad de servirse de ellas; quien las conozca y sepa servirse de ellas es un artista. Este modo de entender el arte supone que la naturaleza es perfecta y que el hombre en sus acciones debe imitarla; él debe descubrir las leyes a que está sujeta la naturaleza y someterse a ellas y no buscar la libertad que lo apartaría de ese ideal en sus acciones.

Sin embargo, los griegos hacían una excepción importante: la poesía. El nombre griego *poiesis* procedía de *poiein*: hacer. *Poietes*, por tanto, es el que hace: el poeta y esto por una doble razón, primero, porque el poeta hace cosas nuevas, trae a existencia un mundo nuevo, en cambio, el artista únicamente reproduce, imita las leyes de la naturaleza. Aunque no había un término que correspondiera a creación o creador, el sentido que le daban al poeta era como el que crea, el que tiene la libertad de crear.

En Roma los conceptos griegos se ponían en tela de duda. Horacio incluyó a los pintores en el privilegio de atreverse a todo (*quod libet audendi*) y de manera semejante otros críticos de arte de la antigüedad pensaban de manera similar al descubrir que a la poesía y al arte les es común la imaginación. Esto era nuevo, ya que los griegos del período clásico no aplicaban los conceptos de imaginación e inspiración a la plástica sino solamente a la poesía.

Cuando el griego solamente tenía una palabra *poiein* que significaba más o menos lo mismo que el *facere* latino, siendo éste más rico, tenía dos palabras – *facere* y *creare*-.⁸³

⁸³Tatarkiewics, Wladyslaw. "Creación: historia del concepto." *Criterios* 30 (July 1993): 238-257.

Durante el período cristiano se realizó un cambio fundamental: la palabra *creatio* fue utilizada para nombrar la actividad de Dios, *creatio ex nihilo*, creación de la nada y así entendida, dejó de ser empleada en las actividades humanas. En esto, la Edad Media fue todavía más lejos que la Antigüedad pues no hizo la excepción que los griegos habían hecho para la poesía.

En el renacimiento, como es sabido, se dio un sentimiento de independencia, de libertad y podremos decir, de alta creatividad. Sin embargo, los escritores y artistas renacentistas no se atrevieron a usar todavía la palabra creación y hablaban de que el artista “inventa”, como lo expresa el filósofo Ficino. Para Rafael es la imagen que se conforma según su idea y para Leonardo el empleo de formas que no hay en la naturaleza.

Fue hasta el siglo XVII que un poeta y teórico de la poesía , Kazimierz Maciej Sarbiewski, escribió que el poeta “de cierta manera construye” (*quodammodo condit*) y al fin atreviéndose a usar la palabra que “crea de nuevo” (*de novo creat*).

En el siglo XVIII ya aparece el concepto de creación con cierta frecuencia en la teoría del arte, pero fue precisamente durante este siglo que en Francia encontró resistencia la idea de creación del hombre, una razón era que la palabra creación era exclusiva para la creación divina y la segunda que la creación es un acto misterioso y la mente ilustrada no aceptaba tales misterios.

Sin embargo, el siglo XIX trajo una fuerte reacción a esta resistencia y ahora no sólo era considerada creación sino que creador derivó en sinónimo de artista y de poeta. No sólo eso, sino que estos conceptos propios del arte se extrapolaron a la ciencia.

“¿Qué quedó del concepto religioso en el concepto moderno de creación empleado en la teoría del arte? No mucho. Ni que la creación es *ex nihilo*, ni que se produce fuera del tiempo, ni que es asunto de fe. Quedó tal vez únicamente la idea del poder: el poeta crea como Dios, «instar Dei». La creación del artista es concebida más bien en el sentido de «poiesis», o sea, de producción no coartada por nada”⁸⁴, aunque con frecuencia se le conciba también como construcción, como una realización planificada de una concepción.

Al hacer un recuento del concepto de creación, se distingue “la historia de un progreso que vence gradualmente las resistencias, los prejuicios, la ceguera a los rasgos creadores del gran arte”⁸⁵. Lo que podemos ver, resumidamente, en el proceso anterior es que “el arte y la poesía tienen dos consignas: ley y creación. O regla y libertad. O también: habilidad e imaginación”⁸⁶, como tendencias constantes. “Esas vicisitudes enseñan que por largo tiempo no se creyó que ambas tareas pudieran ser cumplidas simultáneamente... se pueden hallar ambas tendencias: cuando unos artistas y poetas aspiran a la libertad individual y la creación, otros buscan y quieren hallar las leyes generales que rigen el arte y la poesía y quieren someterse a esas leyes.”⁸⁷

Con referencia a la actividad creativa, Hegel sostiene que debe ser una actividad espiritual, pero contar al mismo tiempo con un lado sensible y directo. Por tanto, ni mecánico ni científico. No tiene relación alguna con las ideas puras o abstractas, pero debe ser actividad, a la vez sensible y espiritual y así, el arte ahora se trasciende, ya que abandona el elemento de la

⁸⁴Tatarkiewics, op.cit. p. 251

⁸⁵Ibid, p. 245

⁸⁶Tatarkiewics, op.cit. p. 262

⁸⁷Ibidem, p. 263

realización de conciliar el espíritu en forma sensual y pasa de la poesía de la imaginación a la prosa de pensamiento⁸⁸.

El trabajo de creación es de una complejidad psíquica de tal magnitud que, para comprenderlo tendría que fragmentarse, lo cual de ninguna manera nos daría lo que la suma de sus partes. Como dice Samuel Ramos: “en diferentes épocas se han intentado formular preceptivas para el trabajo artístico, pero éste se resiste a ser el producto de recetas o de reglas, al término del trabajo espiritual de la creación, en el tránsito de ésta a la fase técnica de la obra... el verdadero artista tiene, pues, algo del buen tirador que pone siempre la flecha en el blanco, con la puntería que caracteriza a la acción instintiva. Pero como se ve esta ley interna que gobierna a la creación sólo puede ser encontrada *a posteriori* por el análisis crítico de la obra”⁸⁹

Las feministas evitan usar el término creación y lo sustituyen por ‘producción’ aduciendo a que los hombres se han apropiado del término para significar una posición privilegiada que les ha permitido exaltar la individualidad en aras del genio para justificar posiciones de privilegio, exclusiones, jerarquías, etc. Estas no son razones suficientes para excluir un concepto que ha pasado por tantas batallas para establecerse y ser aceptado; otra razón sería el utilizar ‘construcción’ pues producción pierde algo que le es esencial: la creación de algo nuevo a sabiendas de que nada es nuevo del todo, ni aún en el arte, siempre hay precursores, antecesores, analogías pero no hay que ignorar que también una verdadera obra de arte tiene un aspecto único.

⁸⁸ Hegel, G.W.F. *Introducción a la Estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.

⁸⁹ Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1984. p. 56

Clasificaciones ambivalentes.

Artes mayores y menores.

Dado que como hemos venido señalando las diferencias numéricas entre artistas femeninas y artistas masculinos es tan marcada, es conveniente el análisis del marco conceptual que es dado por la referencia histórica como una vía que puede haber afectado la práctica de las artes. Si esto es importante en materia de estética y filosofía del arte, cuanto y más para el feminismo estético; por eso plantea cuestionamientos acerca de los valores que están en las bases filosóficas y examinando conceptos, que al ser jerarquizados, están infundidos de significancia de género.

A pesar de la inclusividad y neutralidad del lenguaje teórico de la filosofía, en el trabajo acerca de la estética hay un ambiente de sospecha acerca de las influencias de género en la formación de las ideas acerca del arte, de los artistas y de los valores estéticos. Las perspectivas feministas en estética revisan también las influencias culturales que han ejercido poder sobre la subjetividad y han contribuido no sólo a los filósofos sino a los historiadores, críticos y teóricos del arte.

Las perspectivas feministas en estética surgieron en los setentas con una combinación de críticas a la tradición histórica de la filosofía y de las artes y activismo político. Se desarrollaron en forma conjunta con los debates posmodernos acerca de la cultura y la sociedad.

El blanco histórico primordial de las críticas feministas a la filosofía del arte ha sido dirigido al concepto de *bellas artes*, que se refiere al arte que ha sido creado específicamente para el placer estético. Muy estrechamente relacionado al concepto de bellas artes están las ideas acerca del *genio creador* del artista, que se concibe frecuentemente como poseedor de una singular visión que se expresa en su obra. Encuentran que el término *bellas artes*, también categorizado como *artes mayores*, contiene profundas implicaciones de género, por lo que las feministas estéticas han considerado que es necesaria una revisión de las ideas acerca del arte y de los artistas en la historia, para comprender la variedad de respuestas que tiene la pregunta.

El origen del término *arte* puede ser rastreado hasta la antigüedad clásica. El término griego que generalmente traducimos como “arte” es *techne* (τέχνη), que bien puede ser equivalente a “habilidad” o “un “*saber hacer*” que implicaba ciertos *conocimientos* y unos “*hábitos operativos adquiridos*”⁹⁰, y que en su sentido más amplio se usaba para distinguir los productos del esfuerzo humano de los objetos de la naturaleza. El tipo de *techne* que más se asemeja al concepto moderno de arte es el de las artes miméticas o imitativas, o sea, aquellas que semejan la apariencia de un objeto. En su significación originaria “la mimesis se centraba en la imitación de acciones humanas relacionadas con los movimientos y danzas rituales de los cultos dionisiacos... Más tarde la mimesis llegó a designar el arte del actor y en su desarrollo posterior el término se aplicaría a la música, después a la poesía y a la escultura, y con esta dignificación sería conocida en el mundo clásico.”⁹¹. Por siglos se asumió que la naturaleza del arte era mimética y se dieron amplias discusiones acerca de ello, incluyendo a Aristóteles, a pesar de que para él la Idea no tiene existencia en sí.

⁹⁰ Estrada Herrero, David. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, S.A., 1988. p. 75.

⁹¹ Idem. p. 249.

En *La República* de Platón ocurre una de las primeras discusiones filosóficas acerca del arte, de acuerdo a la metafísica de Platón el mundo abstracto de las Formas posee un mayor grado de realidad que el mundo físico con sus cambios, eventos inestables y objetos. De allí que entre más directa sea la aprehensión de las Formas tanto más se acerca la mente humana a la Verdad⁹².

El arte mimético está entonces a triple distancia del ser. Si la naturaleza es una “copia”, (aunque el término no es exacto), el arte sería “una copia de la copia”, como se le refiere frecuentemente. Platón, a diferencia de sus contemporáneos, consideraba peligrosa a la mimesis porque era una ilusión que sustituye a la verdad, y que además se presentaba en formas seductoras. De acuerdo con el análisis platónico de la *psique* humana, los elementos no racionales del alma son fuerzas poderosas que pueden desviar al intelecto de la aprehensión más serena del conocimiento.

Platón, en su preferencia por la búsqueda filosófica de alcanzar el conocimiento de las formas por sobre la satisfacción en los placeres de la mimesis, se puede ver una jerarquía de valores que ordena el mundo de las formas ideales, abstracto e intelectual por encima del sensual mundo de los objetos físicos, particulares y transitorios. “Esta jerarquía apoya el dualismo entre mente y cuerpo profundamente correlacionada con la asimetría de género que es un blanco de crítica fundamental en casi todos los análisis feministas... las filósofas feministas toman en cuenta ciertos conceptos que aparecen en combinaciones binarias: mente-cuerpo; universal-particular; razón-emoción... incluyendo masculino-femenino. Estos no son meramente pares correlativos sino que son pares ordenados en los que el primer elemento es tomado como

⁹² Platón. *Diálogos*. México, D.F.: Editorial Porrúa, S.A., 1978.

naturalmente superior al segundo.”⁹³ Lo que es más, el tipo de placer que la mimesis suscita es de carácter emocional y apetitivo, y afecta más al cuerpo que al intelecto.

Clasificaciones jerárquicas se dieron en la antigüedad desde Pitágoras. Tenemos conocimiento de al menos dos grupos específicos de artes: las liberales y las serviles. Las primeras eran actividades naturales, de naturaleza espiritual y propias de los ciudadanos libres, mientras que las segundas eran propias de los esclavos, pues exigían el esfuerzo del cuerpo y caían dentro de la esfera de la *banausia* (βαναυσία). Esta categoría comprendía las artes mecánicas y las tareas manuales, que satisfacían necesidades básicas de la sociedad, pero según Jenofonte, eran un estigma y una deshonra. Nos informa Estrada Herrero que “hasta bien entrado el renacimiento no se logró superar este prejuicio *banausíaco* que duró tantos siglos... la clasificación obedecía a razones sociológicas claramente discernibles,”⁹⁴

En el cristianismo, el arte más que una imagen más o menos mimética de la realidad, es considerado como un medio de expresión de la realidad espiritual que subyace al mundo creado. Comenta R. Bayer que la edad media, “no concibió las bellas artes como algo distinto del arte en general. Para santo Tomás, el arte es ante todo una virtud, *virtus*. Según los escolásticos, es una disposición particular de nuestra naturaleza (*dispositio operativa*), de orden intelectual; que no es latente ni está en potencia, sino que en acto.”⁹⁵. Santo Tomás considera que tanto los artesanos como los artistas se guían siempre por razonamientos y toda acción se remonta en último análisis a un pensamiento. Continúa Bayer: “La imaginación desempeña un papel más bien pobre en la

⁹³ Korsmeyer, Carolyn. "Feminist Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. N.p., Fall 2008. Web. 21 Sept. 2011. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/feminism-aesthetics/p.3>.

⁹⁴ Estrada Herrero, op.cit. p. 77.

⁹⁵ Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., 1986. p. 92.

psicología medieval y en la de santo Tomás: en ninguno de los escolásticos hay vestigios de la imaginación creadora.”⁹⁶

Respecto a éste punto Hugo de San Víctor en el *Didascalicon* habla de tres distintos géneros de creación: La creación de Dios, la de la naturaleza y la del *artifex* que es la del artesano o artista, sin establecer distinción entre ellos.⁹⁷ Santo Tomás considera que el concepto de arte es muy amplio: incluía artesanías de tan variado tipo como la gastronomía, la equitación, la economía y el derecho. Buen número de las artes que hoy llamamos “bellas”, eran también para Santo Tomás “útiles”, con lo que ratifica que lo artístico no es sólo cognoscitivo sino operativo.

Hay discrepancia respecto a cuándo surge la categorización especial de las artes llamadas “bellas artes”, “beaux arts” o “fine arts”: algunos asientan que el concepto comienza a surgir en el renacimiento mientras que otros argumentan que es hasta el siglo XVIII que las bellas artes se aceptan como una clasificación distintiva. Habría que recordar que en este siglo se desarrollan teorías acerca de un cierto tipo de placer que es provocado por objetos de la naturaleza y del arte que sería conocido como gozo estético.

El criterio que se dio como fundamento para ubicar a las bellas artes fue meramente por sus valores estéticos; y al posicionarlas de una manera tan central se hace más estrecho el mismo concepto de arte. El arte que es apreciado por su belleza u otras virtudes estéticas es distinto de todo otro tipo de arte que produce objetos de uso práctico. Los últimos van a ser llamados “artesanías” y aunque su utilidad y destreza requerida para hacerlo fueron reconocidas,

⁹⁶Bayer, Raymond, op.cit.p. 95.

⁹⁷Cfr. Bayer, Raymond, op. cit.

la hechura de un objeto artesanal fue considerada decididamente como un logro de menor originalidad que la creación de una obra perteneciente a las bellas artes.

Esta distinción entre las bellas artes-artes menores o entre arte-artesanía ocasionó un daño significativo para la producción creadora de las mujeres, pues aunque muchos objetos de los excluidos eran elaborados por hombres, aquellos de que se ocupaba predominantemente la creatividad femenina, los de uso doméstico, todos fueron marginados y devaluados. Por tanto las artes tradicionales domésticas fueron retiradas de la historia del arte, como lo afirman Parker y Pollock (1981)⁹⁸ También sugieren que este cambio histórico es un ejemplo, que da cuenta de por qué ha habido tan pocas “grandes” mujeres en la pintura. Sus esfuerzos creativos, que históricamente se habían dedicado a producir, fueron desviados a la categoría de *artesanía*; así la presencia femenina en las artes visuales se redujo considerablemente.

Una consecuencia de descomposición del antiguo concepto de arte en dos divisiones: arte y artesanía, es que atajo la atención hacia una mayor presencia pública hacia las bellas artes⁹⁹. Pero en este período de la historia las ideas de la propiedad social fueron especialmente divergentes para los hombres y las mujeres de las clases medias y altas, quienes eran los consumidores más importantes de las bellas artes. La exposición pública de los talentos era

⁹⁸Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. N.p.: Routledge&Kegan, 1981

⁹⁹Shiner, en su libro *La invención del arte*, propone hablar de “Sistema del arte”, concepto más moderno que “mundo del arte” o “universo del arte”. El término moderno contrasta con la idea tradicional del arte, más utilitaria y que duró unos dos mil años. Reivindica que nuestro moderno sistema es una invención europea que tiene apenas doscientos años; Shiner nos presenta una visión del arte como “constructo cultural”, es decir, ante la idea de que el arte de cada época responde entre otras cosas a los planteamientos estéticos de cada momento, así como a los factores económicos, sociales, políticos o culturales. Como cualesquier construcción puede desaparecer en cualquier momento y aparecer un tercer sistema. Plantea que quizá esto es lo que muchos críticos llaman “muerte” del arte.

ampliamente considerada como impropia y poco femenina. Por tanto, el talento femenino se mantuvo en la categoría de amateur, en vez del ejercicio más público y profesional. Esta es otra razón que sustentan las feministas estéticas de por qué las mujeres artistas tienen un lugar menor que sus colegas masculinos, ya que fueron retiradas o se les negó el tipo de educación y ejercicio necesario para prepararse para los estándares requeridos para una audiencia pública y conocedora. Lynda Nochlin¹⁰⁰ señala cómo muchas mujeres pintoras jóvenes fueron instruidas por sus padres artistas, quienes las capacitaron en el estudio y la técnica de las artes que no hubieran podido obtener de otra manera.

Como podemos ver, el concepto de arte, considerado como “bellas artes” es un concepto que dejó fuera a las mujeres creadoras, eligiendo casi exclusivamente las obras que eran realizadas por artistas hombres. Esto da qué pensar que no es tanto que las mujeres hayan estado ausentes de la historia del arte, sino que la historia del arte ha dejado fuera muchas de las formas en las que ellas, tradicionalmente, desplegaban su creatividad.

El devenir del sujeto.

Es ya una tradición ubicar a Descartes en el umbral del advenimiento del mundo moderno, en cuanto a que en él se da una clara orientación hacia el sujeto, que ahora ocupa un lugar central, a diferencia del hombre como un “microcosmos”, según lo afirma Nicolás de Cusa, a finales de la edad media, asumiendo como propia una vieja idea. En este microcosmos estaba presente y contraído todo el cosmos y el hombre ocupaba” una posición metafísica inequívoca en

¹⁰⁰Korsmeyer, Carolyn. op.cit.

la totalidad del ser; está inscrito en un orden objetivo y universal que se fundamenta en Dios, el Ser absoluto e infinito”¹⁰¹.

Se propone una mentalidad subjetiva que pretende asentar un conocimiento seguro partiendo únicamente de la inmanencia de la propia subjetividad. Es cierto que poco antes el humanismo, vino a alumbrar y vigorizar el horizonte después de la quiebra de la reforma y de la acometida de la revolución copernicana en la imagen del mundo; ahora el hombre sabe que ya no es el epicentro del universo y que ya no tiene un lugar especial en el cosmos y esto marcará una radical diferencia en la visión de sí mismo y del mundo.

Hannah Arendt también considera que con Descartes comenzó la filosofía moderna; pero el énfasis lo pone en la actitud dubitativa *de omnibus dubitandum est*, mas no como la medida de control propia de la mente en contra de las ilusiones de los sentidos ni como una posición escéptica ante los valores de los tiempos, sino en que ahora la duda ocupa una posición central de extrañeza de que todo sea como es. Tras la propuesta de Descartes, Arendt se pronuncia: “trae él se convirtió en el evidente e inaudible motor que ha movido todo pensamiento, en el invisible eje a cuyo alrededor se ha centrado todo el pensar”¹⁰². Es de notarse que Arendt pone énfasis en la duda, a diferencia de la atención que más frecuentemente se pone en el razonamiento mismo, aunque como veremos más adelante, Heidegger y algunos otros cuestionarán esto más tarde.

Arendt abunda en que la duda es la respuesta a una nueva realidad: “los filósofos comprendieron enseguida que los descubrimientos de Galileo no implicaban un mero desafío al testimonio de los sentidos y que ya no era la razón la que, como en Aristarco y Copérnico, había

¹⁰¹Coreth, Emerich. *¿Qué es el hombre? Esquema de una antropología filosófica*. Barcelona: Editorial Herder, 1991. p. 55.

¹⁰²Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, S.A., 1993. p. 301.

“cometido tal violación de sus sentidos”, en cuyo caso los hombres sólo habrían necesitado elegir entre sus facultades y dejar que la innata razón se convirtiera en ‘la querida de su credulidad’”¹⁰³.

Para Arendt la característica principal de la duda cartesiana es su universalidad, con su énfasis en que el entendimiento humano puede no tener acceso a toda verdad o que la visión humana puede no ser capaz de verlo todo, más aún, señala que para Descartes la inteligibilidad no constituye en absoluto una demostración de verdad ni la visibilidad constituye una prueba de la realidad. Esta sola duda cuestiona que exista la verdad.

Es posible comprender la duda cartesiana a la luz de los descubrimientos renacentistas que atentaron a las verdades absolutas de su tiempo y con esto, haciendo tambalear la confianza humana en el mundo y en el universo de lo que indicaba “la tajante separación del ser y de la apariencia. Porque la relación entre estos dos ya no es estática... Por el contrario, este Ser es tremendamente activo y vigoroso”¹⁰⁴ capaz de fabricar, *homo faber*, constructor del telescopio, un simple aparato que permitió escudriñar el firmamento y con esto exacerbar la duda de la preeminencia del ser humano en el universo.

Todo este auge unido al pensamiento de la ilustración fue la base necesaria de la esperanza en un progreso, uno de los rasgos de la modernidad, unido a un discurso fincado en la razón autónoma que, limitada a la subjetividad, evitaba el riesgo de la decepción pero le permitía alcanzar la verdad.

¹⁰³ Arendt, op.citp. 301-302.

¹⁰⁴ Arendt, op.cit, p. 303-304

Volvamos ahora la mirada a San Agustín mil años antes. Sin duda el cogito agustiniano, en la fórmula de *si fallor, sum*, le proporciona a San Agustín una certidumbre inicial. El cogito le sirve como ejemplo privilegiado de la existencia de un mundo inteligible: aunque reconoce también otras muchas verdades que no derivan del cogito. Por otra parte, ese pensar del *si fallor, sum*, a diferencia del *cogito* de Descartes, no es del todo el *sum* de San Agustín. El *sum* de San Agustín, además de pensar, es inmediatamente vida y voluntad: experimentada existencia personal. El “yo soy” es para San Agustín un misterio, filosóficamente impenetrable. ¿Cómo, si no, habría podido exclamar: *Quid ergo sum, Deus meus? Quae natura mea?* (Pues, ¿quién soy yo, Dios mío? ¿Qué ser o naturaleza tengo?).¹⁰⁵

San Agustín entró en una etapa de duda vital que va más allá de las dudas hipotéticas de Descartes. “A pesar de todas las dudas – todas ellas de origen vital- encontramos una verdad que es también de carácter vital: la vida se me revela a cada paso como una verdad y una realidad que no puedo poner en duda: el que duda, vive.”¹⁰⁶

El *cogito* de Descartes dio lugar a la primacía del sujeto donde todo lo que es, queda en dependencia del sujeto que lo representa. “Ello se complementa con el planteamiento posterior de Kant que establece que el sujeto modifica y regula al objeto en el acto de conocer. Se establece aquí un sujeto fuerte, que dará lugar a una nueva era: la modernidad que se extiende hasta nuestros días”¹⁰⁷ así como la concepción de un “sujeto frágil” desarrollada sobre todo por

¹⁰⁵ San Agustín. *Confesiones*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2007. p. 211.

¹⁰⁶ Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. p. 113-114.

¹⁰⁷ Holzapfel, Cristobal. "Explorando la pregunta por el sentido ." *Cuadernos de Filosofía* 22 (2004). p. 7.

Ricoeur el cual “por la fortaleza del sujeto moderno hasta acabar con la fragilidad de un sujeto que tal vez habría que llamar post-moderno”.¹⁰⁸

“Filosóficamente, Heidegger viene de lejos... en Heidegger todavía está toda la maravillosa metafísica, si bien en el instante de su enmudecer o, podemos decir también, en el instante en que ella se abre a otra cosa”¹⁰⁹

La filosofía kantiana y neokantiana que dominan la cultura filosófica, principalmente alemana, en los comienzos del siglo XIX tiene una influencia en el joven Heidegger. Aunque es a Husserl a quien éste considera como su maestro. Pero el fundador de la fenomenología es una figura que llega relativamente tarde a ser un factor determinante en la formación filosófica de Heidegger. En la conclusión de un estudio realizado sobre Scoto “se anuncia la problemática de fundar la validez objetiva de las categorías en la vida de la conciencia, la cual se caracteriza por la temporalidad y por la historicidad”¹¹⁰. La subjetividad que entra aquí en juego no excluye la validez de las categorías; “se trata sólo de enlazar explícitamente los dos aspectos: la historicidad del “espíritu viviente” y la validez intemporal de la lógica”¹¹¹. Aquí encontramos dos indicadores de los problemas y de los intereses que llevarán a Heidegger a descubrir su propio y peculiar camino de filosofar y con ello a establecer claros elementos de una polémica contra el neokantismo; al reconocer la historicidad del espíritu viviente alude con toda claridad al planteamiento que se hará explícito en *Ser y tiempo*.

¹⁰⁸ Idem, p. 8.

¹⁰⁹ Safranski, Rüdiger. *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. México, D.F.: Tusquets Editores México, S.A. de C.V., 2010. p. 23.

¹¹⁰ Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1986. P. 14.

¹¹¹ Idem

Respecto a Descartes, Heidegger acepta el papel que ocupa en la historia de la metafísica y que hace de él el primer pensador subjetivista de la época moderna que libera a la filosofía de la teología. Pero va a hacer una fuerte crítica a su planteamiento de la *suma cogito*.

Para Descartes el “sujeto (el “ego”, el “yo”, la “res cogitans”) es algo que piensa, algo que representa, percibe y juzga. Heidegger sostiene que la definición de Descartes de la *res cogitans* nos dice que es una *res* cuyas realidades son representaciones. El sujeto del *cogito* está más allá de la duda, si uno se pregunta lo que es este sujeto, Descartes no puede responder porque si el sujeto está encarnado en el mundo entonces el sujeto se convierte en una cosa mundana y es donde comienzan las dudas. Por lo pronto, para Descartes el sujeto es simplemente el “yo”, “alma” o la “sustancia pensante” que es lo que es, incluso sin el cuerpo y el mundo. Otra dificultad que señala Heidegger está en el objeto de pensamiento y se pregunta ¿Qué es lo que pienso? A lo que Descartes respondería que mis propios pensamientos porque para él mis pensamientos son imágenes pues tengo una idea de lo mundano en mi *cogito*, por lo tanto, el *cogito* está más allá de la duda. Descarte reduce todas las entidades a ideas o representaciones cuya validez se determina por las reglas que el sujeto (el ego) ha impuesto sobre ellas.

La consecuencia de la filosofía de Descartes es que separa el mundo interior ideal del sujeto del mundo exterior del objeto. El sujeto está divorciado del mundo y el mundo está puesto afuera, separado del sujeto.

Heidegger cuestiona el legado cartesiano de dos maneras:

En cuanto a la tendencia moderna hacia el subjetivismo y hacia el individualismo que empezó con el descubrimiento del *cogito* de Descartes.

La orientación tecnológica del mundo moderno originada por la comprensión cartesiana del mundo externo como físico y matemático.¹¹²

A partir de Descartes, el sujeto se convierte en el centro, en el ser primero que tiene prioridad por sobre los demás seres. Contrario a esta prioridad del sujeto, el objetivo de Heidegger es demostrar que no hay un sujeto distinto del mundo externo de las cosas, porque el *Dasein* es esencialmente ser-en-el-mundo. Por tanto, une la separación del sujeto y el objeto mediante el concepto de *Dasein*. Ser-en, como las características esenciales y existenciales del *Dasein* se expresan en términos como “morada”, “estar familiarizado con” y “estar presente para”.

“Empezando con Descartes el sujeto es una cosa pensante que no se extiende y el objeto es una cosa extensa que no piensa.”¹¹³ Heidegger rechaza la distinción de sujeto-objeto en su concepto de *Dasein* como ser-en-el-mundo, él toma al *Dasein* como punto de partida sólo porque el *Dasein* es el ser que es consciente de sí mismo, del mundo y del ser. Por tanto, el *Dasein* es el único ser que puede tener acceso a este problema. El *Dasein* es siempre consciente de sí mismo como ser en el mundo.

Heidegger critica la tendencia cartesiana de tener “conocimiento” como la vía primaria de interacción con las cosas porque el problema surge de cómo este sujeto cognoscente sale de su esfera interna hacia “otra y externa”. En respuesta a este dilema tradicional del sujeto como cognoscente y el objeto como conocido, Heidegger sugiere que “saber” es un modo fundado de

¹¹² Çüçen, Kadir. "Heidegger's Reading of Descartes' Dualism: The Relation of Subject and Object." *Twentieth World Congress of Philosophy. The Paideia Project on-line* (1998): n. pag. Web. 11 Oct. 2011. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContCuce.htm>>

¹¹³ Çüçen, Kadir. op.cit.

ser-en-el-mundo, ya que “saber tiene el carácter extraordinario de un ser que está en y hacia el mundo”¹¹⁴. Heidegger sostiene que el *Dasein*, como ser-en-el-mundo ya no hace una distinción entre un sujeto y un conjunto de objetos que han de ser conocidos sino que es una relación porque el *Dasein* siempre está involucrado en un mundo. Por tanto, Heidegger sugiere que el *Dasein* resuelve la dicotomía de la ontología sujeto-objeto.

Heidegger, al descentrar al sujeto, no está tratando de destruir la idea de un fundamento, como se pudiera asumir por algunos enfoques postmodernos. Si bien abandona el concepto del sujeto, no abandona la idea de que cada entidad es un centro de significado. Ya que cada entidad crea una red de significado alrededor de sí misma, esto le da significado a su mundo, según la visión de Heidegger.¹¹⁵

Heidegger se adhiere al modelo moderno en el que la referencia a culturas más tempranas fue erradicada, aparentemente porque ellos fueron considerados míticos o pre-rationales (irracional) postura que ha sido cuestionada por algunos. Para estar seguro, Heidegger también indaga en el pensamiento pre-Socrático y mítico de Heráclito y de Parménides, aunque existen ideas fundamentales míticas en su propio discurso filosófico. Esto no significa, por otra parte, que él adopta una postura irracional sino que él está tratando de agrandar el concepto de racionalismo, el cual ha sido reducido en los tiempos modernos conectando dominios que se han convertido en algo inconmensurable.

La crítica de Heidegger de la naturaleza cognitiva del sujeto cartesiano no está hecha desde una perspectiva irracional. Al posicionar al *Dasein* como su punto de partida para el

¹¹⁴Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009. p. 87.

¹¹⁵Mansbach, Abraham. "Heidegger's Critique of Cartesianism." *The Paideia Project On-line* (Spring 1999): *The Paideia Project*. Web. 8 Oct. 2011. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContMans.htm#top>>

análisis, Heidegger no niega la preeminencia de la cognición. Un rasgo esencial del *Dasein* es su cuestionamiento y ésta es la base del conocimiento. El *Dasein* es el único ser que se pregunta “por qué hay seres en lugar de que no”. Con lo que revela que tiene un entendimiento del Ser.

Mientras que Heidegger reconoce que el pensamiento es esencial en el ser humano, él cree que hay algo más básico que el “cogito” cartesiano. En otras palabras, él considera que el punto de vista cartesiano acerca del hombre es incompleto.¹¹⁶

Reconocer el tránsito desde un sujeto fuerte cartesiano hasta sujeto débil de la posmodernidad, ha sido el hilo conductor de este trabajo. Vattimo engloba esta perspectiva en la ontología del declinar¹¹⁷ cuyas premisas se encuentran en Heidegger y Nietzsche. Esta

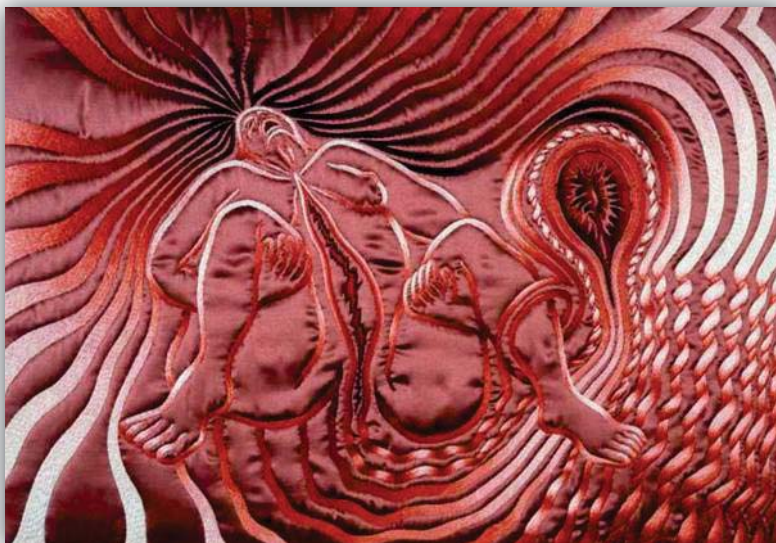


Ilustración 2.1. Judy Chicago, Birth Tear

ontología alude a la necesidad de repensar la filosofía como lo ha hecho Heidegger “a la luz de una concepción del ser que no se deja ya hipnotizar por sus caracteres “fuertes” (presencia desplegada, eternidad, evidencia, en una palabra: autoridad y dominio), que han sido siempre preferidos por la metafísica. Una concepción diversa, débil, del ser, además de ser más adecuada a los resultados del pensamiento

¹¹⁶Mansbach, Abraham, op. cit.

¹¹⁷Vattimo presenta el texto *Hacia una ontología del declinar* en el Seminario de Estudios Heideggerianos organizado por el Goethe Institute y por el Círculo L'indiscreto de Roma en marzo de 1980.

de Nietzsche y de Heidegger me parece también la que puede ayudarnos a pensar de manera no sólo negativa, no sólo de devastación del humano, de alienación, etc., la experiencia de la civilización de masas. La total intención filosófica a la que estos ensayos quieren responder es... una lectura ontológica... de la existencia humana en la condición tardomoderna, posmoderna, tecnológica”¹¹⁸.

En la entrevista con la que inicia el libro *Más allá del sujeto*, Vattimo expresa lo que entiende por ontología del declinar que es un discurso rigurosamente teórico que concierne al modo de darse del ser en nuestra experiencia y retomando lo que considera la principal enseñanza de Heidegger es que el ser es no es lo que está... “sino que es, cabalmente, lo que deviene, que nace y muere, y que precisamente así tiene una historia, una “permanencia” a través de la multiplicidad concatenada de los significados y de las interpretaciones, multiplicidad que constituye los cuadros y la posibilidad de nuestra experiencia de las cosas.”¹¹⁹

La ontología del declinar alude, más que describe, a una concepción del ser que se modela sobre la vida que es juego de interpretación, crecimiento, mortalidad, historia. Esta concepción del ser, viviente-declinante es más adecuada para captar el significado de la experiencia de un mundo como el nuestro que no tiene ya nada de la sustancialidad de la metafísica tradicional.

Para Vattimo, los “grandes relatos” legitimados por la modernidad forman parte de una metafísica “fundacionista” ya superada, donde ya no existen estructuras fijas y garantizadas. El cree que el paso de lo moderno a lo posmoderno se configura como el paso de un pensamiento

¹¹⁸Vattimo. *Más allá del sujeto*. p. 9-10.

¹¹⁹Vatimo, op. cit. p. 22.

“fuerte” a un pensamiento “débil”. Como pensamiento fuerte Vattimo concibe un pensamiento que habla en nombre de la verdad, de la unidad y de la totalidad. Como pensamiento débil, él entiende aquel que rechaza las categorías fuertes y las legitimaciones omniabarcadoras.¹²⁰

Este rechazo a las categorizaciones y legitimaciones totalitarias/absolutistas es retomado por las feministas como es el caso de la categoría hombre-mujer cuando es considerada como una jerarquía sobreentendida.

¹²⁰ Diego Fusaro, el pensamiento de Vattimo. <http://www.filosofico.net/vattimospagn.htm>

Capítulo 3. Discusión y conclusiones

De modelo a artista

Las diferentes posturas, conceptos e ideas que se han venido presentando en los capítulos anteriores responden exclusivamente a dar cumplimiento a la necesaria integridad que la hipótesis, corazón de esta tesis, requiere. Pueden ser planteamientos que apoyan o que descalifican pero que tratan las interrogantes que se busca contestar o bien, diferentes lecturas de este tema, dado que no es una revisión exhaustiva sino una selección representativa. Nada de lo aquí escrito se aleja ni del tema de la transformación de la mujer-objeto a la mujer-sujeto ni de la tradición filosófica, regazo que cobija a esta tesis.

A continuación se revisarán algunos de los momentos decisivos y de los factores explicativos en el tránsito de la mujer de ser objeto de representación a constituirse en creadora de arte pictórico. Paralelamente se retomarán algunas de las ideas que se han venido trazando para indicar momentos en que se hace manifiesta o que resulta pertinente su aplicación. Todo esto con el fin de abrir una discusión en que las interrelaciones de los planteamientos teóricos se descubran más cercanas y de dar un espacio a la reflexión de ideas que están presentes, en mayor o menor grado en este trabajo. Unas de estas discusiones surgen de la propia filosofía contemporánea y otras del ámbito filosófico feminista.



Ilustración 3-1. Elisabeth Vigée Lebrun.
Autorretrato con su hija Julie.

Parto de la siguiente idea: la mujer ha tenido siempre la habilidad de ser creadora, de dar testimonio por medio de su arte, de los aconteceres íntimos y de los compartidos, enriqueciendo al arte mismo con su creatividad, única y personal, producto de su condición humana y femenina así como de su espacio temporal. Estos conceptos que ya se analizaron en el capítulo 2 son retomados aquí en cuanto a las posturas contrastantes de si se nace con

capacidad creadora o se aprende a ser. Aunque éstas difieren en el motivo de la conducta, ambas proponen que el individuo es capaz de crear y crear más allá de lo meramente necesario para su supervivencia. Tanto Jung como Watson, o sea, tanto los psicoanalistas como los conductistas interpretan el arte como un producto del ser humano, ya sea como una sublimación de deseos, como parte de una memoria arquetípica que nos da la facultad de crear o como los defensores de la *tabula rasa* la cual permite que un aprendizaje pueda crear desde asesinos hasta mesías, ya no se diga artistas.¹²¹

¹²¹Como afirmó Watson "“Give me a dozen healthy infants ... and my own specified world to bring them up in and I'll guarantee to take any one at random and train him to become any type of specialist I might select — doctor, lawyer, artist, merchant-chief and yes, even beggar-man and thief, regardless of his talents, penchants, tendencies, abilities, vocations, and race of his ancestors.” Ref. Figures in the history of Behaviourism. http://www.learningandteaching.info/learning/figures_behaviourism.htm#ixzz1c7dqW0UJ.

En cuanto a la postura psicoanalítica, Jung afirma: "El arte es la expresión más pura de la manifestación del inconsciente de cada uno. Es la libertad de expresión, es la sensibilidad, la creatividad y la vida" (Jung, 1920).

De acuerdo a Skinner "la creatividad resulta de barajar el material psíquico el cual es inconsciente para el individuo y por lo tanto aparenta ser espontáneo"¹²², por tanto el acto creativo, desde un punto de vista conductual, sería un patrón de comportamiento cognitivo que primero accede al material inconsciente y luego lo sintetiza en el contexto de un estímulo inmediato. Entonces, el condicionamiento operante se produce en tanto la tensión disminuye ya que el individuo ha encontrado una solución satisfactoria. El individuo puede experimentar condicionamiento operante adicional si otras personas alaban el producto creado. Se refiere a la postura de Skinner en "Una disertación sobre 'tener' un poema", donde el artista ha aprendido la respuesta creativa, como generadora de satisfacción.¹²³

En cuanto a la interrogante de si somos naturaleza o cultura, pregunta que presenta una disyuntiva con una carga de significado y fuerte sesgo hacia la preponderancia masculina, en ciertas posturas se pretende suavizar la polaridad, como es el caso de una posición *intermedia* que presenta Sherry B. Ortner, mediante la interrogante de si la mujer está *más cerca de la naturaleza que de la cultura*¹²⁴ en la que se le adjudica al varón la correspondencia primordialmente a esta última esfera. La disyuntiva pretende dar explicación a la universalidad

¹²²Skinner, 1972c, citado por Frager, Fadiman, 1984. *A Comparative View of Creativity Theories: Psychoanalytic, Behavioristic, and Humanistic.* by Carlisle Bergquist, LCMFT, Ph.D.c. <http://www.vantagequest.org/trees/comparative.htm>

¹²³*A Comparative View of Creativity Theories: Psychoanalytic, Behavioristic, and Humanistic.* by Carlisle Bergquist, LCMFT, Ph.D.c. <http://www.vantagequest.org/trees/comparative.htm>

¹²⁴Ortner, Sherry B. 1974. Is female to male as nature is to culture? In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87.

de la subordinación femenina dentro de las sociedades que crea una tensión entre el hecho particular de las concepciones culturales y las simbolizaciones tan extraordinariamente variadas e incluso contradictorias, como vimos en Jung.¹²⁵

Ante estas disyuntivas resulta pertinente acudir al pensamiento de Gadamer que, mediante el concepto de formación¹²⁶ responde a una traspolación del devenir al ser al que el *Bildung*¹²⁷ designa más como el resultado de este proceso que el proceso mismo. En la formación misma “uno se apropia por entero aquello en lo cual y a través de lo cual uno se forma”¹²⁸. Esto va más allá del desarrollo de capacidades y disposiciones de algo dado por naturaleza.

El origen de la palabra *Bildung* está en la mística medieval que luego es determinada por Herder como ascenso de la humanidad. La palabra, aunque en su concepción antigua se refería a la “formación natural”, entendiendo por esto toda configuración producida por la naturaleza como, por ejemplo, la orográfica, esta referencia a la naturaleza luego quedó fuera del concepto. La formación pasa a ser algo muy ligado al concepto de cultura y designa el modo específicamente humano de dar forma a las disposiciones naturales del ser humano. El concepto luego es llevado a término entre Kant y Hegel. Hegel lo utiliza precisamente cuando recoge la idea kantiana de las obligaciones para consigo mismo.

¹²⁵Pettifor, Eric. "Major Archetypes and the Process of Individuation (a quick pencil sketch) ." *Personality and Consciousness*.N.p., 1995. Web. 18 Aug. 2011. Tomado de:

http://pandc.ca/?cat=car_jung&page=major_archetypes_and_individuation

¹²⁶ El término alemán *Bildung*, que traducimos como “formación” significa también la cultura que posee el individuo como resultado de su formación en los contenidos de la tradición de su entorno.

¹²⁷Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.p. 38-39.

¹²⁸Gadamer, op.cit.p. 40.

Para Gadamer, el ser humano se caracteriza por la ruptura con lo inmediato y lo natural debido a su esencia espiritual y racional “por este lado él no es por naturaleza lo que debe ser”¹²⁹. Por eso necesita de la formación. En este sentido, la formación es una tarea humana.

Privilegios y exclusiones

Lo observable del binomio hombre-mujer es que en el terreno de las actividades a la mujer se le asigna un estatus de segunda clase y son menos reconocidas por valoraciones culturales ya sea por vías de exclusión, reclusión o prohibición. Ortner afirma a manera de explicárselo que “dado que los hombres carecen de fundamento “natural” para su tendencia familiar, su esfera de actividad se define en el nivel de las relaciones interfamiliares. Y de ahí... que los hombres sean los propietarios “naturales” de la religión, el ritual, la política y otras esferas de la acción y del pensamiento cultural”¹³⁰. Todo esto se pretende sustentar en un determinismo biológico que ninguna teoría de reconocimiento académico ha avalado cabalmente. Lo que es innegable es que biológicamente somos distintos; que “estos hechos y diferencias sólo adoptan la significación superior/inferior dentro del entramado culturalmente definido del sistema de valores”¹³¹

El sentido de diferenciación y de superioridad se basa en la capacidad de transformar- “socializar” y “culturar”- la naturaleza.¹³² De nuevo resulta muy superficial el razonamiento

¹²⁹Gadamer, op.cit. p. 41.

¹³⁰Ortner, op.cit. p. 121

¹³¹Ortner, op.cit. p. 113

¹³²Ortner, op.cit. p. 115

que alinea a la mujer en un escalón inferior al del hombre ignorando aspectos que demuestran de manera ineludible su participación en el dominio cultural: desde la transformación del recién nacido en ser humano socializado, hasta las múltiples conversiones de la naturaleza en cultura que se manifiesta en la transformación constante de los productos naturales brutos en productos culturales: recordando aquí a Lévi-Strauss, para quien *lo crudo-lo cocido* puede representar en muchas sociedades, el paso de la naturaleza a la cultura.

Para Ortner: “la desvalorización universal de las mujeres puede explicarse afirmando que las mujeres son consideradas más próximas a la naturaleza que los hombres, considerándose que los hombres ocupan de forma inequívoca los niveles superiores de la cultura... al mismo tiempo, sin embargo, su “pertenencia” y su absolutamente necesaria participación en la cultura son reconocidas por la cultura y no se pueden negar. Así pues, se considera que la mujer ocupa una posición intermedia entre la naturaleza y la cultura... una posición intermedia... es un ‘status medio’ en la jerarquía de la existencia, que va desde la naturaleza a la cultura”¹³³.

Ortner enfatiza que casi en todas las culturas las actividades permitidas a las mujeres están más limitadas que las del hombre y se les ofrece un reducido espectro de elección de roles, concediéndoles en consecuencia un minúsculo acceso a las instituciones sociales y afirma “todo este esquema es una construcción de la cultura y no un hecho de la naturaleza. La mujer no está ‘en realidad’ en absoluto más próxima (o más alejada) de la naturaleza que el hombre: ambos tienen conciencia, ambos son mortales”¹³⁴. Lo cual coincide con la posición de Julián Marías¹³⁵

¹³³ Ortner, Sherry B. 1974. Is female to male as nature is to culture? In M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87.

¹³⁴ Ortnerop.cit.

¹³⁵ Marías, Julián. *Antropología metafísica*. Madrid: Revista de Occidente, 1979.

quien afirma que nada humano es meramente natural ni meramente social, al tratar sobre las diferencias entre hombres y mujeres.

Aprendices en el hogar

Con el material que se ha presentado en el capítulo sobre las mujeres artistas se hace evidente que muchas de ellas fueron hijas de padres pintores, de quienes recibieron a temprana



Ilustración 3-2. Sofrosina Anguisola. Partida de ajedrez

edad una educación que incluía las bellas artes como fue el caso de Antonia Ucello, hija de Paolo Ucello; Sofrosina Anguisola cuyo padre envió por tres años a sus hijas (1546–1549) a estudiar al taller de Bernardino Campi y después con otro pintor de

Cremona, Bernadino Gatti. Sofrosina enseñó a pintar a sus hermanas: Lucía, Europa y Anna Maria. Sofrosina

Anguissola fue famosa por sus retratos y autorretratos los cuales, a decir de Vasari “eran de una semejanza que quitaba el aliento” como es el caso de *La partida de ajedrez* (1555).

Otro caso fue Levina Teerlinc (c. 1510-1576) quien siguió la profesión de su padre, el miniaturista Simon Bining. Levina fue llamada a la corte de Enrique VIII. Otra artista que aprendió de su padre fue Barbara Longhi (1552-1638) pintora de imágenes



devocionales a pequeña escala en [Ilustración 3-3. Elisabetta Sirani. Porcia hiriéndose el muslo.](#)

Ravena. De forma similar la veneciana Marietta Robusti (1560-1590) fue una activa participante del taller de su padre, el famoso Tintoretto (c.1518-1594). Otro caso es el de Lavinia Fontana (1552-1614), casada con un discípulo de su padre quien puso como condición para aprobar el matrimonio de Lavinia que ésta permaneciera en el taller familiar.

Es de hacer notar a Elisabetta Sirani (1638-1665), también educada por su padre en Bolonia. Sireni abrió una escuela para mujeres artistas en su ciudad natal dando la posibilidad de seguir una carrera en las artes a mujeres que no tenían el recurso de aprender arte en el ámbito familiar.

Sólo al amparo de la esfera privada, estas mujeres pintoras pudieron desarrollar su arte y algunas incorporarse a la vida cultural. Caso excepcional de educación formal abierta a mujeres fue la ciudad de Bolonia donde coincidentemente brillaron tantas mujeres artistas ya

mencionadas. Hay registro de más de veintitrés mujeres profesionales de la pintura en la Bolonia de los siglos XVI y XVII.

Aunque ciertamente las mujeres desde los siglos anteriores habían venido realizando obras de arte, no fue sino hasta el siglo XVI que encontramos una información sólida sobre mujeres artistas. No obstante, los siglos XVI y XVII también atestiguaron una progresiva exclusión a las mujeres de los gremios y de las recién establecidas academias de arte. Estas instituciones elevaron a la pintura, la escultura y la arquitectura por sobre el estatus de las artesanías. Las primeras fueron asociadas a campos del conocimiento como las matemáticas, la anatomía humana y el estudio de modelos al desnudo. El estar vedado a las mujeres el ver un cuerpo desnudo fue práctica común a lo largo de mucho tiempo lo que les limitaba su conocimiento anatómico y funcional que las colocaba en una posición desventajosa al plasmar en un lienzo figuras masculinas.¹³⁶

En los siglos XVII y XVIII, con una poderosa presencia del arte académico y las limitaciones impuestas a restringir la admisión de mujeres seguía siendo punto menos que imposible para ellas estudiar arte y más difícil aún llegar a ser artistas profesionales¹³⁷. Las mujeres no podían aspirar a producir un género más elevado dentro de la jerarquía académica como era el tema de la pintura de temas históricos, puesto que eran excluidas de las clases donde se estudiaba el desnudo, especialmente el cuerpo masculino y esta forma de estudio era percibida como un requisito para las complejas composiciones figurativas que la pintura de temas históricos demandaba.

¹³⁶ Rosenthal Angela H. "Women and Art." *Europe, 1450 to 1789: Encyclopedia of the Early Modern World*. 2004. Consultado en Octubre 28, 2011 tomado de Encyclopedia.com: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3404901208.html>

¹³⁷ Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2005

Aportaciones desde el cautiverio

Las mujeres artistas con frecuencia pusieron su atención a los géneros miméticos del retrato y de la *naturaleza muerta* en los que el entrenamiento académico no importaba tanto y en los que era permitido que las mujeres trabajaran en la privacidad de sus hogares. Al respecto, Paula Soto advierte que de la diferencia entre lo público y lo privado se deriva una conceptualización que es la de calle-casa en la que se opone la dimensión individual a la colectiva, a la de temas comunitarios (partidos políticos, medios de comunicación entre otros) en oposición a lo que es de utilidad personal; confinando lo doméstico bajo íntimos códigos íntimos compartidos que ocurren a puertas cerradas, sin interacción ni atención de la discusión pública: por tanto, invisible.¹³⁸



Ilustración 3-4. Susan Bury. *Hemerocallis Carulea/Japonica*, *Libellula Anquis Harris*.

Respecto a las obras de arte llamadas *bodegones* o *naturaleza muerta* hubo mujeres artistas que resultaron sumamente innovadoras como las artistas holandesas, Clara Peeters (1594–1657) y Rachel Ruysch (1664–1750). Las pinturas de flores de la Ruysch llegaron a

¹³⁸Soto, Paula op.cit.

venderse al doble de lo que Rembrandt pedía por sus obras. Por su parte, la pintora alemana Maria Sibylla Merian (1647–1717) contribuyó significativamente a las disciplinas de la botánica y la entomología con el meticuloso detalle de sus acuarelas de insectos y plantas y la inglesa Susan Bury (1790-1870) quien fue reconocida por su libro de botánica ilustrada “*A Selection of Hexandrian Plants*” publicada entre los años de 1831 y 1834.¹³⁹

Hijos y retratos



Ilustración 3-5. Rosalba Carriera. Retrato de Caterina Sagredo Barbarigo.

La creencia de que la habilidad de las mujeres de criar hijos era paralela a su habilidad para reproducir miméticamente la naturaleza, se vio reforzada a partir de las obras de mujeres artistas hasta los inicios de la modernidad. Desde el siglo XVI hasta el XVIII, las artistas fueron particularmente reconocidas como retratistas. La inglesa Mary Beale (1633-1699) es la primera mujer artista profesional de la que se encuentra evidencia documental y quien se hizo un nombre como prolífica pintora de retratos en el Londres de

Carlos II. Una generación después, Rosalba Carriera (1675-1757) pintaba a sus modelos en retratos favorecedores

utilizando colores brillantes y luminosos, introduciendo un estilo que respondía al

¹³⁹ *Special Exhibit: Women & The Art of Botanical Illustration* publicado por Studio Botanika tomado de: <http://www.studiobotanika.com/exhibit.php>

gusto de su clientela internacional y que fue rápidamente emulado por otros artistas en Europa. Además, Rosalba Carriera fue la primera mujer extranjera en ser elegida por la *Académie des beaux-arts*.¹⁴⁰

Aún con francesa más exitosa Lebrun (1755-1842), María Antonieta *Ancient Régime*, cosas su artistas mujeres. menciona que ella Carriera en Venecia al ver el *Autorretrato*



Ilustración 3-6. Angélica Kauffman. Autorretrato.

Kauffman (1741-1807) en la reconocimiento entre mujeres

esto, la artista fue Elisabeth Vigée-pintora de la corte de quien, en su libro reseña entre otras reconocimiento de Vigée-Lebrun estudió obras de y expresa su orgullo de Angélica

galería Uffizi.¹⁴¹ Este artistas no se quedó en este

ejemplo sino que puede reconocerse una continuidad lo que ha dado lugar a una tradición entre ellas.

Quien rivaliza en éxito y reconocimiento internacional con Vigée-Lebrun y Carriera en el siglo XVIII es precisamente Kauffmann, de cuyos retratos se comentaba que reflejaban el estado interior de sus modelos.

¹⁴⁰ Rosenthal Angela H. op.cit.

¹⁴¹ Rosenthal, Angela. Op. cit.

Esta reseña se ha hecho con la intención de resaltar lo siguiente:

- Las limitaciones a las mujeres para estudiar arte profesionalmente.
- Las consecuencias de la categorización jerárquica de bellas artes y artesanías.
- La exclusión del espacio público con el obligado confinamiento al ámbito privado.
- Las aportaciones estéticas y técnicas que desde el ámbito privado se hicieron en el campo de la pintura: acuarela, pastel, bodegón, retrato y miniatura.

Saber, poder y sexualidad

Michel Foucault, figura polémica contemporánea, coloca el saber de la modernidad que es estrictamente discursivo en un ámbito que escapa a la voluntad del sujeto y se guía por las leyes del complejo entramado de poder que lo constituyen: “la verdad no es libre por naturaleza, ni siervo el error, sino que su producción está toda entera atravesada por relaciones de poder. La confesión manumite, el poder reduce al silencio”¹⁴²... “Decir que el sexo no está reprimido o decir más bien que la relación del sexo con el poder no es de represión corre el riesgo de no ser sino una paradoja estéril”¹⁴³

Aún cuando muchas feministas han encontrado útil el análisis de poder de Foucault, no han dejado de administrarle su dosis de crítica. Nancy Fraser¹⁴⁴ argumenta que aunque la obra de Foucault ofrece algunos enfoques empíricos interesantes en cuanto al funcionamiento moderno

¹⁴² Foucault. op.cit. p. 76

¹⁴³ Foucault. op. cit. p. 15

¹⁴⁴ *Feminist Perspectives on Power*. First published Wed Oct 19, 2005; substantive revision Wed Mar 9, 2011. Tomado de: <http://plato.stanford.edu/entries/feminist-power/>

del poder, es muy confuso normativamente (ref. Fraser 1989, 31). Foucault sugiere que nociones normativas como la autonomía, la legitimación y la soberanía son en sí mismas efectos del poder moderno. Asimismo, sostiene que el poder está siempre acompañado por la resistencia a lo que Fraser argumenta que él no puede explicar por qué debe ser resistida esta dominación. Como ella lo expresa “solamente introduciendo nociones normativas de algún tipo podría Foucault empezar a contestar estas preguntas. Sólo con la introducción de las nociones normativas podría él empezar a decirnos qué es lo que está mal con el poder/saber del régimen moderno y por qué deberíamos de oponernos a él” (Fraser, 1989, 29), cuestiones que Foucault parece evitar.

Otras feministas han criticado la propuesta foucaultiana en cuanto que el sujeto es un efecto del poder. Para Linda Martín Alcoff y Seyla Benhabib, tal aseveración implica una negación que es incompatible con las demandas del feminismo como movimiento social emancipatorio (Alcoff 1990, Benhabib 1992 y Benhabib et al. 1995).

Nancy Hartsock (1990 y 1996) cuestiona la utilidad de la obra de Foucault en cuanto a herramienta analítica. Hartsock utiliza principalmente dos argumentos en contra de Foucault:

El primero es que su análisis del poder no es una teoría para las mujeres porque no examina epistemológicamente el poder desde un punto de vista del subordinado. Para Hartsock, Foucault analiza el poder desde la perspectiva del colonizador y no del colonizado.

El segundo es que el análisis de poder fracasa en adecuar las relaciones teóricas estructurales de la desigualdad y la dominación que subyuga la subordinación de las mujeres;

esto se relaciona con el primer argumento porque “la dominación vista desde arriba, es más susceptible a verse como igualdad” (Hartsock 1996, 39).¹⁴⁵

A pesar de estas y otras críticas a Foucault, su análisis del poder continúa siendo un recurso útil para las conceptualizaciones feministas acerca de la dominación.

El interés de Foucault en sus estudios genealógicos en su libro “Historia de la Sexualidad” era determinar el régimen de poder-saber-placer que sostiene en nosotros el discurso sobre la sexualidad humana.

Establece como punto esencial a considerar el hecho de que “se habla de él”¹⁴⁶. De allí se sigue: “saber en qué formas, a través de qué canales, deslizándose a lo largo de qué discursos llega el poder hasta las conductas más tenues y más individuales ...todo ello con efectos que pueden ser de rechazo, de bloqueo, de descalificación pero también de incitación, de intensificación, en suma: “las técnicas polimorfas del poder”¹⁴⁷.

También para Lyotard, al hablar de la condición del saber en las sociedades más desarrolladas llamadas “posmodernas” y ante la incredulidad con respecto a los *metarrelatos* o *grandes narrativas*, propios de la modernidad y la crisis de la filosofía metafísica, el saber se dispersa en “juegos de lenguajes diferentes, es la heterogeneidad de los elementos”¹⁴⁸.

Los que toman decisiones intentan adecuar esas *nubes de sociabilidad* a esquemas de insumos-productos, según una lógica que implica la conmensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo. Y así: “Nuestra vida se encuentra volcada por ellos hacia el

¹⁴⁵ *Feminist Perspectives on Power*. op.cit.

¹⁴⁶ Foucault, op. cit. p. 19.

¹⁴⁷ Foucault, op cit.p. 19.

¹⁴⁸ Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. México, D.F.: Red Editorial Iberoamericana México, S.A. de C.V., 1990.p. 10.

incremento del poder. Su legitimación tanto en materia de justicia social como de verdad científica, sería optimizar las actuaciones del sistema, la eficacia. La aplicación de ese criterio a todos nuestros juegos no se produce sin cierto terror, blando o duro: Sed operativos, es decir, conmensurables, o desapareced”¹⁴⁹. El criterio de operatividad es tecnológico, no es pertinente para juzgar lo verdadero y lo justo.

Continúa luego Lyotard diciendo que el consenso logrado por discusión tal como lo propone Habermas: “Violenta la heterogeneidad de los juegos del lenguaje. Y la invención siempre se hace en el disenso. El saber posmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable”¹⁵⁰

¿Patriarcado o arrogancia?

Esta sensibilidad ante las diferencias como condición política posmoderna, tiene como premisa la aceptación de la pluralidad de culturas y discursos. “El pluralismo está implícito en la postmodernidad como proyecto”¹⁵¹ y es también un eslabón susceptible de coincidencia con el feminismo.

¹⁴⁹ Lyotard.op cit. p. 10.

¹⁵⁰ Lyotard.op.cit. p. 11.

¹⁵¹ Heller, Ágnes y Ferenc Fehér. *Política de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.p. 153.

Aquí es pertinente mencionar las diferencias y semejanzas señaladas por Joseph Natoli y Linda Hutcheon en *Postmodern Reader*¹⁵² entre el posmodernismo y el feminismo en cuanto a que el feminismo se manifiesta de una manera más declarada durante el tránsito entre modernidad-posmodernidad. Con todo lo indeterminada que pueda ser esta afirmación es posible que la sola visión universalista de la modernidad no hubiera permitido el acceso.

Habría varias lecturas para esta situación. Craig Owens, por ejemplo, al explorar las conexiones entre el feminismo y el posmodernismo aclara que su intención no es proponer una relación de antagonismo entre las dos teorías culturales sino encontrar posibles intersecciones como para introducir el tema de las diferencias sexuales en el debate moderno/posmoderno, asunto todavía muy debatible.

De acuerdo a Owens, las áreas donde el feminismo no solamente es compatible sino que está en el meollo del pensamiento posmoderno es que ambos asumen el argumento de Lyotard acerca de que hay una crisis en la función de legitimación de los *grandes relatos* de occidente, dada la credibilidad que han perdido.

Ambas teorías presentan una crítica a la representación por la que el sistema de poder autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida a otras ya que el sistema representativo de occidente admite sólo una visión, aquella del sujeto constitutivo/fuerte masculino. Ambas posturas presentan una crítica al binarismo, esto es, pensar en términos de oposiciones. Ambas insisten en la importancia de la diferencia y la inconmensurabilidad. Tanto una como otra buscan zanjar la brecha entre teoría y práctica y apoyan una estrategia artística de

¹⁵²Natoli, Joseph y Linda Hutcheon. *Op.cit.*

realizar actividades simultáneas en frentes múltiples. Las dos teorías critican el haber privilegiado la visión como un sentido superior y como garantía de la verdad.

Parece ser que la diferencia radica en que mientras que la posmodernidad, definida como una teoría cultural, se enrola en un debate con la modernidad, el feminismo identifica a la ideología patriarcal como su antagonista. Por ejemplo, en relación al tema de la visión, el feminismo asocia el privilegio de la vista con privilegios sexuales, mientras que para la posmodernidad el problema está situado como uno más de la estética moderna¹⁵³.

Grandes y pequeños relatos

De acuerdo a la opinión de Heller y Feher, la gran narrativa que según Lyotard conduce al totalitarismo “es una interpretación del mundo muy peculiar”¹⁵⁴, las razones que dan para esta postura son que las grandes narrativas o relatos tienen un punto de origen fijo y cuentan la historia con “una gran confianza en sí misma abiertamente causal y secretamente teleológica. Esta posición de superioridad hacia la historia contada... implica la presencia de un narrador omnisciente, pero de hecho el narrador, como la deidad de un poema épico, se pone de parte de uno de los protagonistas y paraliza al otro”¹⁵⁵. Como toda *gran narrativa* revela al final su *thelos*, un *thelos* que ha sido postulado desde la invención del origen.

¹⁵³Natoli, Joseph, and Linda Hutcheon. *A Postmodern Reader*. Albany, NY: State University of New York Press, 1993.

¹⁵⁴Heller y Feher op cit. p. 149.

¹⁵⁵Heller y Feher op. cit. p. 150.

En el aspecto político Heller y Feher establecen que la condición política posmoderna “se siente terriblemente incómoda con las ideas utópicas”¹⁵⁶ las cuales la hacen vulnerable a los compromisos fáciles con el presente y susceptible a la vez a los miedos colectivos que se derivan de la pérdida de futuro. Ejemplifica esto con los mitos del fin del mundo y otros temores generalizados.

Otro rasgo característico de la condición política posmoderna que apuntan Heller y Feher es el *reciclaje de teorías*, rasgo que está anclado en la *posthistoire* y al menos uno de sus intentos es recuperar todas las historias pasadas y, en apariencia, extintas. En un intervalo muy corto hemos vivido el “final de la ideología”, el “final de la religión”, el “final del marxismo” y otros más. Mas, en realidad, es un carrusel de teorías y prácticas “eternamente perdidas” y más tarde recuperadas. Porque son elegidas y desechadas de nuevo y carentes de pretensiones exclusivas en relación a otras teorías, detrás de este proceso de reciclaje se detecta en la condición posmoderna una fuerte necesidad de buscar raíces. Heller y Feher dan una razón interesante de por qué el “reciclaje” no lleva por fuerza al relativismo absoluto: “la condición política posmoderna sirve también de filtro y de límite para rechazar las grandes narrativas”¹⁵⁷.

Retomando la aceptación de la pluralidad como condición política posmoderna, la caída de las grandes narrativas es una invitación abierta a la coexistencia entre varias narrativas pequeñas (locales, culturales, étnicas, religiosas, ideológicas), aunque esta convivencia puede adoptar formas sumamente diversas. Esta posibilidad de las pequeñas narrativas ha sido un impulso a la expresión de historias narradas o representadas en la literatura o en la pintura por mujeres.

¹⁵⁶Heller y Feher op.cit. p. 152.

¹⁵⁷Heller y Feher op.cit. p. 153.

Heller y Feher, aunque ven en todos los aspectos de la posmodernidad “la doble cara de Jano” consideran ciertos rasgos positivos. Es innegable que el relativismo moral es una de las opciones de la posmodernidad que domina en ella, no obstante, “la condición política posmoderna tiene también ciertos potenciales positivos que como mejor pueden ser resumidos es en el famoso término de Adorno *Mínima Moralia*. Aunque generalmente la atmósfera de la condición política posmoderna no es conductiva a los universales, el discurso moral sigue, sin embargo, su avance en sus nichos *intermundia*. De tales discursos (en lo plural) pueden extraerse ciertos principios morales de política democrática”¹⁵⁸.

Estos planteamientos tienen mucho de coincidencia con propuestas primeramente incluyentes y democráticas como abundaremos más adelante.

Al consultar en un libro sobre posmodernidad de referencia obligada para esta tesis, fue gratificante encontrarme con la autora a la que ya me he referido, Agnes Heller, quien es citada al inicio del texto *Postmodernity, or Living with Ambivalence* de Sigmund Bauman, autor del concepto de *modernidad líquida*. Me parece importante incluir algunas de sus ideas y propuestas por su clara y original postura en el tema de la posmodernidad.

El modernismo es una forma de pensar que se basa en el conocimiento racional. Otros aspectos importantes del modernismo son: la autoconciencia estética, la simultaneidad y la yuxtaposición y el debilitamiento del sujeto como centro (sujeto fuerte). El posmodernismo se considera una forma de pensar que contrasta con el modernismo. Desde aquella perspectiva no hay una verdad universal. Por tanto, el mundo se construye socialmente. En este contexto, Bauman se enclava en el posmodernismo, cuyas características más evidentes son un pluralismo

¹⁵⁸Heller y Feher op.cit.p. 160.

institucionalizado, la variedad, la contingencia y la ambivalencia.¹⁵⁹ Bauman específicamente, habla de posmodernismo no de posmodernidad, razón por la cual se han definido estos términos en sus propias palabras.

Bauman introduce dos ideas interesantes alrededor de las cuales desarrolla su teoría. La primera es la *compresión tiempo-espacio* entendida como la disminución de las distancias en el tiempo y en el espacio. Este encogimiento ha dado lugar a un ritmo de vida más acelerado y a una movilidad más generalizada.

La segunda idea es la *glocalización* definida como “la creación de productos o servicios dirigidos al mercado global pero adecuados para responder a la cultura local”¹⁶⁰. La glocalización implica una reestratificación de la sociedad basada en la libertad y en el movimiento. También es una recombinación de des-territorialización y de re-territorialización.

Queda la interrogante para el mundo posmoderno de cómo asegurar la comunicación y entendimiento mutuo entre culturas. Las consecuencias de tratar de imponer orden están ocultas detrás de las grandes narrativas del modernismo con su pretensión de racionalidad y bondad, mientras que las mini-narrativas posmodernas no se esconden detrás de ninguna máscara ni reclaman universalidad.

Hasta aquí se han expuesto las ideas de Bauman con respecto al concepto de globalización. Lo que sigue en cambio, trata sobre su enfoque acerca del desarrollo.

¹⁵⁹De Vries, Wouter, Anne Visscher, and Don Misha Gerritsen. "Bauman's (post)modernism and globalization." *Geographical Approaches* Winter 2005: 1-15.

¹⁶⁰De Vries, et.al. op.cit.

Su concepto de *modernidad líquida* sugiere un orden que cambia rápidamente y que socava toda noción de durabilidad, implica una falta de raíces en todas las manifestaciones de la construcción social. En el campo del desarrollo, este concepto desafía el significado de la modernización como un esfuerzo para establecer estructuras duraderas. Al aplicar este aspecto al desarrollo, es posible referirse a las sutiles diferencias de los cambios sociales en términos de la interacción entre los aspectos sólidos y líquidos de la modernización.

El concepto de *modernidad líquida* de Bauman ofrece un enfoque innovador para analizar las complejidades del cambio social en el mundo contemporáneo. Tanto el concepto de *modernidad líquida* como el de *posmodernidad* tratan con el problema del cambio social superficial; no obstante, las raíces deconstructivas del posmodernismo plantea interrogantes anti-hegemónicas que no están claramente enmarcadas en referencia a la modernidad líquida.¹⁶¹

... y además, piensan.

En la estética feminista se engloban una serie de perspectivas que cuestionan a las teorías estéticas y sus supuestos concernientes al arte y a las categorías estéticas:

Las feministas en general han llegado a la conclusión, a pesar del aparente lenguaje neutral e incluyente de la filosofía, de que casi todas las áreas de la disciplina tienen la marca indeleble de género en su marco de referencia básico.

¹⁶¹Lee, Raymond L.M. "Bauman, Liquid Modernity and Dilemmas of Development." *Thesis Eleven* 83.1 (2005): 61-77.

En lo que concierne particularmente a la estética:

- Cuestionan la manera como han influido planteamientos de género en la formación de las ideas acerca del arte, de los artistas y del valor estético.
- Afirman que las influencias culturales ejercen poder sobre la subjetividad y perpetúan la formación del género, la sexualidad y la identidad; esto se refleja en el arte.

La importancia práctica que emerge de los descubrimientos de las investigaciones de las feministas estéticas son:

- El análisis del marco histórico conceptual que rige a la filosofía del arte y a la estética ayudan a darse cuenta de la disparidad entre el número de hombres y mujeres que han sido importantes en el ejercicio de las artes.
- Las teorías filosóficas adaptadas por las feministas han ejercido gran influencia en cuanto a una interpretación crítica del arte y de la cultura popular y algunas veces en el desarrollo de la práctica artística contemporánea.
- La estética feminista persigue un cuestionamiento que llega hasta los valores de los mismos fundamentos de la filosofía, examinando conceptos que muchas veces no se refieren directamente a lo masculino o femenino. Sin embargo sus jerarquías están imbuidas de significado de género.¹⁶²

El concepto de bellas artes, tema ya discutido previamente en esta tesis, que se refiere al arte creado específicamente para el placer estético, ha estado en la mira de las críticas feministas

¹⁶²Korsmeyer, Carolyn. "Feminist Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. N.p., Fall 2008. Web. 21 Sept. 2011. <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/feminism-aesthetics>

de la filosofía del arte. Muy relacionado con este concepto están las ideas acerca del genio creador a quien se concibe usualmente como poseedor de una visión única que se expresa en sus obras de arte.

Desde la esfera de la historia del arte surgió el cuestionamiento y las implicaciones de Linda Nochlin sobre la tan consabida pregunta: *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* “La pregunta clama reprochando desde el fondo de las discusiones en torno a la llamada ‘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’ ”.¹⁶³, como nos desglosa Nochlin la pregunta.

Haciendo gala de un fino humor, Nochlin continúa: “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”¹⁶⁴, esto es, rehabilitando trayectorias meritorias dejando de lado el cuestionamiento de fondo a las estructuras, criterios, categorías y formas de pensar que dan lugar a estos resultados. En palabras de Nochlin “no hacen nada por impugnar las suposiciones que subyacen en la pregunta... más bien, hacen todo lo contrario: tácitamente refuerzan sus implicaciones negativas, al intentar responderla”¹⁶⁵.

En cuanto al relevante tema contemporáneo de la relación entre el feminismo y la posmodernidad en su posible o virtual alianza, tema ya incluido en el presente trabajo bajo el título *¿Patriarcado o arrogancia?*, específicamente en sus similitudes y diferencias, ahora

¹⁶³Korsmeyer, Carolyn, op.cit. p. 18.

¹⁶⁴Korsmeyer, Carolyn, op.cit. p. 19.

¹⁶⁵Korsmeyer, Carolyn, op.cit. p. 19.

presento una postura, sabia a mi juicio, que es producto de un interesante análisis de ambas teorías: la de Seyla Benhabib¹⁶⁶.

La Benhabib considera que las críticas al proyecto de la modernidad de carácter universalista se basan en una desilusión comprensible hacia una forma de vida que no satisface las necesidades humanas básicas con dignidad. Ella considera que hay un núcleo de verdad en esas críticas que las teorías contemporáneas deben seriamente reflexionar.¹⁶⁷

Aborda el tema considerando la alianza de la posmodernidad y el feminismo como una variante de la teoría marxista del siglo XX y formula la siguiente pregunta: ¿Eran el marxismo y el feminismo reconciliables o se trataba de una alianza que sólo podía acabar como un “matrimonio infeliz”? Hoy en su lugar surge una nueva alianza o desavenencia, según la perspectiva que a cada quien le resulte más seductora.

Benhabib define tanto al feminismo como a la posmodernidad, no como meras categorías descriptivas, sino como “términos constitutivos y evolutivos que informan y ayudan a definir los del presente, proyectan formas de pensar el futuro y evaluar el pasado”¹⁶⁸. Ella no está de acuerdo en que el feminismo y la posmodernidad sean aliados conceptuales y políticos, antes bien, aduce que cierta visión, la que ella llama *versión fuerte* de la posmodernidad no sólo es

¹⁶⁶ Seyla Benhabib nació en Turquía, doctorada en Yale. Desde 1993, Benhabib ha sido profesora y Senior Research Fellow del Centro de Estudios Europeos de la Universidad de Harvard. En 1996 es profesora invitada en el Institut für Menschen die Wissenschaft vom en Viena, Austria. Sus áreas de especialización son el pensamiento político y social de los siglos XIX y XX, la teoría feminista y la historia de la teoría política moderna. Su libro más reciente es *El Modernismo Renuente de Hannah Arendt* en 1996.

¹⁶⁷ Benhabib, Seyla. *El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1996

¹⁶⁸ Benhabib, “Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza.” The Greater Philadelphia Consortium. 1994. Pdf file.

incompatible sino que “socavaría la posibilidad misma del feminismo como articulación teórica de las aspiraciones emancipatorias de las mujeres”¹⁶⁹.

Según cita Benhabib a Jane Flax¹⁷⁰, en su libro *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism* (1990), la posmodernidad se sustenta en tres tesis:

1. La muerte del hombre. Entendida como la muerte del sujeto autónomo, autoreflexivo, capaz de actuar por principios.
2. La muerte de la historia. Entendida como la pérdida del interés epistémico por la historia de los grupos en la lucha por construir sus relatos pasados.
3. La muerte de la metafísica. La metafísica occidental ha estado encerrada en un sistema “ilusorio y absoluto” que creen que corresponde a la unidad del ser más allá de la historia y del cambio por lo que constituía el fundamento para criticar o legitimar instituciones, tradiciones y prácticas.

Benhabib encuentra en el feminismo la contrapartida a los mismos temas de la siguiente manera:

1. Con respecto a la muerte del hombre, sería la desmitificación del sujeto masculino de la razón. Las feministas reclaman que el género es parte constituyente de este sujeto supuestamente neutro y universal.
2. Acerca de la muerte de la historia, se aduce que si el sujeto de la tradición intelectual occidental ha sido normalmente el varón, entonces la historia es sólo “su historia”.

¹⁶⁹ Benhabib, *Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza*.

¹⁷⁰ Psicoanalista, doctorada en Yale. Sus múltiples publicaciones versan sobre feminismo, psicoanálisis y posmodernismo. Uno de sus libros más difundidos es *Building Feminist Theory* (1981).

Que ha sido cerrada la heterogeneidad y las variadas temporalidades en aras de una narración homogénea, unitaria y lineal.

3. En referencia a la muerte de la metafísica. Si el sujeto no es un ser suprahistórico y trascendente a su contexto, a sus actividades teóricas y prácticas, entonces está imbricado con los intereses del conocimiento dominante. Para la teoría feminista el más importante interés cognoscitivo son las relaciones de género y la constitución social económica, política y simbólica de las diferencias de género.

Para Benhabib “la posmodernidad socava el compromiso feminista con la acción de las mujeres y el sentido de autonomía, con la reapropiación de la historia de las mujeres en nombre de un futuro emancipado y con el ejercicio de una crítica social radical que descubre el género “en toda su infinita variedad y monótona semejanza”^{171,172}.

Benhabib deja ver que la posmodernidad ha provocado una “renuncia a la utopía” en el feminismo. Por utopía entiende no la reestructuración total de nuestro universo social y político según plan racionalmente diseñado, ya que estas utopías de la ilustración junto a las “utopías socialistas” han dejado de convencer; con ellas “ha terminado una de las más grandes utopías racionalistas de la humanidad, la utopía de una economía racionalmente planificada, conducente a la emancipación humana”¹⁷³.

Pero el fin de estas visiones no puede secar el manantial de donde brota la utopía de la humanidad. El pensamiento utópico, o sea, el anhelo por lo que no es todavía, es un imperativo

¹⁷¹ Frase tomada de Nancy Fraser y Linda J. Nicholson: Endless variety and monotonous similarity. De *Social Criticism without Philosophy: an encounter between Feminism and Postmodernism*. 1988.

¹⁷² Benhabib, Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza.

¹⁷³ Benhabib, Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza.

práctico moral “sin tal principio regulativo de esperanza, no sólo la moralidad sino también la transformación radical es impensable”¹⁷⁴.

Comparte con Lyotard las preocupaciones de que el pensamiento utópico se convierte en un pretexto para la burda instrumentalización del presente –el fin justifica los medios- hasta el punto de suprimir la crítica a las prácticas antidemocráticas y autoritarias, más no es rechazando el impulso ético desde la utopía como se superan estas implicaciones políticas. Lo que se propone es articular los principios normativos de la acción y organización democrática en el presente.

Al mencionar Lyotard el tema de la utopía afirma que la base social “se difuminó hasta el punto de perder toda radicalidad, encontrándose finalmente expuesto al peligro de perder su estabilidad teórica y reducirse a una “utopía” a una “esperanza”, a una protesta a favor del honor alzado en nombre del hombre, o de la razón o de la creatividad o incluso de la categoría social”¹⁷⁵

Se ha tachado de esencialista cualquier intento de formular una ética feminista, un concepto de autonomía e incluso una estética feminista pero Benhabib pregunta: “¿podemos ofrecer como proyecto de ética que nos guíe en el futuro una visión mejor que la síntesis del pensamiento autónomo de la justicia y solidaridad empática? ¿podemos, como visión de la personalidad autónoma a la que aspiramos en el futuro, articular un sentido del yo mejor que el modelo de individualidad autónoma con fluidos límites del ego y no amenazados por lo otro? ¿podemos articular, como política feminista, un modelo mejor para el futuro que una política

¹⁷⁴ Benhabib, Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza.

¹⁷⁵ Lyotard, Jean-Francois. La condición postmoderna. Informe sobre el saber. México, D.F.: Red Editorial Iberoamericana México, S.A. de C.V., 1990. p. 33.

radicalmente democrática que también fomente los valores de la ecología, el antimilitarismo y la solidaridad de los pueblos?”¹⁷⁶

Seyla Benhabib argumenta “De todos modos, ni las pretensiones de una razón legislativa, ni la ficción de un ego masculino autónomo desarraigado, ni tampoco, si a ello vamos, la indiferencia y la insensibilidad hacia el razonamiento contextual son la condición *sine qua non* de la tradición universalista en la filosofía práctica. Una defensa postilustrada del universalismo, sin apuntalamientos metafísicos ni presuntuosidad histórica, es aún viable. Tal universalismo sería interactivo, no legislativo, conocedor de las diferencias entre géneros, no ciego a ellas, sensible al contexto y no indiferente a las situaciones”¹⁷⁷. O sea, un proyecto de universalismo interactivo postilustrado.

La posmodernidad puede sernos útil para advertir las trampas teóricas y políticas que pueden presentar las utopías y enseñarnos que el pensamiento de pretensión universalista puede estar equivocado. Pero esto no debe conducirnos a renunciar a la utopía. En palabras de la Benhabib que vale la pena reflexionar con detenimiento: “Porque nosotros como mujeres tenemos mucho que perder si abandonamos la esperanza utópica en lo totalmente otro”¹⁷⁸

¹⁷⁶ Benhabib, *Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza*.

¹⁷⁷ Benhabib, *El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. p. 16.

¹⁷⁸ Benhabib, *Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza*.

Conclusiones

1.

Resulta innegable que en el ámbito cultural del arte, específicamente de la pintura la presencia de artistas varones es desmesuradamente superior al de las mujeres pintoras; esto es fácilmente apreciable en catálogos de exposiciones y museos, en las enciclopedias de arte y demás sitios donde generalmente se encuentra el acervo artístico de este género. Afirmando que esta ausencia no puede ser explicada como carencia de creatividad en la mujer. Este trabajo incluye una pequeña muestra de obras de épocas y latitudes diferentes, donde a mi juicio, se puede apreciar la calidad artística de sus pinturas.

Recientemente está siendo manifiesta una tendencia en ciertos espacios, todavía no generalizada, a la revaloración de obra pictórica femenina. En museos de importancia internacional como el Museum of Modern Art de Nueva York, La Galería Tate de Londres, en varias ciudades italianas y en Madrid, se han presentado exposiciones de artistas mujeres. Obras que han salido de los depósitos, colecciones embodegadas que empiezan a ser descubiertas por los espectadores, muchas veces gratamente sorprendidos. También se encuentran algunos portales de Internet y libros publicados con el mismo interés, aunque son todavía escasos.

A esto habría que agregar obras que no se exhiben generalmente en espacios de amplio reconocimiento público, sino en otros de menor relevancia y acceso por ser considerado arte menor, artesanal o étnico. Entre ellas se encuentran obras también de gran calidad y originalidad,

que no pueden ser consideradas como mera transmisión de tradiciones ancestrales. Incluyen lo que no tiene cabida dentro de las Bellas Artes y que, sin embargo, poseen un alto valor estético, obras como miniaturas, orfebrería, cerámica, bordados y tapices, por nombrar algunas.

2.

Las disposiciones sociales, eclesiásticas y políticas, ejercieron formas de pensar que limitaron considerablemente las posibilidades de ejercer y mostrar el talento e incrementar el aprendizaje artístico de las mujeres. Pese a que se fueron extendiendo ideas del respeto a los derechos, de la autonomía del individuo, de la creencia en la bondad natural del ser humano y su derecho a la felicidad y demás ideales de la Ilustración que sustentaban la naturaleza a través de la razón, estas ideas no modificaban mayormente la situación de las mujeres. Especialmente cuando se trataba de ejercer un oficio propio de hombres o de acceder a sus espacios públicos privilegiados.

Si hoy en día es todavía difícil para la mujer enfrentar estructuras y prácticas sociales restrictivas, practicar una disciplina y acceder a espacios que apenas tenuemente se han abierto, en épocas anteriores debe haber provocado una implacable censura. El atrevido desafío hacía que se pusiera en duda la identidad femenina, su cordura y su moralidad. El precio por su autonomía moral y económica era muy alto. La mujer se arriesgaba a ser la paria que ronda los muros de la ciudad o la princesa del cuento recluida en la torre del castillo.

Quizá por eso encontramos en las historias de las mujeres pintoras que son pocas las que siguen ejerciendo sus dones después de casadas; su trayectoria profesional con frecuencia es breve. A menos que su matrimonio fuera con un colega o que hubiera un mecenazgo de por medio, quedaban alejadas de la posibilidad de ejercer su trabajo.

Hoy en día una amiga, pensadora mexicana, esposa de ilustre escritor, descubre en sus casi ochenta años que, a lo largo de su vida no había hecho más que cambiar de dueño.

Yo no pretendo que toda mujer deba necesariamente ser autónoma, desarrollar un trabajo fuera del hogar o tomar decisiones independientes, mucho menos pasando por alto el cuidado y respeto por los demás; lo que sí asiento es que debe ser una opción en su vida poder desarrollarse en sus capacidades, poder elegir. Opción para quien se sienta atraída por una vocación o tenga el talento para hacerlo.

3.

Todo binomio se basa en ciertos criterios preestablecidos, como ocurre con las clasificaciones. El problema es que al jerarquizar estos binomios queda en desventaja una parte del binomio. Se le adjudica a la diferencia un valor mayor o menor, según el caso. Los binomios abarcan artes mayores y menores, espacio público y espacio privado, y no por evidente vamos a obviarlo: el de hombre/mujer.

Somos una misma naturaleza humana; mas no perdamos de vista la riqueza de afinar categorías y de maravillarnos ante las diferencias entre los sexos. Lo que no se desprende de la diferencia es la jerarquía, ni la rigidez de roles, obligaciones y prioridades. Todo esto es flexible.

4.

Una clasificación particularmente relevante en este trabajo ha sido el ámbito público/privado; es de señalarse como esta división se ha ido modificando y en algunos casos se hace casi imperceptible distinguir los límites entre ellas. Las distancias propias de las ciudades modernas que han propiciado llevarse el trabajo a casa así como los medios de comunicación electrónica han modificado estos ámbitos.

Asuntos que antes eran de la sola incumbencia del área privada donde el jefe de familia tomaba decisiones que dejaba vulnerables a los integrantes de la familia, como el derecho a la educación de las mujeres, el derecho a penalizar la violencia intrafamiliar y la obligación de proteger la salud de los infantes, ahora asuntos que son materia de legislación pública, que no se quedan en el umbral de la casa.

5.

Los criterios que pretendían constreñir a la mujer a ciertos temas, estilos o cualidades estéticas en aras de mantener una “pintura femenina” manifiestan un desconocimiento de las emociones y capacidades humanas.

Categorías estéticas son tanto lo bello como lo sublime; con ellas damos nombre a sentimientos diferentes que provienen de la sensibilidad. Lo bello encanta, lo sublime conmueve, cada uno con sus innumerables variaciones. Ninguna de las dos es privativa del hombre o de la

mujer. Un mismo artista, del sexo que sea puede ser capaz de realizar obras bellas o sublimes y en cada una expresar emociones profundamente humanas.

6.

Para ser creativos se requiere de talento como disposición natural, mas para que se genere una producción artística además se necesitan condiciones sociales, culturales y hasta políticas. Ambos elementos, el talento y el medio ambiente, son indispensables para la generación del arte.

La creatividad humana no es reducible a fenómenos y condiciones sociales aunque con frecuencia quedan expresados en las obras; sin olvidar que lo que la obra revela está tamizada por la imaginación y sensibilidad propia del artista.

7.

Recientemente se percibe un rescate de la experiencia femenina que puede resultar valiosa; aparecen en obras pictóricas actividades antes no visibles, quehaceres que usualmente se minimizan, rutinas propias de una vida fincada en el consumo. Puede venir con esto un reconocimiento del valor de la cotidianidad, de las incesantes vicisitudes, y también, como señala la posmodernidad, el rescate de los pequeños relatos con los que se va formando la identidad personal, familiar, étnica y regional, que le va dando sentido a nuestro habitar en el mundo.

Puede haber riesgos de que las obras manifiesten un afán de trivializar nuestro propio cuerpo, vidas, emociones y placeres; que muestren el vacío, falta de coherencia o la familiaridad con la violencia. Aún así creo que no es válido cerrar posibilidades aludiendo a los riesgos que

éstas puedan conllevar. Temores como éstos pretendieron justificar las prohibiciones y los descréditos hacia las mujeres. No volvamos por ese camino.

8.

Este intento de rescate de la memoria y la obra de mujeres artistas no pretende suscitar actos de magnanimidad, ni tampoco que se conceda incluirlas estirando los límites de lo que se considera arte. Lo que se reclama es simple justicia y reconocimiento a valiosas aportaciones al arte universal.

El arte es una de las expresiones más elevadas del ser humano; ha permanecido junto a él como huella y premonición en su paso por la tierra. En el arte se revela la materia y el espíritu, la razón y la emoción, lo efímero y lo trascendente, el olvido y la utopía. No podemos dejar que sea la expresión de sólo la mitad de la humanidad.

Una mirada a lo propio

Ha sido intención de este trabajo dejar para el final a las artistas mexicanas dado que hasta fines del siglo XIX y principios del XX se encuentra información suficiente. Antes de estas fechas la información es escasa e interrumpida. El asomarnos al propio entorno tiene como propósito detectar en forma somera y general si la hipótesis formulada podría también sostenerse en nuestro ámbito nacional. Si ocurre en lo micro lo que ocurre en lo macro refiriéndonos con ello si se dio en México el mismo proceso de transición de la mujer como objeto de representación a su constitución como sujeto creadora en las artes visuales, proceso que se dio en Europa central básicamente, y si son válidas las mismas explicaciones sustentadas anteriormente para el contexto europeo.

Me gustaría solamente enfatizar aquí la parte que cierra la hipótesis cuando habla de “subjetividad emergente de las posibilidades individuales, de allí que se habla de una subjetividad creadora propiamente femenina”. (Capítulo 2, página 53).



Ilustración 3-7. Remedios Varo. La llamada.

Lo que está en la mira es un acercamiento, que a manera de cámara fotográfica enfoque los rostros que por razones familiares o afectivas le son importantes; y por razones de una cultura en la que estamos inmersas y de la que también somos fruto. Espero que la percepción que viene de contextos lejanos, tenga claridad suficiente para alumbrar espacios no del todo esclarecidos todavía de nuestra situación mexicana y que a la vez no se imponga el discurso habitual que por tanto repetirse ya no induce a la búsqueda de nuevos significados.

Será posible luego añadir algunas reflexiones que surjan al entrecruzar la mirada de las obras de artistas mexicanas, sea por nacimiento o adopción, con las ideas, categorías y demás planteamientos teóricos que hemos analizado. Si surgen variables propias que no puedan ser explicadas por la hipótesis, indicará la necesidad de investigar nuevas áreas, incentivo por demás deseable como continuidad de un espíritu indagatorio propio del filosofar.

Del Virreinato

De la época del Virreinato se tienen muy escasas noticias acerca de la actividad pictórica de las mujeres mexicanas. Si hubo pintoras de oficio, la atención no estaba puesta en ellas. Existen biografías, sermones y elegías funerarias sobre monjas y mujeres casadas que se destacaron por su generosidad y fervor religioso; virtudes admiradas en la época. Aunque sabemos que en los veintidós conventos que había solamente en la ciudad de México, en 1698 se cultivaban las artes más refinadas, mismas que enseñaban a las niñas que les eran confiadas para su educación.

Pero de la pintura no se menciona nada. Sólo se sabe “que las monjas acostumbraban decorar sus crónicas, libros de votaciones, misales y libros de coro con guirnaldas bellísimas dibujadas a pluma y coloreadas con acuarela”¹⁷⁹ según cita la Dra. Josefina Muriel en varios ejemplos.

Las miniaturas que ornamentaban los manuscritos en la Nueva España seguían una tradición occidental que venía desde la Edad Media, como ya hemos mencionado. También se sabe que no sólo las monjas novohispanas dominaban el arte de la miniatura sino que realizaban también pinturas sobre lienzo y murales al fresco; acostumbraban en algunos colegios pintar imágenes de santos sobre pergaminos. Parece que Sor Juana se hizo un autorretrato para mandárselo a su amiga la Condesa de Paredes. Estos y otros son datos aislados de la pintura anónima que, se supone, fue realizada por mujeres durante el Virreinato sobre todo en las comunidades religiosas.

Hay una tradición muy antigua que atribuye a Isabel de Ibía, hija del pintor Francisco de Ibia, natural de Zumaya¹⁸⁰, el cuadro de San Sebastián, que servía de remate al altar del perdón de la Catedral de México. Se decía además que ella había enseñado a pintar a Baltazar de Echave el viejo, quien luego sería su marido en diciembre de 1589. Dado que no se han encontrado documentos que acrediten la autoría, algunos historiadores dudan de ella. Lo que sí está documentado es el elogio que se hace de su destreza con el pincel. Hay información también de

¹⁷⁹ Rodríguez, Isidoro, and Victoria Eugenia Montañez. *La mujer mexicana en el arte*. México, D.F.: Bancreser, 1987. p. 134. De esta publicación, la autora del Capítulo V titulado Artes Visuales: las místicas, las dóciles, las rebeldes es Leonor Cortina.

¹⁸⁰ "Francisco Zumaya." *Arte Colonial. Catálogo razonado de artistas coloniales de latinoamérica*. N.p., 28 Apr. 2011. Web. 2 Nov. 2011. <<http://arte-colonial.com/2011/04/28/zumaya-francisco-pintor/>>.

cómo algunas esposas y sobre todo hijas de pintores aprendían el oficio en los talleres del padre, al igual que los casos que ocurrieron en Europa.

Hasta fines del siglo XVIII se vuelven a tener noticias de otra pintora y por algo extraordinario: el 9 de julio de 1794 se le otorga a Guadalupe de Moncada y Berrio el nombramiento de Académica de Honor y Directora Honoraria de la Real Academia de San Carlos por una copia “hecha con todos los primores y reglas del arte”¹⁸¹ obra que luego donaría a la Academia. Ella también aprendió el oficio de su padre, don Pedro de Moncada que era un hombre culto y aficionado a la pintura y que en uno de sus viajes a Madrid había sido discípulo de Goya.

Después de la Independencia

La Academia de San Carlos, fundada en 1783, era la custodia de las artes en el país. Después de la Independencia y una vez separada del tutelaje de la iglesia, se organizó bajo la dirección de Pelegrín Clavé, quien realiza reformas en la enseñanza. Entre ellas se celebraba una gran exposición donde maestros, alumnos y artistas que desearan participar, mostraban sus trabajos.

Muchas jóvenes mexicanas enviaban sus trabajos a estas exposiciones; pero ninguna ejerció el oficio como profesión. “Todavía en el siglo XIX, a pesar de las luchas femeninas, la educación de la mujer, sobre todo en el seno de la familia iba dirigida esencialmente a

¹⁸¹ Rodríguez, Isidoro, and Victoria Eugenia Montañez, op cit. p. 137.

convertirlas en ‘el ángel del hogar’”¹⁸². La pintura en manos femeninas era más un adorno que un oficio respetable.

A esto habría que sumarle que para convertirse en pintoras de calidad no contaban con la formación completa, ya que las diversas materias que exigía la academia las tenían que aprender a manera condensada en unas cuantas lecciones a la semana y además la clase al desnudo les estaba vedada por costumbre, pues no había disposiciones legales al respecto. Esto les impedía trabajar la pintura histórica.



Ilustración 3-8. Luz Osorio. Una virgen cristiana.

De esta época, entre las más talentosas y esforzadas que encontraron una vocación decidida está Julia Escalante, quien enterada de los movimientos pictóricos de Europa adoptó el estilo romántico; Eulalia Lacio quien tenía un extraordinario dominio del bodegón llamados por los críticos del siglo XIX “cuadros de comedor” y quien fue admirada por Ignacio Altamirano.

Las discípulas de Clavé, hermanas Josefa y Juliana San Román, hicieron retrato, naturaleza muerta y un tema original para la época: escenas domésticas, que según los críticos era el asunto más adecuado para

las mujeres. También se habla de otra alumna de Clavé, Pilar

de la Hidalga que cultivó, como él, la naturaleza muerta y el retrato. Paz Cervantes aprendió la

¹⁸² Rodríguez, Isidoro, and Victoria Eugenia Montañez, op.cit. p. 139-141.

técnica del pastel del pintor francés Edouard Pingret. De casi todas estas pintoras la mayoría de sus obras se encuentran perdidas.

También se habla de Matilde Zúñiga quien vivió en Toluca y entre sus obras se encuentra una Dolorosa monumental. Luz Osorio, oriunda de Papantla, aprendió el oficio en Puebla. Sobresalen entre sus obras dos cuadros espléndidos: *La Papanteca* y *Una virgen cristiana*. Carmela Duarte nace en Mérida y a los 17 años se va a Europa donde estudia en una academia de Roma, allí años hasta artística. De ella numerosos



Ilustración 3-9. Guadalupe Carpio.
Autorretrato.

permanece durante 13
concluir su formación
se conservan
retratos y dibujos.

Las exposiciones

Las
mencionado
en condiciones
menos recibieron
críticos de arte y

del XIX

mujeres que hemos
desarrollaron su oficio
bastante limitadas, al
el estímulo de los
tuvieron oportunidad

de exponer sus obras pues fue un siglo donde las exposiciones eran muy frecuentes y con distintos alcances, estatales, nacionales e internacionales donde fueron bien acogidas.

Entre las que aprovecharon estas oportunidades se encuentran Guadalupe Carpio, quien presentó siete pinturas en la exposición de Philadelphia en 1876; otra fue Eulalia Licón quien mandó dos cuadros de comedor a la Exposición Internacional de París en 1889.

En Chicago, con motivo del cuarto centenario del Descubrimiento de América se celebró una feria mundial y en ella se asignó un edificio completo a la mujer; en la sección correspondiente a México, participaron 722 mujeres con todo tipo de trabajos: pinturas, tallas de madera, incrustaciones, trabajos en cera, tejido a gancho, entre otros. Julia Escalante, Eulalia Lacio y Pilar de la Hidalga estaban entre las artistas.

Aunque la todavía no lograba derecho al voto, el universidades ni el profesión, al menos en el trabajo época se abrieron de artes y oficios, secundarias para Academia de San

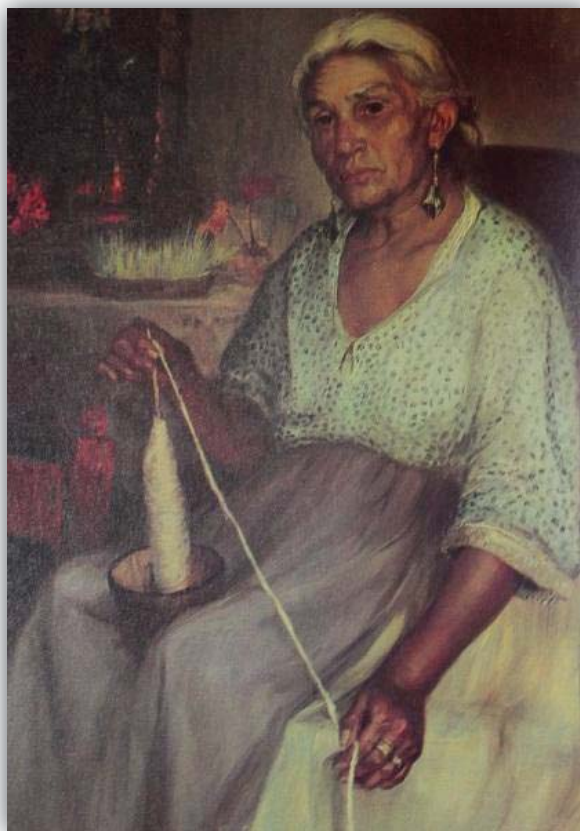


Ilustración 3.10. Pilar Calvo. La Hilandera.

mujer mexicana conquistar el acceso a las libre ejercicio de la se veía estimulada “femenino”. En esa numerosas escuelas escuelas normales y mujeres; la Carlos fue de las

primeras en aceptar estudiantes mujeres en sus cursos. Como discípulas de José María Velasco se encontraban varias de ellas aunque se tiene información solamente de dos: Dolores Soto y Otilia Rodríguez, quienes se distinguieron

en el género del paisaje siguiendo a su maestro. También dedicaron buena parte de su tiempo a la docencia del arte.¹⁸³

Siglo XX

Las primeras décadas del siglo XX no son muy diferentes del XIX para las mujeres de clase acomodada en México. Algunas tomaron clase de pintura con maestros extranjeros, otras más audaces ingresaron a San Carlos, sin descuidar sus responsabilidades familiares y sociales.

El maestro Germán Gedovius tuvo como discípulas a Esther Hernández Olmedo quien se inicia con temas de carácter nacionalista, inspirados en el folklore nacional y en fuentes prehispánicas, temas semejantes a los de su compañero de la Academia, Saturnino Herrán; ambos son un preludio de los temas épicos siguientes, mas, en general, la Academia se mantuvo al margen de las corrientes artísticas. Destaca Pilar Calvo, también alumna de Gedovius, por sus retratos y cuadros de flores de indiscutible calidad.

¡... y viene la Revolución!

Si bien la revolución política tuvo sus líderes que se decidieron por la lucha ante la falta de libertades y los abusos de todo tipo, la revolución artística hizo lo propio: Raquel Tibol lo expresa así “...el entronizamiento ofensivo y degradante del arte y los artistas importados hizo

¹⁸³ Rodríguez, Isidoro, and Victoria Eugenia Montañez, op.cit.

que los artistas mexicanos se lanzaran a luchar por un cambio radical en la enseñanza y la función de la cosa artística”¹⁸⁴.

El primero en alzar la voz y señalar el camino a seguir es Gerardo Murillo, mejor conocido como Dr. Atl, frecuente viajero a Europa trae a México el entusiasmo por la pintura mural renacentista, por el neoimpresionismo, el fauvismo y la actitud experimental en la creación.

Una segunda batalla en el campo artístico fue encabezada por estudiantes entre los que se encontraba David Alfaro Siqueiros, Luis G. Serrano e Ignacio Asúnsolo, entre otros. Ellos realizaron una huelga en la Escuela de Bellas Artes exigiendo la destitución del director Rivas Mercado, de los maestros extranjeros y una renovación de la enseñanza. Ante la falta de un líder de la talla del Dr. Atl, quien se había regresado a Europa, los estudiantes tomaron diferentes rumbos.

Las escuelas de pintura al aire libre

Unos estudiantes se agruparon bajo la dirección de Alfredo Ramos Martínez, quien hizo fundar en Santa Anita, D.F. una escuela de pintura al aire libre con el nombre de Barbizón, por la admiración que tenía a esa escuela, con el



Ilustración 3.11. María Izquierdo. Ofrenda.

¹⁸⁴ Tibol, Raquel. *Historia general del Arte Mexicano. Tomo II*. México, D.F.: Editorial Hermes, S.A., 1969. p. 239.

modelo de la escuela francesa del mismo nombre. Entre los estudiantes se encontraba Siqueiros. Allí se mezclaban una serie de corrientes artísticas: el impresionismo, el expresionismo y mucho de arte *naive*. El proyecto tenía como finalidad la producción de un arte mexicano *unique*¹⁸⁵.

María Izquierdo, aunque oficialmente no pertenecía a la escuela de pintura al aire libre, visitaba con frecuencia las escuelas a instancias de su maestro Gedovius y en sus pinturas de esa época se aprecia la técnica propia de la escuela.

El Muralismo

Ahí, donde es lo mismo decir flor que lucero,
océano que principio, sexo que primavera.
Ahí estás, donde vive lo que muere...

Aurora Reyes



Ilustración 3.12. Aurora Reyes. La novia de oro.

Las primeras mujeres profesionales de la pintura surgen después de la Revolución Mexicana. De la primera etapa nacionalista sobresalen Frida Kahlo y María Izquierdo ambas con formación “casi autodidacta” como asienta Leonor Cortina¹⁸⁶. Aunque gustaban de la pintura al aire libre y espontánea, su relación con Diego Rivera y

con Tamayo respectivamente, las ligó en lo artístico e ideológico al ambiente de efervescencia del país. La influencia de Tamayo en María Izquierdo se

¹⁸⁵ "Escuelas de Pintura al Aire Libre." *Answers.com Reference Answers*. Oxford Grove Art, 3 Nov. 2011. Web. 3 Nov. 2011. <<http://www.answers.com/topic/escuelas-de-pintura-al-aire-libre-1>>

¹⁸⁶ Rodríguez, Isidoro, and Victoria Eugenia Montañez, op.cit.

hace evidente en su obra del período de 1929 a 1933, donde se aparta de la academia. De ella sabemos que ingresó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en enero de 1928 y se mantuvo como alumna de la antigua Academia de San Carlos hasta junio de 1929 donde fue discípula de Gedovius, quien le concedió permiso para estudiar y pintar desde su casa, ya que, como él decía, “la muchacha tenía mucha cabeza para la pintura”¹⁸⁷ ;Quién diría que *esta muchacha* fue la primera pintora en exponer sus obras fuera del país! Su primera exposición se realizó en el Art Center de la Ciudad de Nueva York en 1930¹⁸⁸.

Otras mujeres que formaron parte del Muralismo Mexicano son: Aurora Reyes, Elena Huerta, Isabel Villaseñor, Rina Lazo y Fanny Rabel.

A Aurora Reyes se le considera la primera muralista mexicana, su compromiso social fue permanente, nieta del general

Bernardo Reyes cuya muerte dio inicio a la Decena Trágica. Aurora Reyes legó una clara visión de que el arte es un bien cultural que no distingue género ni clases sociales. Trabajó en muchos



Ilustración 3-13. Fanny Rabel. Hambre.

¹⁸⁷ "Pintoras Mexicanas: 1820/1920." *Espacio de expresión literaria y juegos de creatividad*. Web. 3 Nov. 2011. <<http://consultoriayanalisisocial.blogspot.com/p/pintoras-mexicanas-18201920.html>>

¹⁸⁸ "María Izquierdo." *Espacio de expresión literaria y juegos de creatividad*. Web. 3 Nov. 2011. <<http://consultoriayanalisisocial.blogspot.com/p/pintoras-mexicanas-maria-izquierdo.html>>

murales, fue multifacética: pintora y grabadora, poeta e ilustradora de libros, autora de obras para teatro guiñol, maestra y activista política.

Fanny Rabel, de origen polaco, fue autora del mural “Sobrevivencia de un pueblo por su espíritu” (Centro Deportivo Israelita, 1959), obra que afirma su pertenencia a la escuela mexicana, a pesar del tema hebraico y profético¹⁸⁹. También sobresalió en la pintura de caballete y en su última exposición en vida Raquel Tibol mencionó las palabras que Frida Kahlo le había dedicado en su primera exposición en 1945 “Fanny pinta como vive, con un enorme valor,

inteligencia y

que Raquel agrega

que se han ocupado

indudablemente

hizo con mayor

años representó a

la Ciudad de

Otras

atraídas por la

afiliaron al Salón de

Acosta, Lola Cueto,

Krauss, Regina



Ilustración 3.14. Alicia Rahon. Piedad para los judas.

sensibilidad aguda”.¹⁹⁰ A lo

“de las pintoras mexicanas

de la niñez,

Fanny Rabel es la que lo

sensibilidad. Por muchos

los niños desprotegidos de

México”¹⁹¹.

mujeres pintoras fueron

tendencia nacionalista y se

la Plástica Mexicana: Olga

Vita Castro, Macrina

Raull, Rina Lazo y

¹⁸⁹ Tibol, Raquel. *Historia general del Arte Mexicano. Tomo II*. México, D.F.: Editorial Hermes, S.A., 1969.

¹⁹⁰ Tibol, op.cit.p. 345.

¹⁹¹ MacMasters, Merry. "Murió la pintora Fanny Rabel, alumna de Diego Rivera y Frida Kahlo." *La Jornada* 27 Nov. 2008: Cultura 4.

Fanny Rabel.

Surrealismo

El movimiento surrealista surgió en México con la llegada de André Bretón en 1939. En la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, participaron artistas internacionales junto con artistas mexicanos. Allí se expusieron obras de Arp, Klee, Picasso, Dalí, Miró, Ernst y Magritte, por hablar de los extranjeros. Este fue un estímulo a que se sumaran representantes mexicanos al movimiento¹⁹², como lo hicieron en forma sobresaliente poco tiempo después: Leonora Carrington, Remedios Varo, Frida Kahlo y Alicia Rahon, por la parte femenina.

El movimiento surrealista atrajo mucho a las mujeres por el hecho de que fomentaba un arte en el que se daba predominio a la realidad personal. Llegó a ser “uno de los movimientos artísticos de mayor repercusión que ha tenido México en el siglo XX”¹⁹³. En gran parte, quienes le dieron mayor relevancia fueron Remedios Varo, Leonora Carrington y Alicia Rahon, todas ellas de origen extranjero. Por ser Rahon la menos conocida y ser de una extraordinaria calidad se incluyen algunos datos proporcionados en reciente exposición en MAM (Museo de Arte Moderno) en la ciudad de Nueva York.

Alicia Rahon, aunque se inició como poeta dentro del grupo surrealista parisino, fue en México donde se dedicó principalmente a la pintura, además de teatro y cine. Su obra pictórica se expuso por primera vez en México a la que siguieron otras en París, Beirut y diversas ciudades de la Unión Americana. Un año antes de su muerte, el museo del Palacio de Bellas Artes le

¹⁹² Sigal, Silvia. "México en los siglos XIX y XX. 3. El Muralismo." *Historia de la cultura y del arte*. N.p., n.d. Web. 3 Nov. 2011. <<http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/lecvmx349.html>>

¹⁹³ Rodríguez, Isidoro, and Victoria Eugenia Montañez, op.cit. p. 151

rindió un homenaje con una pequeña exposición en el año de 1986. Hasta la de 2009 en el MAM no había habido ninguna otra exposición individual: “se trata de una muestra de rescate y valoración de una artista que fue olvidada en México... sus creaciones están profundamente ligadas al surrealismo y, al mismo tiempo, determinadas por la experiencia en tierras mexicanas”¹⁹⁴ según explicó la curadora Teresa Arcq.

La obra de Alicia Rahon, refleja un estilo propio y único en el que expresa sus mundos internos, en formas lúdicas, con modulaciones cromáticas muy cercanas a la abstracción de Klee.



Ilustración 3-15. Lilia Carrillo. Matices ascendentes.

La Ruptura

En la década de los 50 algunos pintores mexicanos y extranjeros percibieron como gastados los valores de la Escuela Mexicana de Pintura donde se aglutinaban los muralistas mexicanos, lo mismo que la temática nacionalista.

¹⁹⁴ “Revalora el MAM papel de Alice Rahon en el arte moderno mexicano.” *SDPnoticias.com*. Notimex, 13 Apr. 2009. Web. 4 Nov. 2011. <<http://sdpnoticias.com/sdp/contenido/2009/04/13/374249>>

La generación de la Ruptura aglutinó a los que buscaban incorporar valores más cosmopolitas, abstractos y apolíticos en su obra pictórica. Aunque fue un movimiento que se daba de modo no deliberado y espontáneo en el que cada uno tenía un estilo particular, sus pinturas revolucionaron el arte en México. Dos pintoras se perfilaron en este movimiento: Lilia Carrillo y Cordelia Urueta, junto a Tamayo, Cuevas, Carlos Mérida, Pedro Coronel, Matías Goeritz y muchos otros. Ellas eligen un camino más ligado a la propia subjetividad y a las vanguardias internacionales. Surgen obras abstractas de manos de Lilia Carrillo.

Ella fue alumna de Manuel Rodríguez Lozano, por lo que es heredera de la llamada Escuela Mexicana de Pintura; después estudió en la Escuela de Pintura, Grabado y Escultura “La Esmeralda” con los maestros Lazo, Romero y O’Higgins. Viaja a París becada donde estudia y además presenta dos exhibiciones. En Francia recibe la influencia de vanguardias internacionales como el cubismo, surrealismo, expresionismo abstracto y el informalismo abstracto. En 1960 se casa con el también pintor y escultor Manuel Felguérez.

La obra de Carrillo se expuso en Washington, Nueva York, Tokio, Sao Paulo, Lima, Madrid, Barcelona, Bogotá y Cuba.

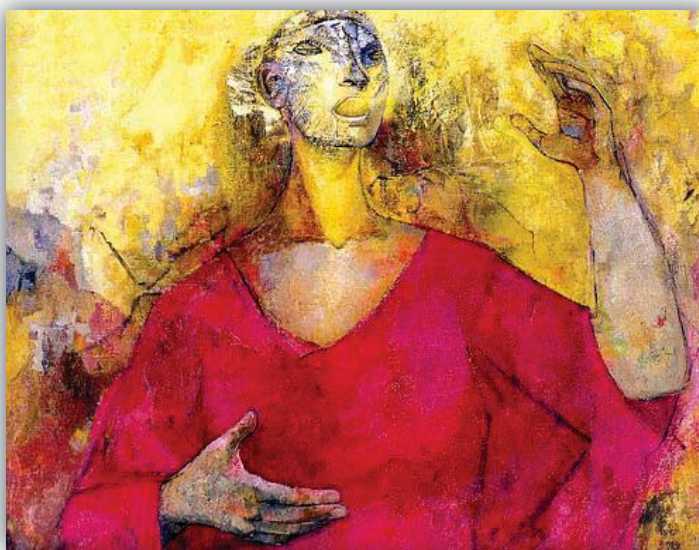


Ilustración 3-16. Cordelia Urueta. La voz.

En 1966, durante una muestra que se llamó “Confrontación” se suscita un enfrentamiento entre las nuevas tendencias y los últimos representantes de la escuela mexicana de pintura. Este suceso

da origen al nacimiento del grupo conocido como Generación de Ruptura y a Lilia Carrillo como iniciadora del informalismo abstracto.¹⁹⁵

Cordelia Urueta, hija de Jesús Urueta Siqueiros, escritor, político y orador; tuvo además como tutor a su tío abuelo Justo Sierra. Vivió en un ambiente intelectual y artístico que marcó su producción artística con un sentido de un gran humanismo. Inició su formación en clases particulares de pintura y más tarde en la Escuela de Pintura al Aire Libre. Fue apoyada por el Dr. Atl en su vocación de pintora, de ella, Atl expresaba: “Cordelia es una espiritualista, que posee cualidades indispensables para producir obras de arte con pasión... Estamos enfrente de un temperamento de una colorista, que busca envolver dentro del movimiento de masas, la potencia del color”¹⁹⁶

Los conflictos bélicos mundiales, las enfermedades y las angustias económicas que le tocó vivir son una temática recurrente en obra. Su lenguaje pictórico es producto de la reflexión entre la realidad y la imagen representada.

En sus obras parecen distinguirse dos etapas. Llevada por preocupaciones profundas “había pasado de un estado de ánimo pasivo a una actitud de rebelión ante su propia angustia, que no se alimentaba exclusivamente de una problemática personal, sino de la experiencia

¹⁹⁵ "Lilia Carrillo, 1930-1974." *Colección Andrés Blaisten*. Fundación Andrés Blaisten, 2008. Web. 4 Nov. 2011. <<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=79>>

¹⁹⁶ "Cordelia Urueta, La Emoción del Espíritu y el Color, Museo Oscar Niemeyer." *Bitácora hedonista.*, 4 Sept. 2010. Web. 7 Nov. 2011. <<http://manigna.blogspot.com/2010/09/cordelia-urueta-la-emocion-del-espiritu.html>>

común de ser parte de una civilización... era el tema, la subyacencia lo que había cambiado en la obra de Cordelia Urueta”¹⁹⁷

Expuso su obra en varios países de Latinoamérica además de Francia, Italia, Polonia, Noruega y Japón. La crítica Teresa Del Conde aclara que Cordelia Urueta fue propuesta varias veces para recibir el Premio Nacional de Arte, pero la artista siempre lo rechazó. Cito un texto donde Cordelia da como razones que la palabra “homenaje” está desprestigiada: “es muy fácil decir que el artista tiene derecho al reconocimiento por parte de la sociedad, lo difícil es saber si realmente es o no artista... y al final del trayecto será la calidad pictórica, la obra misma, ese será el único documento que va a decir si es o no un artista”¹⁹⁸

Una última reflexión

Hemos mirado a lo nuestro y la visión hace aflorar la sorpresa; la conciencia de saber que lo que se ha revisado en este caso de obra pictórica es sólo una parte representativa de algunos movimientos artísticos, quizá los más importantes. Lo que deja la sensación de una abundancia inexplorada o ignorada.

Pareciera que la singularidad brilla en cada una de estas pintoras, afiliadas o no a movimientos como si fuera imposible disimular la energía creadora propia, aún cuando se asuman principios comunes.

¹⁹⁷ Tibol, Raquel. *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*. México, D.F.: Plaza y Janés, México, S.A. de C.V., 2002.

¹⁹⁸ "Pintores en México del siglo XX. Cordelia Urueta." *Artes e Historia. México*. 1999. Web. 8 Nov. 2011. <http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1999>.

Sorprende la sensibilidad en el moldeo de los temas, la algarabía del color, la claridad de la expresión llevada en revuelos inesperados a un destino.

Lo que no se debe pasar por alto es que las obras, aquí presentadas, son parte de un linaje que interesa conservar. La memoria se recupera cuando el reconocimiento existe. La cultura se fortalece cuando afirma lo propio y acoge lo extraño.

La hipótesis por la que apostó este trabajo acerca de una subjetividad propiamente femenina que ejerce su creatividad tras haber desafiado algunos elementos que la reducían a objeto de representación, me parece que tiene sustento en las situaciones que han aparecido en esta reseña.

Situaciones que tienen que ver con la restricción a las mujeres a la educación cabal, a ejercer un oficio de manera profesional, a asociarse libremente por una causa, fuera esta artística o política.

También se vio cómo las condiciones sociales y políticas del país, favorecían o perjudicaban a las mujeres que buscaban el oficio artístico o el derecho a estudiarlo. La fundación de la Academia de San Carlos y la de La Esmeralda representaban una preocupación por el desarrollo cultural de los jóvenes, pero no fue sino hasta tiempo después que admitieron a alumnas. La breve vida de las escuelas de pintura al aire libre da cuenta de cuánto importan las políticas públicas del país y vale también para el apoyo público que se dio al muralismo, con la figura de Vasconcelos al frente. Allí la mujer mexicana participó en la revolución cultural y tuvo oportunidad de mostrar su talento al igual que sus colegas.

La llegada de artistas extranjeros a nuestro país fue altamente significativa como estímulo, parámetro y diálogo con las mexicanas sobre todo porque fue un trasplante que arraigó en las fértiles tierras nacionales y transformó la imaginación, ya de por sí rica de las artistas.

Con la Generación de la Ruptura, las mexicanas se internacionalizan y adquieren una conciencia global, que encuentra innecesaria la delimitación de la figura para desencadenar emociones que se evaporan en el aire.

Con estas mujeres, con sus luchas y sus obras es fácil evocar la patria impecable y diamantina.

Bibliografía

Libros

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica, S.A., 1993.
- Bach, Ana María. *Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., 1986.
- Beardsley, Monroe C., and John Hospers. *Estética. Historia y fundamentos*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1990.
- Beardsley, Monroe E, and John Hospers. *Estética. Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Benhabib, Seyla. *El Ser y el Otro en la ética contemporánea. Feminismo, comunitarismo y posmodernismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1996.
- Brugger, Walter. *Diccionario de Filosofía*. Madrid.: Editorial Herder, 1958.
- Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Madrid: Ediciones Destino, 1992.
- Coreth, Emerich. *¿Qué es el hombre? Esquema de una antropología filosófica*. Barcelona: Editorial Herder, 1991.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Eisenman, Stephen F., et al. *Historia Crítica del Arte del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- Estrada Herrero, David. *Estética*. Barcelona: Editorial Herder, S.A., 1988.
- Focroulle, Bernard, Robert Legros, and Tzvetan Todorov. *El nacimiento del individuo en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. 1- La voluntad de saber*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2005.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991.
- - -. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.

-- -. *Verdad y método II*. Milan: Bompiani, 1983.

Hauser, Arnold. *Sociología del arte. 3. dialéctica de lo estético*. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1983.

Hegel, G.W.F. *Introducción a la Estética*. Barcelona: Ediciones Península, 1979.

Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. México: Breviario del Fondo de Cultura Económica, 1995.

-- -. *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2009.

Heller, Ágnes, and Ferenc Fehér. *Política de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Ediciones Península, 1989.

Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

Liotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. México, D.F.: Red Editorial Iberoamericana México, S.A. de C.V., 1990.

María, Julián. *Antropología metafísica*. Madrid: Revista de Occidente, 1979.

Natoli, Joseph, and Linda Hutcheon. *A Postmodern Reader*. Albany, NY: State University of New York Press, 1993.

Nochlin, Lynda. *Why Have There Been No Great Women Artists?" Women, Art, and Power and Other Essays*. New York: Harper and Row, 1988.

Pareyson, Luigi. *Conversaciones de estética*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1987.

Parker, Rozsika, and Griselda Pollock. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. N.p.: Routledge & Kegan, 1981.

Platón. *Diálogos*. México, D.F.: Editorial Porrúa, S.A., 1978.

Plazaola, Juan. *Introducción a la Estética*. Barcelona: Universidad de Deusto, 2008.

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York: Routledge, 1999.

Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. Mexico: Espasa-Calpe Mexicana, S.A., 1984.

Rodríguez, Isidoro, and Victoria Eugenia Montañez. *La mujer mexicana en el arte*. México, D.F.: Bancreser, 1987

Ross, Stephen David. *Art and its Significance*. Albany: State University of New York, 1994.

Safranski, Rüdiger. *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. México, D.F.: Tusquets Editores México, S.A. de C.V., 2010.

San Agustín. *Confesiones*. Ciudad de México: Editorial Porrúa, 2007.

Shiner, Larry. *La invención del arte*. N.p.: Paidós, 2004.

- Strinati, Claudio, and Jordana Pomeroy. *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque*. Washington: Skira Edition, 2007.
- Tibol, Raquel. *Historia general del Arte Mexicano. Tomo II*. México, D.F.: Editorial Hermes, S.A., 1969. Print.
- - -. *Ser y ver. Mujeres en las artes visuales*. México, D.F.: Plaza y Janés México, S.A. de C.V., 2002. Print.
- Vattimo, Gianni. *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A., 1986.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Otras fuentes impresas

- Barbosa, Ana Mae. "The Studies in Art Education Invited Lecture, 2001: The Escuelas de Pintura al Aire Libre in Mexico: Freedom, Form, and Culture." *Studies in Art Education. A Journal of Issues and Research* 42.4 (2001): 285-297.
- Beltrán Pedreira, Elena. "Público y Privado (Sobre feministas y liberales: argumentos en un debate acerca de los límites de lo político)." *Debate Feminista* 9.18 (1998): 14-32. Print
- Benhabib, Seyla. "Feminismo y Posmodernidad: Una difícil alianza." The Greater Philadelphia Consortium. 1994. Pdf file.
- Boladeras Cucurella, Margarita. "La opinión pública en Habermas." *Anàlisis* 26 (2001): 51-70.
- De Vries, Wouter, Anne Visscher, and Don Misha Gerritsen. "Bauman's (post)modernism and globalization." *Geographical Approaches* Winter 2005: 1-15.
- García Canclini, Néstor. "Público-Privado: La ciudad desdibujada." *Alteridades* 6.11 (1996): 5-10.
- Holzapfel, Cristobal. "Explorando la pregunta por el sentido." *Cuadernos de Filosofía* 22 (2004): 7-36.
- Lee, Raymond L.M. "Bauman, Liquid Modernity and Dilemmas of Development." *Thesis Eleven* 83.1 (2005): 61-77.
- MacMasters, Merry. "Murió la pintora Fanny Rabel, alumna de Diego Rivera y Frida Kahlo." *La Jornada* 27 Nov. 2008: Cultura 4.

Pollock, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity." *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* 1988: 245-256.

Soto V., Paula. "Lo Público y lo Privado en la Ciudad." *Casa del Tiempo* 2.17 (2009): 54-58.

Tatarkiewics, Wladyslaw. "Creación: historia del concepto." *Criterios* 30 (July 1993): 238-257.

Fuentes electrónicas

Álvaro Estramiana, José Luis, and Beatriz Fernández Ruiz. "Representaciones sociales de la mujer Social." *Athenea Digital*. N.p., Spring 2006. Web. 18 Aug. 2011. <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/537/53700905.pdf>>.

"Arendt, Habermas y Luhmann." *Viaforo.com*. N.p., Mar. 2009. Web. 19 Aug. 2011. <<http://viaforo.com/foros/sociales-y-humanisticas/2989-arendt-habermas-y-luhmann.html>>.

Brenninkmeyer, Elise. "El Movimiento Muralista Mexicano." *Department of American Literature and Civilization*. Middlebury College, 1997. Web. 13 Nov. 2011. <<http://s00.middlebury.edu/SP305A/proyectos/brenninkmeyer.html>>.

Çüçen, Kadir. "Heidegger's Reading of Descartes' Dualism: The Relation of Subject and Object." *Twentieth World Congress of Philosophy. The Paideia Project on-line* (1998): n. pag. Web. 11 Oct. 2011. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContCuce.htm>>.

"Cordelia Urueta, La Emoción del Espíritu y el Color, Museo Oscar Niemeyer." *Bitácora hedonista*. N.p., 4 Sept. 2010. Web. 7 Nov. 2011. <<http://manigna.blogspot.com/2010/09/cordelia-urueta-la-emocion-del-espiritu.html>>.

"Escuelas de Pintura al Aire Libre." *Answers.com Reference Answers*. Oxford Grove Art, 3 Nov. 2011. Web. 3 Nov. 2011. <<http://www.answers.com/topic/escuelas-de-pintura-al-aire-libre-1>>.

"Francisco Zumaya." *Arte Colonial. Catálogo razonado de artistas coloniales de latinoamérica*. N.p., 28 Apr. 2011. Web. 2 Nov. 2011. <<http://arte-colonial.com/2011/04/28/zumaya-francisco-pintor/>>.

González García, Martha. "El sueño de la razón: La utopía del conductista." *Athenea Digital*. Athenea Digital, Spring 2009. Web. 18 Aug. 2011. <<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/viewFile/639/466>>.

- Korsmeyer, Carolyn. "Feminist Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. N.p., Fall 2008. Web. 21 Sept. 2011. <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/feminism-aesthetics/>>.
- "Lilia Carrillo , 1930-1974." *Colección Andrés Blaisten*. Fundación Andrés Blaisten, 2008. Web. 4 Nov. 2011. <<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=79>>
- Mansbach, Abraham. "Heidegger's Critique of Cartesianism." *The Paideia Project On-line* (Spring 1999): n. pag. *The Paideia Project*. Web. 8 Oct. 2011. <<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Cont/ContMans.htm#top>>.
- Pettifor, Eric. "Major Archetypes and the Process of Individuation (a quick pencil sketch) ." *Personality and Consciousness*. N.p., 1995. Web. 18 Aug. 2011. <http://pandc.ca/?cat=car_jung&page=major_archetypes_and_individuation>.
- "Pintoras Mexicanas: 1820/1920." *Espacio de expresión literaria y juegos de creatividad*. N.p., n.d. Web. 3 Nov. 2011. <<http://consultoriayanalisisocial.blogspot.com/p/pintoras-mexicanas-18201920.html>>.
- "Pintoras mexicanas: María Izquierdo, Nahui Ollin." *Espacio de expresión literaria y juegos de creatividad*. N.p., n.d. Web. 3 Nov. 2011. <<http://consultoriayanalisisocial.blogspot.com/p/pintoras-mexicanas-maria-izquierdo.html>>.
- "Pintores en México del siglo XX. Cordelia Urueta." *Artes e Historia. México*. N.p., 1999. Web. 8 Nov. 2011. <http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=1323154&id_seccion=354334&id_subseccion=590858&id_documento=1999>.
- "Revalora el MAM papel de Alice Rahon en el arte moderno mexicano." *SDPnoticias.com*. Notimex, 13 Apr. 2009. Web. 4 Nov. 2011. <<http://sdpnoticias.com/sdp/contenido/2009/04/13/374249>>.
- Saiz Galdós, Jesús, Beatriz Fernández Ruiz, and José Luis Álvaro Estramiana. "De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía." *Athenea Digital* 11 (Spring 2007): 132-148. <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=53701107>>.
- Sigal, Silvia. "México en los siglos XIX y XX. 3. El Muralismo." *Historia de la cultura y del arte*. N.p., n.d. Web. 3 Nov. 2011. <<http://www.mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/lecvmx349.html>>.

Watson, John B. "Psychology as the Behaviorist Views It." *Psychological Review*. N.p., 1913. Web. 18 Aug. 2011. <<http://www.psych.utah.edu/gordon/Classes/Psy4905Docs/PsychHistory/Cards/Watson.html>>.