



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN
NICOLÁS DE HIDALGO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL
RAMOS"**



**MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA
CULTURA**

**ARTE DE MUJERES: TRES PINTORAS MEXICANAS A LA LUZ DEL
FEMINISMO**

TESIS

**Que como requisito para obtener el grado de
MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**

**Presenta
ZAIRA JULIA SALAS AVILES**

**Directora
DRA. RUBÍ DE MARÍA GÓMEZ CAMPOS**

Morelia, Michoacán, agosto de 2021

Índice

Índice de Ilustraciones	3
Resumen	4
Introducción.....	5
Capítulo 1. Las mujeres en el arte.....	9
1.1 Arte y estética, definiciones en proceso.....	10
1.2 Arte y patriarcado	17
1.3 La historia de la ausencia	25
1.4 Arte de mujeres: entre dicotomías, categorías de género y artes menores.....	34
1.5 María Izquierdo: arte puro y arte de mujeres.....	48
1.5.1 Breve reseña biográfica.....	50
1.5.2 Acerca de su obra.....	56
1.5.3 El mural que no pintó.....	62
Capítulo 2. Arte canónico y mujeres artistas	72
2.1 El genio y la musa	77
2.2 Belleza y Cuerpo femenino: sobre el sentido del adorno	84
2.3 Representaciones femeninas: el desnudo como punto nodal.....	95
2.4 Creación, estilo y diferencia sexual.....	106
2.5 Nahui Olin, musa y artista	118
2.5.1 Breve reseña biográfica.....	120
2.5.2 Acerca de su obra.....	129
2.5.3 Musa para sí.....	138
Capítulo 3. Recepción de la obra de arte	151
3.1. Gusto y sensibilidad en la cultura	153
3.2 Recepción de la obra, política de la mirada y mercado capitalista	160
3.3 Arte popular y mujeres	166
3.4 Del arte feminista a la estética feminista.....	171
3.5 Frida Kahlo entre lo político y la mercantilización.....	179
3.5.1 Breve reseña biográfica.....	182
3.5.2 Acerca de su obra.....	189
3.5.3 Simbolismo de lo privado	199
Capítulo 4. Recapitulación y conclusiones	208
Bibliografía	223

Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Bailarina Ecuestre (María Izquierdo, 1932).....	58
Ilustración 2. Mujer con espejo (María Izquierdo, 1934).	59
Ilustración 3. Naturaleza viva (María Izquierdo, 1944).....	61
Ilustración 4. Boceto para muro posterior de la escalera monumental del edificio del Gobierno del Distrito Federal. Dibujo a tinta. (María Izquierdo, 1945).	69
Ilustración 5. Sin título (Nahui Olin, S.f.).....	131
Ilustración 6. Autorretrato (Nahui Olin, 1927).	133
Ilustración 7. Nahui y Agacino frente a la Isla de Manhattan (Nahui Olin, 1933).	134
Ilustración 9. Sin título (Antonio Garduño, s.f.).	145
Ilustración 11. Abrazo del señor del Universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl (Frida Kahlo, 1949).	194
Ilustración 13. La columna rota (Frida Kahlo, 1944).	201
Ilustración 14. Hospital Henri Ford (Frida Kahlo, 1932).	203
Ilustración 15. Mi nacimiento (Frida Kahlo, 1932).....	204

Resumen

La presente investigación versa en tres momentos cruciales de los procesos del arte: las condiciones socioculturales en las que las mujeres intentan producir arte, las condiciones subjetivas del momento creativo y la recepción de la obra. Lo anterior con la intención de proporcionar un panorama que devela las vicisitudes a las que se han enfrentado las mujeres a lo largo de la historia.

El arte y la estética fueron interpelados por el feminismo en los años setenta, lo que develó la falta de reconocimiento a las mujeres artistas y a sus obras de arte. Las mujeres plasman en sus creaciones artísticas elementos de su experiencia sensible que no son reconocidos por los discursos hegemónicos del arte y la estética. Esto ha dificultado que las mujeres sean reconocidas como artistas o que sus obras sean valoradas y catalogadas, pues más bien son marginadas a un estrato menor denominado arte de mujeres.

Palabras clave: Arte de mujeres, estética, feminismo, experiencia sensible, cánones.

The present investigation deals with three crucial moments of the art processes: the sociocultural conditions in which women try to produce art, the subjective conditions of the creative moment and the reception of the work. The foregoing with the intention of providing a panorama that reveals the vicissitudes that women have faced throughout history.

Art and aesthetics were challenged by feminism in the seventies, which revealed the lack of recognition of women artists and their works of art. Women embody elements of their sensitive experience in their works of art that are not recognized by the hegemonic discourses of art and aesthetics. What has made it difficult for women to be recognized as artists and for their works to be valued and cataloged, rather they are marginalized to a lower stratum called women's art.

Keywords: Women's art, aesthetics, feminism, sensitive experience, canons.

Introducción

Al iniciar la maestría en filosofía de la cultura me encontraba cargada de preguntas dispersas y vagas. Con el paso del tiempo y la suma de experiencias entre los seminarios, las lecturas y las sesiones de asesoría, estas dudas se multiplicaron y adquirieron diversos matices. Hoy tengo la convicción de que no puedo responder con ningún tipo de certeza absoluta, además de asumir el compromiso de continuar la reflexión y el cuestionamiento crítico que la filosofía amerita, la cual me ha dotado de herramientas de análisis que me han permitido hilar mi perplejidad y mirar de frente la problemática que intento desarrollar en la presente tesis.

En esta coyuntura temporal y espacial encontré también al feminismo, que constituye el corazón y el motor de esta investigación. Aunque me refiero a una cuestión aparentemente particular, la reflexión sobre el arte de mujeres, ello implica los siguientes ejercicios:

- Develar la condición histórica de las mujeres
- Indagar los espacios dicotómicos comunes en los que generalmente se ubica a las mujeres.
- Cuestionar los conceptos mismos que nos siguen definiendo.

De esa manera, el feminismo permite confrontar el sistema social y cultural en el que habitamos las mujeres, el cual ha generado una evidente desigualdad.

En términos generales, la pertinencia de este trabajo surge de la necesidad de analizar cómo se valora y cataloga el arte producido por mujeres desde las categorías y cánones de la estética; esto en comparación con el arte de varones, quienes históricamente han sido reconocidos como genios. Lo cierto es que las mujeres no participan de la actividad artística en la misma medida en la que lo hacen los varones lo cual trae como consecuencia que su obra no sea catalogada y, por ende, sea olvidada.

Me interesé en el campo del arte y la estética porque es un espacio muy vasto que no ha sido un tema central del abordaje feminista; de hecho, fue hasta la década de los setenta que surgen los primeros textos que se interesaron en las mujeres artistas. Linda Nochlin inaugura esta línea con su aclamado texto *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, el cual exhibe una crítica a la historia del arte y señala las formas en las que se excluye e invisibiliza las prácticas artísticas de las mujeres.

Es debido a ello que en la presente investigación se plantea la hipótesis de que las mujeres artistas, mediante sus obras, han fundado formas de expresión divergente que reflejan su experiencia particular; empero, al ser valoradas desde cánones artísticos primordialmente patriarcales, tales obras no logran ser apreciadas o reconocidas como parte del gran arte, perdiendo la posibilidad de trascender social y culturalmente. En este punto es sustancial destacar que el arte producido por mujeres ofrece una enorme potencia subversiva capaz de conformar mundos simbólicos, con referentes que trascienden el nivel social, los cuales resultan sumamente necesarios en la identidad humana de las mujeres y para la transformación de la cultura androcéntrica en la que habitamos.

La propuesta principal se centra en comprender por qué el arte ha excluido y marginado a las mujeres, principalmente en el campo de la pintura, para con ello posibilitar el análisis de las condiciones de la producción social y subjetiva del arte. Lo cual además conlleva la intención de procurar un reconocimiento justo y digno de las mujeres artistas, específicamente tres pintoras mexicanas: María Izquierdo, Nahui Olin y Frida Kahlo.

El objetivo general es realizar un análisis feminista de las categorías de arte y estética para reconocer la capacidad artística de las mujeres e intentar revalorar el trabajo creativo de las tres pintoras mexicanas. Para ello propongo un recorrido teórico a partir de tres capítulos:

- **Capítulo 1.** Tiene por objetivo confrontar los conceptos tradicionales del arte y la estética con las condiciones socioculturales de la producción del arte de mujeres. Para ello se revisan los conceptos básicos del feminismo, buscando dilucidar las formas de

exclusión que históricamente han enfrentado las mujeres artistas. Dicha búsqueda orienta el análisis hacia los espacios en los que, social y culturalmente, han sido reclusas las mujeres. Lo anterior ofrece una ruta para visibilizar las dicotomías en las que estamos atrapadas respecto a la producción, recepción y crítica del arte, así como la manera en la que estas actividades operan, manipulando juicios de valor de las obras producidas por mujeres. Lo cual a su vez ha servido para reducirlas bajo la definición de “arte de mujeres” como un “arte menor” que, por supuesto, no cabe en la definición de Gran Arte (que hace referencia al arte mayormente producido por varones). Este apartado concluye al contrastar lo anteriormente dicho con una aproximación a los avatares que enfrentó María Izquierdo, pintora jalisciense que intentó incursionar en el ámbito de la pintura mural sin conseguirlo.

- **Capítulo 2.** Aquí propongo las categorías de “genio y musa” para indagar su correspondencia con las de “sujeto creador” y “objeto de representación”. Esto con el objetivo de profundizar, en el plano subjetivo del acto creativo, la corporalidad y lo que implica en la producción individual del arte. En seguida se presenta un breve recorrido por algunas de las formas canónicas en las que se ha desarrollado el arte y un corolario de las representaciones comunes de las mujeres en la pintura. De igual manera se abordan categorías de uso común en el campo de la estética, tales como: desnudo, estilo, belleza; señalando las consecuencias de sus usos en las formas de la producción del arte. En este apartado se resalta además la importancia del proceso creador a nivel subjetivo, tomando como guía el pensamiento de la diferencia de los sexos. A manera de cierre, considero pertinente presentar un acercamiento a Nahui Olin, la musa, pero también la artista, para reconocer la apropiación que ella hace de su cuerpo y su belleza como una forma estética que confronta los cánones establecidos.
- **Capítulo 3.** Este capítulo se centra en analizar el proceso de recepción de la obra de arte, para lo cual indagamos conceptos filosóficos como: gusto, mirada, imaginación y sensibilidad. También cuestiona la existencia de lógicas de regulación del sistema patriarcal que se infiltran en el campo del arte, en la estética, e incluso en el imaginario social y cultural. La recepción es el momento en el que se consolida la obra y el artista

en el arte; sin embargo, la crítica feminista da cuenta de cómo la misoginia es aceptada y muchas veces consolidada como un aspecto esencial de la obra de arte. Para ejemplificar, evocaré a Frida Kahlo en dos sentidos: el primero con la finalidad de resaltar su estilo artístico, el cual históricamente se encuentra a la sombra de quien fuera su pareja sentimental, Diego Rivera; y el segundo para discutir cómo el arte de Frida se ha mercantilizado a niveles que ninguna otra artista ha provocado, pero sin reconocerla o valorarla en el plano estético que merece.

De esta manera queda clara mi intención de ofrecer un panorama conceptual del campo del arte y la estética, desde una postura feminista capaz de cuestionar las formas mediante las cuales se ha establecido la ausencia de las mujeres en dicho ámbito, en términos aparentemente inapelables. Las consecuencias de no contar con un sitio propio o un reconocimiento justo en campo del arte han generado una baja incursión de mujeres en el ramo o que estas queden relegadas a lugares secundarios, lo cual considero que constituye una deuda con nuestra cultura, con el arte y con la humanidad misma.

Capítulo 1. Las mujeres en el arte

*Sobre la presencia de la mujer no se nos ha dicho nada,
o lo que se ha dicho se ha dicho mal: nosotras debemos
redescubrir dicha presencia para saber la verdad.*

Manifiesto, Rivolta Femminile

Las condiciones socioculturales que configuran a la humanidad y la realidad concreta han impedido que las mujeres participen en la misma medida que los varones en todos los campos del conocimiento, del arte y de la vida en general. En el caso del arte, específicamente en el ámbito de la pintura, encontramos particularidades que se enraízan en el concepto mismo de arte e impiden un libre desarrollo de las prácticas artísticas, ya que excluyen a las mujeres como artistas y condicionan o limitan su producción artística.

En este capítulo se desarrolla una problematización de los conceptos de arte y estética a la luz del feminismo, con miras a identificar las vicisitudes a las que se enfrentan las mujeres artistas y cómo la producción de su arte se circunscribe desde el plano social y cultural. El análisis también se orienta a cuestionar la manera en que el discurso de la historia del arte determina y fundamenta un concepto de arte basado en la jerarquía de lo masculino y lo femenino. Asimismo, se elabora un breve bosquejo respecto a las dicotomías a partir de las cuales las mujeres producen o crean sus obras, pues estas constituyen la métrica desde donde es valorado el arte de mujeres. Una de las grandes problemáticas es, precisamente, que la producción artística de las mujeres queda entrampada en las condiciones socioculturales que estas han ocupado históricamente.

1.1 Arte y estética, definiciones en proceso

Pienso que en el mundo de la pintura un cuadro es una ventana abierta a la imaginación humana.

María Izquierdo

La pregunta por el arte es, y será, una pregunta abierta. A través de la historia se consolidó como un quehacer humano de (y por) excelencia. Se alude a él como símbolo, texto, significado, intuición, alegoría, conocimiento, experiencia, potencia, expresión y representación. A la mayoría de sus definiciones se le atribuyen elementos internos y externos de los sujetos creadores y comúnmente su finalidad última es expresar la belleza como valor humano.

En la tradición filosófica diversos pensadores han realizado aportes importantes respecto a su concepción. Por ejemplo, desde la antigua Grecia la idea de arte se orientaba a la capacidad creadora, meramente humana, que dependía de una habilidad racional o técnica. Más tarde, en el Medievo, el arte se encontraba íntimamente ligado a las representaciones religiosas, pues era el eje central de la organización social. En el Renacimiento esta noción se transformó con el surgimiento de categorías como ‘genialidad’, las cuales atendían más bien al carácter subjetivo y sensible del artista. Posteriormente, con la llegada de la Modernidad, surgen una serie de discursos y tendencias que han moldeado con mayor flexibilidad lo que puede o no ser considerado arte.

Estos antecedentes son una muestra de la dificultad de pensar al arte desde un concepto cerrado, único y verdadero, puesto que dependerá del campo de conocimiento desde el cual se aborda, amén de especificar qué es lo que se pretende analizar o estudiar. Lo cierto es que existen cuerpos académicos colegiados que estudian su historia, críticos que analizan los detalles de las obras, semiólogos que buscan su interpretación o significado, entre otros. Es decir, la perspectiva teórica desde la cual se analiza el concepto de arte ha de orientar la reflexión que surgirá posteriormente, por ejemplo, para el filósofo italiano Benedetto Croce

(2002) “el arte es una aspiración encerrada en el cerco de una representación” (p. 21). Croce considera que más allá de ser un fenómeno físico con características utilitarias, el arte es un hecho moral; por lo tanto, no es placer ni dolor, sino que devela nuestro interés por el placer o el dolor, una especie de intuición de ellos. De esta manera, el autor extiende la discusión hacia el campo de la ontología.

Por otro lado, se han recuperado en la discusión actual las reflexiones de la historiadora de arte Linda Nochlin, quien consideraba que:

Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de [...] una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado o un largo periodo de experimentación individual. (2007, p. 21)

En este sentido, el aprendizaje de una técnica para la creación de un lenguaje diferente e independiente sería lo que define al arte y al artista. A partir de esta óptica se instala el interés de la autora por el proceso creador. Por su parte, las pensadoras de la diferencia sexual Alejandra Boschetti y Daniela Dietrich (2011) señalan que el proceso creador implica una particular visión del mundo que la o el artista, gracias al arte, puede comunicarnos:

Definimos arte como toda actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y comunicativa. A través del mismo y utilizando diversos recursos (plásticos, lingüísticos, sonoros, etc.) se expresan ideas, emociones o, en general, una visión del mundo. Entendemos el arte como una actividad humana consciente capaz de reproducir, construir o expresar cosas, formas y/o experiencias con el fin de deleitar, emocionar o provocar una reacción (Boschetti y Dietrich, 2011, p. 87).

Estas pensadoras sostienen que el arte transmite una visión del mundo que comunica emociones a las y los espectadores. Con lo anterior quiero evidenciar que no hay conceptos únicos, por el contrario, pues sus definiciones están orientadas a particularidades de la creación artística y a los significados que ésta ha tenido para la humanidad.

El filósofo Mario Teodoro Ramírez Cobián (2002) enfatiza la importancia del análisis que la filosofía ofrece respecto al arte, pues esta nos ayuda a dilucidar las implicaciones que tiene

el arte con la realidad y con lo humano. En este sentido se presenta una breve aproximación al concepto de arte a partir de la tradición filosófica y procurando un enfoque según el objetivo de esta investigación.

En primera instancia, el arte es una actividad que “hace referencia a una capacidad propia y específica del ser humano” (Ramírez Cobián, 2002, p. 48), la cual se orienta bajo una intención dado que hay un propósito, un deseo implícito en el proceso. También tiene una forma de hacerse, lo que podría aludir a una técnica, cuyo resultado deviene en una representación que puede ser objeto concreto. Por último, se considera la posición del espectador, quien recibe al arte y lo concreta en tanto que, a partir del gusto, lo acepta y legitima.

Es importante puntualizar que no todas las definiciones de arte son relevantes en el análisis filosófico, ya que algunas solo se acercan al sujeto creador y al análisis de su subjetividad, otras consideran la obra concreta y sus detalles técnicos; o bien, estudian sus implicaciones sociales (Ramírez Cobián, 2002). A la filosofía le es elemental mostrar el vínculo entre el sujeto y la obra, pues se aproxima a la potencia creadora que los humanos poseen y que le permite representar, crear o configurar el mundo en que vivimos. En palabras del autor, “podemos entender al *arte* en sus diversas manifestaciones como la forma de la *objetivación* y *concreción* de la vida y la experiencia sensible (estética)” (Ramírez Cobián, 2002, p. 17).

En este mismo orden de ideas, la filósofa mexicana Eli Bartra (2005) elabora una definición del arte orientada a una forma de conocimiento que depende de un proceso que parte de la creatividad e incluye su distribución y consumo. Esta autora señala que de este proceso resulta un objeto orientado al conocimiento y argumenta, en el mismo sentido que Ramírez Cobián, que “no se dirige fundamentalmente a la razón sino también a la sensibilidad” (p. 44). Según ella, “el arte expresa ilusiones y mitos. Es cristalización de la imaginación creativa [...] un producto del trabajo humano que se plasma en un lenguaje” (2005, p. 44).

El arte, a decir de Bartra, alude al lenguaje como forma de representar un código particular desde las formas creativas. Sin embargo, también nos advierte con mucho rigor que el arte estructura y moldea toda un área de conocimiento, además de contenido individual, en tanto contiene y transmite ideología. Los artistas, hombres y mujeres, pueden componer su obra desde las creencias imperantes en la sociedad y la cultura de su época, puesto que “toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otros individuos” (Sánchez Vázquez, 1972, p. 154).

Es por ello que Bartra (2005) considera relevante identificar la ideología del arte o en el arte, pues constituye “un conjunto de opiniones sobre el mundo” (p. 24), sin estructura, que se adaptan al contexto histórico para favorecer a algún grupo dominante y que se orientan por una jerarquía de valores, “estas opiniones valorativas tienen como función *condicionar o determinar* ciertas actitudes, costumbres o hábitos” (p. 24). Para continuar este hilo argumentativo cabe destacar el concepto de ideología que Luis Villoro (2007) nos ofrece, el cual implica creencias compartidas, aceptadas como verdaderas, no justificadas ni comprobables y que promueven el poder político de un grupo sobre otro. En palabras del propio autor:

Una situación de dominio requiere ciertas creencias comunes destinadas a afianzar el orden existente. Un pensamiento que responde a intereses particulares de una clase, de un grupo, intenta justificarlas. El concepto de ideología corresponde a ese tipo de pensamiento y a las creencias que origina (Villoro, 2007, p. 9).

Es por este motivo que el arte y su concepto no están dados como últimos y verdaderos, por el contrario, al trabajar con el mundo sensible tan vasto, diverso y plural, se debe mantener un horizonte abierto en vista de que construye lenguajes y transmite sensibilidad, que no debe convertirse en ideología ni sostener sesgos ideológicos. Ello implicaría, desde la lectura de Villoro y Bartra, la transmisión de creencias falsas o de estructuras sociales de dominación a través del arte.

En este sentido es necesario recuperar algunas de las reflexiones de la filósofa Simone Weil (2016), quien enfatiza que el valor del arte, al igual que el de la filosofía, “es algo que tiene relación no solo con el conocimiento sino con la sensibilidad y la acción: no hay reflexión filosófica sin una transformación esencial en la sensibilidad y en la práctica y la vida” (p. 138). Por lo tanto, arte y filosofía concatenan conocimiento y sensibilidad para crear o transformar la vida.

El arte es un intento de trasladar a una cantidad finita de materia modelada por el hombre una imagen de la belleza infinita de la totalidad del universo. Si la tentativa tiene éxito, esa porción de materia no debe ocultar el universo sino, por el contrario, revelar su realidad (Weil, 2016, p. 90).

El portento de la reflexión Welliana consiste en el carácter transformador del arte para la vida concreta. En mi opinión, esta filósofa parte desde una intuición estética para pensar el arte como una posibilidad para la humanidad, pues es capaz de develar la realidad, mostrarnos el mundo tal cual es. Lo anterior implica necesariamente reconocer raíces políticas en la actividad artística; es decir, no es una actividad efímera o superficial, debe transmitir significación humana, valores humanos y, por lo tanto, dignificar la vida y a la humanidad misma.

El arte, según Weil (2016), nos muestra la verdad del mundo y su belleza de modo que vehicula valores que están encaminados a discernir entre el bien y el mal. En este sentido, debe estar orientado al bien en tanto auténtica belleza, la cual no tiene una finalidad en sí más que develar el mundo, de manera que esta también debe orientarse a la verdad. Entonces vale la pena preguntar, ¿tiene el arte alguna función social? Simone Weil (2016) nos encomienda una tarea respecto a la potencia del arte; de hecho, Cristina Vogel (2016) ha declarado que la ya citada autora considera que el arte es susceptible de construir un modelo para una nueva civilización.

Con la intención de abonar a la reflexión aquí planteada sobre qué se entiende por arte y cómo es posible comprenderlo, es importante puntualizar que el análisis filosófico del concepto ‘arte’ nos convoca a pensar desde la estética (entendida como una vía de reflexión

filosófica del mundo) la realidad concreta y la cultura, la cual tiene por objeto predilecto al arte y sus conceptos asociados (como el gusto, la imaginación, la belleza, la sensibilidad, la creación, entre otros), constituyendo su núcleo de análisis: “la dimensión estética de la existencia humana y del ser en general” (Ramírez Cobián, 2002, p. 16).

Cabe mencionar que la estética nace en la modernidad con el surgimiento del paradigma regulador de la cientificidad, pero no es sino a partir del análisis del mundo de los sentidos (mundo sensible) y de la percepción de la belleza (aspecto esencial de la existencia humana) que la estética cobra relevancia para confrontar la racionalidad. En palabras de Ramírez Cobián (2002): “es la puesta en escena, el compuesto sistemático de los términos belleza-sensibilidad-creación-y-arte aquello que la modernidad produjo y nombró con la palabra estética” (p. 17). Respecto al concepto de sensibilidad diserta que esta

Incluye desde las formas espontáneas y naturales de la percepción sensible, la afectividad y la imaginación hasta las formas excelsas del quehacer artístico y la expresión y creaciones culturales, pasando por las diversas modalidades del ser sensible y afectivo en el actuar, vivir y convivir humanos (Ramírez Cobián, 2002, p. 16).

Sensibilidad es un concepto que nos remonta inmediatamente a los sentidos, lo sensorial y, por lo tanto, al cuerpo, a la percepción del mundo a través del cuerpo, a la materialidad de lo humano y que nos obliga a pensar en esta experiencia como punto de partida.

Si el arte y la estética aluden a lo humano y a su experiencia del mundo, la pregunta de Lynda Nochlin sigue vigente *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?*¹ Y podemos adicionar algunas otras cuestiones: ¿las mujeres carecemos de sensibilidad, de potencia creadora y de talento artístico? ¿somos incapaces de aspirar a la grandeza que la belleza del arte puede otorgarnos? ¿las experiencias de las mujeres no pueden devenir arte? ¿por qué el arte excluye a las mujeres? ¿quién determina qué es el arte?

¹ Título del artículo fundamental de la crítica artística feminista, escrito por la historiadora norteamericana Linda Nochlin para la revista *Art New* en 1971.

Ramírez Cobián y la mayoría de los filósofos, estetas e historiadores de arte recurren a la neutralidad para distinguir al arte como una forma de ‘la vida y la experiencia sensible’. No advierten si la forma que adquiere el arte tendría algún atributo concreto si es producida por el cuerpo sexuado, o sea, por un cuerpo signado hombre o mujer. Es primordial añadir que, dada la condición histórica de los sexos, las experiencias sensibles son diferenciadas debido a que “la experiencia y la situación de las mujeres en sociedad, y por ende como artistas, es diferente a la de los hombres” (Nochlin, 1971, p. 19). Así pues, no me refiero a una condición sustantiva, esencialista o inherente a la naturaleza del ser hombre o mujer, sino al cómo significamos una experiencia y cómo esa experiencia se puede representar o expresar de formas distintas, con connotaciones diferentes a las que comúnmente encontramos en el arte, el cual es principalmente producido por hombres.

Lo anterior es evidencia de una paradoja, que pone en cuestión las categorías conceptuales de la estética y la filosofía, y surge al abordar el tema de las mujeres en el arte en vista de que respecto a la diferencia de los sexos operan criterios excluyentes. Al respecto, la filósofa Rubí de María Gómez Campos (2002) señala que “la situación de las mujeres en su relación con la estética y con el campo del arte nos hace considerar necesario un análisis feminista” (p. 245). Un análisis que a mi consideración debe pensar la opresión de las mujeres y la desigualdad social, como una situación que tiene implicaciones no solo en el campo del arte, pues repercute en la humanidad y en la cultura. Por ello es importante puntualizar algunas de las vicisitudes del contexto social y sus implicaciones en la producción del arte.

1.2 Arte y patriarcado

Era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor.

María Izquierdo

Al indagar sobre el lugar que ocupan las mujeres en la creación, teorización y análisis conceptual dentro de la mayoría de los campos de conocimiento, es común toparse con la postura epistemológica de la “neutralidad” en la que se encuentran adscritos teóricos, especialistas, investigadores e incluso sistemas de pensamiento completos. Sin embargo, el feminismo nos advierte *grosso modo* de al menos dos formas en las que dicha postura es insuficiente:

- **Produce un sesgo en el conocimiento.** Esto se origina al omitir o desconocer la experiencia y la situación histórica de las mujeres; como consecuencia, la conformación de alguna teoría o concepto no puede tender a la universalidad, pues solo estaría respondiendo a un enfoque determinado que, por tanto, ofrece una visión limitada del mundo. De este modo, la elección de la neutralidad excluye a la mitad de la población, las mujeres. Es necesario en este punto remarcar cómo se ha transformado el arte y cómo dicha transformación depende de la visión histórica del mundo, la cual es limitada en la medida en que no siempre incluye a las mujeres ni su producción artística (efecto que puede trasladarse a cualquier otro campo de conocimiento). Al respecto, Eli Bartra (2005) afirmaba: “de la misma manera que pienso que no es posible concebir una ciencia (ni natural ni social) neutra, tampoco se puede concebir un arte neutro” (p. 43).
- **Asumir una supuesta inclusión de las mujeres mediante conceptos como ‘hombre’ o ‘humano’.** En realidad ha sido una forma de sustentar la exclusión sistemática de las mujeres en todas las áreas del conocimiento y la cultura. Aparentemente es legítima, las mujeres somos parte de la humanidad; no obstante, se ha señalado que en realidad dicha adscripción obedece a parámetros sexistas y patriarcales, en vista de que ha funcionado de manera conveniente al sistema de

exclusión. Es decir, aquella supuesta inclusión que dicta que las mujeres somos parte de lo humano, nos reconoce como humanas al mismo tiempo que, cuando operamos en la vida concreta, nos niega el estatus pleno de lo humano, tanto en lo referente a los derechos civiles como a la inclusión concreta. Si realmente se pretende utilizar el término ‘humanidad’ indistintamente de la diferencia de los sexos, entonces es necesario incluir la experiencia de las mujeres en las reflexiones teóricas.

Como se ha descrito anteriormente, lo que permea en la mayoría de las posiciones teóricas es la visión patriarcal que considera poco relevante la participación de las mujeres en las esferas sociales, culturales y del conocimiento. Como bien señaló, desde los años setenta, la pensadora italiana Carla Lonzi (2018): “el problema femenino cuestiona todo lo hecho y pensado por el hombre absoluto, por el hombre que no tenía conciencia de que la mujer fuese un ser humano de su misma dimensión” (p. 25). Al no considerar a las mujeres en su misma dimensión, no representamos un problema digno de la reflexión, pues parece que las mujeres no participamos de la misma “humanidad” que los varones y, en ese sentido, aparentemente somos parte de la humanidad aunque no lo seamos auténticamente.

Lo anterior nos convoca a reflexionar críticamente acerca de cómo se estructura el mundo, de hecho, “las feministas se han apoyado en esta conciencia crítica del conocimiento y de la realidad para demostrar cómo el patriarcado ha deformado toda la conciencia sobre el mundo humano, a partir de construir el conocimiento mediante la mirada masculina” (Gómez Campos, 2018, p. 45). Entonces, aquello que llaman neutralidad no es más que la “objetividad” que exige la ciencia y cualquier sistema de pensamiento, incluso planteado como universal respecto a lo que enuncia; empero muchas veces se establece desde la subjetividad masculina establecida como norma por el sistema patriarcal.

La norma, o sea la objetividad “neutra”, es la producción masculina en todos los campos del pensamiento y la cultura humana, que deja de lado a las mujeres y sus experiencias. Como menciona la pensadora italiana Patricia Violi (1991):

La subjetividad masculina se ha convertido en la forma de la objetividad general y lo que era manifestación de uno de los dos sexos se ha hecho norma y regla, la especificidad de lo masculino es al mismo tiempo lo que caracteriza la individualidad de los hombres y la conciencia (p. 152).

Ni la filosofía ni el arte escapan a estas lógicas patriarcales, puesto que se definen como humanas y neutras, pero el modelo histórico que representan no es sino el del hombre blanco y excepcional. En el caso específico del artista, su definición se centra en el hombre que además de talento dispone del 'genio', como se le conoce en el argot del arte a la capacidad artística.

El estado de las cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a las mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones (Nochlin, 1971, p. 21).

La neutralidad ha servido como criterio para deslegitimar a las mujeres y su actividad artística. “El arte, es arte aquí y en cualquier parte, se nos dice. El arte, este gran placer eterno y universal es como los ángeles, sin sexo, se nos repite” (Bartra, 2005, p. 67), como si el arte fuese un concepto aislado de la realidad humana y como si la condición de los sexos no influyera en la sistemática ausencia de las mujeres en este campo.

Por su parte la historiadora española Patricia Mayayo (2003) nos señala que “el feminismo contemporáneo ha insistido machaconamente en que no existen discursos ideológicamente neutros: siempre se habla desde una determinada posición condicionada por factores culturales, sociales, políticos y personales” (p. 14). De manera que cuando se da cuenta de la visión de la existencia humana desde una posición cualquiera, en este caso la del privilegio masculino, esta queda incompleta en la medida que no incluya la experiencia de la diferencia de los sexos, en particular, la de las mujeres. Atender a ella constituye una toma de conciencia a partir de experiencia de la opresión y pone en evidencia la desigualdad en el “convivir humano”.

Aunado a lo anterior, es necesario también denunciar que la supuesta neutralidad encubre

otros factores que influyen en los límites de la producción del arte (como la raza, la clase, etcétera), los cuales expresan las desigualdades sociales y culturales a las que se enfrentan las y los artistas, así como el espectro de intercambios que consolidan al arte.

La idea hegemónica de que el arte es neutro suprime el análisis crítico de las diferencias determinadas por la clase, la etnia, el género y la ubicación georeferencial del artista. La inclusión de estas variables nos permite ver las diferencias en las condiciones de producción creativa del y la artista, su posición en el campo del arte, la aceptación y circulación de las obras, sus contenidos, etc. Nos permite, en definitiva, analizar cómo se articulan lo económico, lo simbólico y las diferencias de género en el proceso de producción, circulación y consumo de bienes culturales (Boscetti y Dietrich, 2001, p. 88).

Al ser el arte materia regulada por determinados discursos como la crítica, la historia y el mercado capitalista, queda claro que lo que se entiende por arte no escapa de las constricciones estructurales que durante siglos han excluido, no sólo a las mujeres, puesto que también pueden transmitir cierto ideal regulador que discrimina con base en la raza, la clase y otras formas de desigualdad que también deben ser identificadas y atendidas en vista de que, en su mayoría, se encuentran conectadas entre sí. El cuestionarse la situación concreta del lugar restringido de las mujeres en el arte constituye una visión que comparte Gómez Campos (2002).

Es innegable que la situación de la mujer en el arte está plagada de factores de exclusión que delimitan no solo la posibilidad de su inserción y reconocimiento en el ámbito estético, sino la misma posibilidad de un desarrollo pleno para la reflexión estética (p. 220).

La discusión no es solo por la exclusión de las mujeres, es por el sesgo en la producción del conocimiento que implica la limitación de las teorías y reflexiones respecto al arte y la estética. De esta forma podemos apuntar que el arte no escapa de las estructuras de desigualdad que implica un sistema de dominación al que muchas teóricas feministas han denominado patriarcado. La filósofa española Alicia H. Puleo (1995) ha sostenido que “el patriarcado será concebido como una política de dominación [...] una organización social o conjunto de prácticas que crean el ámbito material y cultural” (p. 52), mediante el cual se favorece a los varones y se oprime a las mujeres sistemáticamente, pese a ello, tanto hombres

como mujeres nos adscribimos social, cultural y subjetivamente a un medio que desfavorece a las mujeres.

En el arte, como en otros campos de la cultura humana, las reglas patriarcales inhiben a la mujer y sus posibilidades de desarrollar su potencia creativa (parte de la condición humana), de forma que “las mujeres se ven sistemáticamente excluidas o marginadas en los elementos profesionales que funcionan mediante sistemas de cooptación” (Mayayo, 2003, p. 13); es decir, cuando los miembros de un grupo, desde dentro, crean un sistema interno en el que solo ellos mismos eligen o seleccionan a quienes pueden entrar o permanecer en dicho grupo y bajo qué parámetros, por lo que constituye un sistema cerrado del que las mujeres no forman parte.

Amelia Varcárcel (1997), filósofa española, explica que tal sistema de cooptación implica un ‘techo de cristal’ (término acuñado por esta pensadora) en el sentido de que aparentemente se puede ingresar, podemos ver hacia arriba y pensar que somos parte de ese mundo, que ese mundo está a nuestro alcance; sin embargo, está diseñado para impedir el acceso a las mujeres.

Es como si realmente existiera una barrera invisible sobre las cabezas femeninas en una pirámide jerárquica, barrera que no puede traspasarse mediante esfuerzos individuales. Los tramos bajos están feminizados y los superiores son masculinos, así sea en el sistema de enseñanza, de administración, de justicia, bancario, colegios profesionales, etc (p. 99).

La función principal de este mecanismo del sistema patriarcal es que las mujeres se sientan desestimadas, objetivamente y subjetivamente. Al visibilizar el concepto de techo de cristal como un instrumento patriarcal que se encuentra en todos los ámbitos en los que las mujeres pretenden desarrollarse profesionalmente, quedan al descubierto las dificultades a las que se enfrentan las mujeres cuando quieren participar de la vida pública.

En el campo del arte, particularmente, dicho concepto permite dar cuenta de cómo las categorías y criterios estéticos, a partir de los cuales se determina qué es el arte y quién hace el arte, sostienen un sesgo de género que ha propiciado una organización social desigual entre

hombres y mujeres, que además condiciona el valor de lo artístico, determinado desde el interior de los mismos grupos que históricamente han definido lo que el arte es y quien lo produce.

Es importante mencionar que respecto a los mecanismos de exclusión sistemática para las mujeres, se han encontrado mecanismos objetivos, concretos y más fácilmente identificables, dado que se estructuran socialmente y se visibilizan desde estructuras establecidas, como el ya mencionado techo de cristal, que limita el ascenso de las mujeres mediante los propios criterios que definen las prácticas humanas. Pero también es posible señalar mecanismos que funcionan desde la propia subjetividad, dado que el mundo social establecido desigualmente se refleja en las estructuras mentales de las personas.

El patriarcado, al ser un sistema parasitario como sustenta Alicia H. Puleo (1995), se alimenta de la energía de las mujeres, no solo las mantiene cansadas físicamente mediante la división sexual del trabajo que les ha delegado históricamente el trabajo doméstico y de cuidados, casi de manera exclusiva, sino que además su reciente inserción al ámbito público (frente a la casi nula inserción de los varones al ámbito doméstico) se traduce en dobles o triples jornadas de trabajo no remunerado para las mujeres. Adicionalmente, se nos mantiene desgastadas emocionalmente, inseguras, incómodas, desmotivadas, con sentimientos de impotencia e inadecuación, como resultado de todo lo que enfrentamos por no ser consideradas sujetos autónomos y al ser despojadas de las condiciones socioculturales que nos permitan desenvolvernos como tales.

Al conjugar estas formas de exclusión es posible analizar cómo tales mecanismos patriarcales funcionan en la vida de las mujeres, por ejemplo, es muy común encontrar a quienes optan por el abandono de sus carreras profesionales o presentan resistencias a permanecer en el ámbito público. En el caso del arte, Mayayo (2003) nos señala:

Son muchas las mujeres artistas que han sentido la tentación de inhibirse o retirarse a un segundo plano frente a un universo (el del mercado artístico y las grandes exposiciones y museos) cuyas reglas no acaban de acatar ni comprender (p.13).

En consecuencia, la presencia de las mujeres en el arte se ve mermada, “no por que las mujeres carezcan naturalmente del talento artístico, sino por que a lo largo de la historia todo un conjunto de factores institucionales y sociales han impedido que este talento se desarrolle libremente” (Mayayo, 2003, p. 22); es decir, antes de cuestionar si las mujeres poseen talento artístico o no, es necesario reconocer que no cuentan con las condiciones socioculturales ni subjetivas para desarrollar su creatividad.

En este punto, es importante mostrar el testimonio de la escultora francesa Louise Bourgeois, quien pasó la mayor parte de su vida sin reconocimiento social aunque finalmente se consagró como una de las escultoras más importantes del siglo pasado. Ella relata en una entrevista las resistencias que tuvo para mostrar su obra, las cuales bien podrían ejemplificar lo que se mencionó anteriormente:

He sentido siempre un complejo de culpa a la hora de promocionar mi arte, tanto es así que cada vez que iba a hacer una exposición me daba una especie de ataque [...] Entonces decidí que era mejor no intentarlo simplemente. Tenía la impresión de que la escena artística pertenecía a los hombres y de que de algún modo estaba invadiendo su terreno. Así, hacia el trabajo y luego lo escondía. Me sentía más cómoda escondiéndolo (Mayayo, 2003, p. 14).

Las palabras de Bourgeois sugieren que a pesar de que los parámetros establecidos y la estructura social desigual le insinuaron que no podía ser artista, estos factores no determinaron ni disminuyeron su potencia creadora, ya que después concluye: “por otra parte, nunca destruí nada. He guardado hasta el último fragmento. Hoy en día estoy haciendo un esfuerzo por cambiar” (Mayayo, 2003, p. 18). Sentirse ajena al mundo del arte, si bien la desgastaba social e incluso subjetivamente, nunca disminuyó su voluntad creadora. Bourgeois ahora es reconocida como una de las escultoras contemporáneas más importantes, cuyo trabajo destaca por su gran tamaño y singularidad.

En conclusión, considero que las dificultades de ingreso y permanencia de las mujeres en el arte se establecen desde una raíz patriarcal eminentemente social y cultural, pero que permea las esferas subjetivas. Ello conduce a plantear una necesaria transformación que trascienda

los conceptos mismos, así como a replantear la cultura en la que vivimos, de manera que también posibilite transmutar el plano subjetivo, para luego continuar en la valoración de lo que entendemos por arte (en general) y sobre todo aquel que es producido por mujeres.

Para ello es importante, en primer lugar, reconocer cómo el patriarcado permea todas las esferas humanas y como está profundamente arraigado en la cultura. No es fácil replantear conceptos establecidos durante siglos y que se sostienen por sistemas de pensamiento consolidados; sin embargo, Victoria Sau (1986) nos ofrece pistas:

El reconocimiento explícito de la sociedad patriarcal permite su estudio y análisis desde todas y cada una de las áreas del conocimiento, incluido el arte, e incluso entre los intersticios entre ellas. Este hecho supone por sí mismo la facultad de superación de la sociedad patriarcal y el desarrollo de una cultura femenina (Sau (1986, p. 43).

Por tal motivo, resalto la necesidad de valernos del feminismo para hacer una crítica en torno a la ausencia, la exclusión o la cosificación de las mujeres en el campo del arte y su historia, particularmente en la pintura, considerada una de las siete bellas artes. Es la teoría feminista la que, bajo consignas políticas, “denuncia públicamente un tipo de historia del arte que ensalza y glorifica la productividad y el genio artístico de los hombres” (Escudero, 2003, p. 288), poniendo en evidencia al arte como un dispositivo que reproduce los modelos de desigualdad al promover criterios y categorías patriarcales centradas en la productividad masculina.

A razón de la argumentación que se ha desarrollado hasta aquí, propongo en el siguiente apartado un breve recorrido teórico del lugar histórico de las mujeres en el discurso de la historia del arte: la ausencia.

1.3 La historia de la ausencia

“La historia es el resultado de las acciones patriarcales”.

Carla Lonzi

“Pero nótese que en el gran cuento llamado Historia del Arte no aparecen las princesas, lo que pasa es que seguramente los príncipes deben ser asexuados, como los ángeles y como el arte”.

Eli Bartra

El mundo de las ideas, la tradición filosófica, el arte, la ciencia y la cultura fueron construidos desde una posición privilegiada que históricamente favorece a los varones. Así, la opresión de las mujeres y la desigualdad entre los sexos es la principal característica de la organización humana. “La historia occidental fue tejiendo minuciosamente -desde la religión, la ley y la ciencia- el discurso y la práctica que afirmaba la inferioridad de la mujer respecto al varón” (de Miguel, 1995, p. 454), con base en ello las mujeres han sido históricamente invisibilizadas, excluidas, marginadas y limitadas a una condición sistemática de desigualdad que conlleva consecuencias concretas para su vida y su desarrollo en la sociedad.

En la historia o, mejor dicho, en este discurso histórico contado por quienes principalmente están a cargo del orden social (los varones), la ausencia de las mujeres como sujetos activos es la principal característica histórica que encontramos. Por un lado se describen mujeres que se adaptan excepcionalmente a la configuración del patriarcado, que acatan modelos impuestos por lo masculino y, de esta forma, sirven de referencia para delimitar el “deber ser” de las mujeres y proclamar su participación histórica desde la subordinación. Silvia Bonvechen es citada por Eli Bartra (1994) para explicar lo anterior:

Los impedimentos y las ausencias también forman parte de la historia de las mujeres, y tal vez incluso una parte mayor, ya que las mujeres no avanzan por la historia con las botas de combate y sus huellas son fugaces y oscuras (p. 7).

Por otro lado, es posible identificar mujeres que salen de la norma al transgredir completamente los mandatos patriarcales y se cuelan en la historia como la excepción, pues se rehúsan a legar ausencia. Sin embargo estas participaciones históricas son trágicas, no tienen un desenlace feliz. De hecho la historia solo da cuenta de manera parcial de aquellas mujeres aliadas a lo masculino, o bien, excepcionales, aisladas y mistificadas, ideales canónicos a los que las mujeres comunes nos es imposible acceder.

Al respecto, la filósofa existencialista y feminista, Simone de Beauvoir (1949) señala que “la mujer siempre ha sido si no la esclava del hombre al menos sí su vasalla; los dos sexos jamás han compartido el mundo en pie de igual” (p. 24). Con ello se pone en evidencia que la desigualdad persiste hasta nuestros días y que no se trata de un momento de la historia humana, sino que es un continuum que es necesario analizar desde la filosofía, pues lo que define la situación de las mujeres es que, aun siendo seres humanos en supuesto goce de libertad, autonomía, etcétera, nos descubrimos en un mundo donde se nos impone la desigualdad.

Cada área del conocimiento ofrece narrativas históricas que dan cuenta de lo antes descrito, pues aunque cada una aborda temáticas especializadas y se interesan de aspectos diferentes, en su mayoría ofrecen el recorrido histórico del hombre y lo masculino. El arte, por ejemplo, ha elaborado desde el siglo XVIII su propia narrativa con un registro especializado que constituye todo un campo de conocimiento: la historia del arte. Tal como la “historia de bronce”², este registro se caracteriza por la ausencia de mujeres, pues es construida por y para los varones e impuesta por los grandes discursos. Dicha ausencia tiene orígenes claros, como explica Pollock (1995):

Esto no es porque ellas no existan. No es porque no conozcamos sus nombres. No es tampoco porque ellas no tengan importancia como artistas que han verdaderamente creado la cultura

² Discurso de la historia oficial que preferentemente se usa en libros de historia o discursos oficiales institucionalizados y que se caracteriza por narrar las grandes hazañas heroicas protagonizadas por varones.

de la época moderna. Las estructuras de nuestro saber son de hecho sistemáticamente sexistas. Así, el verdadero proyecto del discurso de la historia del arte es proponer una celebración de la masculinidad (p. 1).

Aunque se pueden localizar vestigios de mujeres artistas en casi todas las épocas de la historia humana, la omisión de su estudio permanece hasta nuestros días. Esto sin contar que el reconocimiento social de las mujeres artistas es prácticamente nulo, su ingreso a los museos o a las exposiciones aún es mínimo y marginal en comparación con el de los varones. Incluso investigar sobre ellas desde este campo, como muchas historiadoras del arte nos lo han hecho saber (Mayayo y Pollock, por ejemplo), es considerado de poca relevancia o trascendencia académica.

Hoy en día conocemos esa historia del arte y no otra; una historia de la producción artística masculina, de la teorización masculina, de la genialidad masculina, del gusto masculino, que condena a la penumbra el papel (existente) de la mujer dentro de los circuitos artísticos (Rivera Martorell, 2013, p. 107)

Hoy en día muy pocas mujeres en el mundo dirigen un museo o la curaduría de una exposición, pese a contar con los mismos perfiles o currículos que los varones para hacerlo, lo cual se debe a que las posiciones de poder y mando siguen siendo de los hombres.

En sintonía con la historia del arte, las escuelas de bellas artes, academias de arte y museos legitiman las formas y modelos que perpetúan discursos de lo que es y no el arte. Según Boschetti y Dietrich (2011) se trata de “instituciones específicas de reproducción y legitimación cultural. A partir de la inclusión o no en sus programas, establecen qué es lo que debe ser transmitido y adquirido y lo que no lo merece” (p. 89); por lo tanto, deciden quien es o quien no puede ser artista, las obras que se exponen, así como el artista que se incluye en los catálogos o cuál pasa a la historia. Con ello en mente no se puede ser ingenua, de manera que es imprescindible destacar que en ninguna actividad humana la toma de decisiones es neutra.

La historia del arte es un fiel testimonio de cómo las mujeres fueron sistemáticamente discriminadas y objetuadas en la creación artística, además de evidenciar que existieron

mecanismos de exclusión directos sobre las mujeres. Uno de los momentos clave para entender lo anterior emerge en la época del Renacimiento, con el surgimiento de la figura del artista moderno, la cual trae consigo una serie de nociones que conforman las categorías y la visión de la creación artística que prevalece, en su mayoría, hasta nuestros días; por ejemplo, genialidad, creatividad, originalidad, excentricidad, etcétera.

La imagen y el estatus del artista se consolidó en los siglos XVII y XVIII con el surgimiento de las academias de arte, con lo cual se demeritó a los talleres artísticos y, por ende, a las familias que se dedicaban al arte y enseñaban a su progenie bajo sistemas de enseñanza artesanal. De esa forma las academias favorecieron la posición social del artista y además lo convirtieron en intelectual, preferentemente de élite. Lo cierto es que no todas las academias aceptaban a mujeres como alumnas y en aquellas donde sí, no se ofertaba un programa igualitario al de los varones. La posición de las mujeres como estudiantes de arte era meramente decorativa, pues el lugar que se edificó míticamente respecto al artista era exclusivo para los varones. Griselda Pollock (1995) sostiene que “esta apropiación del arte, en general, por un solo sexo, y la exclusión de las mujeres de todo reconocimiento artístico, son el efecto de una división sistemática entre femenino y masculino” (p. 5).

Como ejemplo para argumentar lo anterior se encuentra el hecho de que las pocas mujeres aceptadas en academias como estudiantes fueron excluidas de las clases de desnudo, como sostiene la historiadora Whitney Chadwick (1990), lo cual “constituía la base de las enseñanzas y de la representación desde el siglo XVI al XIX” (p.7). En consecuencia, los intereses creativos de las mujeres quedaban sometidos a lo que dictaba la academia, dirigida por varones; además se reiteraba, mediante ese proceso formativo, su lugar en la cultura.

Una de las razones de tal exclusión era que se consideraba inmoral, dada su condición de mujeres (y con ello sus atributos asignados de “candor” e “inocencia”), observar la desnudez. Por lo tanto no tuvieron la posibilidad de adquirir la técnica para poder dibujar y pintar figuras humanas. En contraste los varones no solo lograron obtener las técnicas necesarias, además

accedían a las exposiciones y posteriormente contaban con facilidades para exponer sus propias obras, ser promocionados, vender sus obras y obtener reconocimiento por ello.

Pintar desnudos, contradictoriamente a la moral de la época impuesta a las mujeres, era una de las temáticas más prestigiosas para los varones. Lo que se justificaba como un acto de “cuidado moral” hacia las mujeres, en realidad restringía sus posibilidades de adquirir habilidades y destrezas para favorecer su desempeño y potencial como artistas. Excluir las de las clases de desnudo sirvió además para reafirmar que “las mujeres artistas salvo contadas excepciones no podían consagrarse a géneros como la pintura de historia o la pintura mitológica (que implicaba conocimientos pormenorizados del cuerpo humano) sino que se veían abocadas a cultivar otros géneros considerados “menores” (Mayayo, 2003, p. 22).

Aunque esta idea se desarrollará con mayor precisión en el siguiente apartado, vale la pena establecer en este punto, a manera de introducción, el porqué las pocas artistas conocidas del renacimiento solo pintaban bodegones, naturalezas muertas o retratos. Del mismo modo, cuando alguna mujer egresaba de la academia no tenía permitido dar clase o competir por premios, resultando truncada su carrera como artista, además de quedar confinada y limitada al espacio de lo que moralmente era bien visto para las mujeres de la época, el espacio doméstico.

Esta delimitación o confinamiento moral impuesto a las artistas se relaciona con las razones por las cuales las mujeres no aparecen en la historia. Al respecto, Rubí de María Gómez Campos (2018) menciona lo siguiente:

La razón por la cual no aparecían era la propia noción de “hecho histórico”, que se sesgaba al ser considerada desde la idea dicotómica y sexista de la oposición entre inmanente y trascendente. Lo trascendente era lo considerado como correspondiente a los “hechos históricos”, y coincidentemente eran las guerras (p. 33).

Gómez Campos (2018) también enfatiza la necesidad de repensar los parámetros de inclusión en el discurso histórico, pues “la propia idea de historia es concebida de acuerdo a los roles masculinos y femeninos y a la desproporcionada distribución del poder que crea la injusticia

hacia las mujeres” (p. 33). Por lo tanto, la valoración de las mujeres en general, y de las artistas en particular, sigue dependiendo de esta distribución injusta de poder.

Pero además, aún tendremos que detenernos a reflexionar si es suficiente la inclusión y si es lo que realmente buscamos las mujeres o si esta constituye aquello que nos es necesario en tanto humanidad. Al respecto Griselda Pollock (1997) nos cuestiona “¿Se contenta la historia del arte feminista con descubrir a artistas mujeres y revalorizar su contribución al arte?” (p. 1). Esta autora ciertamente considera que no basta la inclusión, sino que es necesario además desmontar las estructuras sexistas y deconstruir lo que entendemos por arte. Al respecto Patricia Mayayo (2003) reflexiona lo siguiente:

Empezar a tirar del hilo de esa historia olvidada no era solo reparar esa omisión intolerable [...] sino que suponía [...] cuestionar muchas de las categorías (categorías como genio artístico, calidad o influencia) sobre las que se asentaba la disciplina de la historia del arte en su conjunto (p. 12).

Ambas historiadoras proponen remover de raíz la ausencia de las mujeres en la historia del arte, mediante la deconstrucción de sus conceptos y el cuestionamiento de sus postulados. En ese orden de ideas, Rubí de María Gómez Campos (2018) concuerda en que “hay que complementar la historia. Pero si nada más la complementamos y no cuestionamos el rol que la exclusión mantiene en ella, no estamos captando la realidad histórica de forma crítica” (p. 33). De ser así, la inclusión seguirá reproduciendo la desigualdad entre hombres y mujeres, pues ello implicaría que las mujeres nos estaríamos ajustando a la cultura que históricamente se ha construido y desarrollado desde el patriarcado.

Dicho lo anterior, es necesario tomar en cuenta lo que nos advierte Carla Lonzi, pues la búsqueda de la igualdad para las mujeres no se trata solo de incluirnos en el mundo y la cultura masculina que nos ha oprimido históricamente. La búsqueda de inclusión e igualdad, si bien es necesaria, no es suficiente.

Por igualdad de la mujer se entiende su derecho a participar de la gestión del poder en la sociedad, mediante el reconocimiento de que aquella posee la misma capacidad que el hombre. Pero la experiencia femenina más auténtica de estos años nos ha enseñado el proceso

de devaluación global en que se encuentra el mundo masculino [...]. La actuación de la mujer no implica una participación en el poder masculino, sino cuestionar el concepto de poder (Lonzi, 2018, p. 26).

Como pensadora de la diferencia sexual, Lonzi (2018) propone la desconfianza, pues no le basta la búsqueda y el otorgamiento de la igualdad; de hecho, desconfía de las producciones masculinas como son las leyes, el arte, la ciencia, la filosofía, la religión y la política. Su argumento consiste en señalar que el otorgamiento de un derecho no garantiza que este se logre de facto, como sucede con el reconocimiento de los derechos humanos de las mujeres en los sistemas legales de muchos países. Tales eventos son grandes logros, pero no transforman instantáneamente las condiciones de vida de la mayoría de las mujeres, dado que la desigualdad se encuentra arraigada profundamente en las sociedades actuales. Es por ello que Lonzi considera necesario desmontar el concepto de poder, entre otros, para atacar la desigualdad directamente.

Lo anterior implica cuestionar toda la historia del arte, sus diferentes corrientes y los lugares donde se ha desarrollado; por lo tanto, “exige también revisar los programas de estudio y las políticas de las instituciones legitimadoras porque el ‘saber’ es una cuestión política, una cuestión de posición, de intereses, de perspectivas y de poder” (Boschetti y Dietrich, 2011, p. 91). Exige desmontar los conceptos mismos que nos definen en tanto mujeres, en tanto humanidad y que, por supuesto, definen al arte y su historia. En este último caso es necesario considerar lo sugerido por estas autoras sobre lo necesario de la deconstrucción de los discursos hegemónicos, como lo ha sido el de la historia del arte, pero además de formular alternativas respecto de lo que ya existe.

Analizar el lugar de las mujeres en el arte y la cultura exige la deconstrucción del discurso hegemónico de la historia del arte y su sustitución por otro que supere el sexismo; un discurso que considere las relaciones de poder y la manera en que éstas condicionan la producción, circulación y el consumo cultural (Boschetti y Dietrich, 2011, p. 91).

Es imperativo visibilizar los espacios en los que han quedado marginadas las mujeres que históricamente participaban del arte y las condiciones en las que sucedía, no sólo para denunciar la exclusión sino que “se trata de demostrar contra la evidencia que las mujeres sí

hemos producido arte, “gran arte”, y lo único que sucede es que la ideología sexista lo ha excluido injustamente de la historia” (Bartra, 2005, p. 49). Sírvase además para denunciar que la historia del arte se ha encargado de transmitir (en diferentes sentidos) al arte como ideología, la cual tiene como base criterios patriarcales que han impuesto modelos canónicos que marginan a las mujeres de la creación artística y de la misma narrativa de la historia del arte.

Pero la historia del arte moderno es profesional, en tanto que institución oficial establecida, en las universidades, la prensa y los museos, ha hecho desaparecer las mujeres del discurso dominante. Esto no ocurre ni por olvido ni por negligencia, pero sí por un esfuerzo sistemático, político, queriendo afirmar la dominación masculina en el dominio del arte y de la cultura. Han creado así una identidad casi absoluta entre creatividad, cultura, belleza, verdad y masculinidad. No es necesario decir que el arte es de los hombres; sabemos bien, en efecto, que el arte es de los hombres (Pollok, 1995, p. 4).

Ejemplos sobran para referirnos a mujeres que no firman su obra, confinadas al anonimato, o que ceden sus piezas a sus parejas sentimentales, a sus padres, al taller o a la escuela donde fueron realizadas; otras tantas que terminan exiliadas, encerradas en manicomios por intentar conseguir el reconocimiento social a la par de los varones o que pasan a la historia como apéndices del varón, por ejemplo, “la puta del Dr. Atl” o “la amante de Rodín”.

Finalmente quiero puntualizar que aunque las mujeres artistas no son incluidas en la ‘gran historia del arte’, y aunque esta exclusión fue sistemática, su ausencia nos convoca a repensar toda la estructura que sostiene el campo del arte para confrontarnos al sistema de categorías y criterios que legitiman la exclusión de las mujeres, a la vez que colocan al arte en un lugar privilegiado, excelso, de la cultura humana. De manera que la ausencia de las mujeres tiene mucho que decirnos respecto a lo que entendemos por arte: **la ausencia es la historia de las mujeres en el arte.**

Con ello en mente, el siguiente apartado propone un análisis sobre las disyuntivas que enfrentan las artistas y el lugar que ha ocupado su obra.

1.4 Arte de mujeres: entre dicotomías, categorías de género y artes menores

*“La mujer es inesencial, frente a lo esencial.
Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro”.*

Simone de Beauvoir

*“La mujer no se halla definida por su relación con el varón.
La conciencia de este hecho es fundamental tanto para
nuestra lucha como para nuestra libertad”.*

Manifiesto, Rivolta Femminile

Cierto es que con el tiempo algunas mujeres han logrado acceder al ámbito público, ha sido un proceso lento que sólo es posible gracias al surgimiento del feminismo, al demandar un análisis crítico de la historia y permitir observar las aristas que determinan la situación de las mujeres para, a su vez, cuestionar el orden establecido durante siglos.

Fundado durante la Ilustración, el feminismo se cimienta en una propuesta de justicia y ética como forma de relación entre los sexos; plantea una corriente teórica, política y social que incluye el análisis de toda forma de cultura existente, cuyo principal propósito es dignificar la vida de las mujeres al visibilizar que su opresión tiene implicaciones en todos los ámbitos concretos de la experiencia humana; es decir, “el feminismo es una posición práctica y teórica de crítica contra la dominación. Un movimiento heterogéneo que ofrece la posibilidad de realizar una crítica radical de la estructura social que sostiene la desigualdad sexual” (Gómez Campos, 2014, p. 177).

El feminismo, como corriente de pensamiento ilustrado, vio luz en voz de mujeres como Mary Wollstonecraft y Olimpia de Gauges, cuyas demandas radicaban principalmente en la igualdad de derechos tales como la educación, su inclusión en categorías políticas (la ciudadanía por ejemplo), la igualdad sexual y la autonomía respecto del padre o el esposo. Hoy en día tales reivindicaciones pueden resultar básicas pero precisaron siglos de lucha y la

conformación de coaliciones con otros movimientos sociales como el abolicionista, el socialista y el marxista; pero sobre todo, tomó generaciones de mujeres conscientes y capaces de enfrentar una tradición histórica completa y de conformar un movimiento teórico, político y social que desestabiliza la visión de la realidad concreta.

El análisis feminista además ha puesto en el centro de la reflexión la lectura que las diferentes culturas plasman en la marca corporal del sexo y la manera en que tal lectura se nos revela como definitoria. Es decir, el sexo como rasgo constitutivo natural de cada persona, que se traduce en tener pene o vagina, orienta a la pertenencia de una categoría macho-hembra, hombre-mujer, masculino-femenino. Aclaro que con la palabra sexo me refiero a la característica fisiológica a la que se remite la distribución de los seres humanos en dos tipos principalmente³ y, con ello, al ordenamiento más antiguo y vigente de nuestra cultura.

Vale señalar aquí que a través del tiempo esta repartición ha tenido diversas lecturas, como menciona Thomas Laqueur (1990): “el sexo, como el ser humano es contextual. Los intentos por aislarlo de su medio discursivo, socialmente determinado están condenados al fracaso” (p. 42). Es decir, la determinación fisiológica no solo remite al cuerpo mismo sino que tiene implicaciones socioculturales, de manera que la división originaria de la humanidad, o sea, la división de los sexos que distribuye dicotómicamente a hombres y mujeres, también distribuye la vida en sociedad, lo cual incluye los espacios simbólicos, culturales y físicos.

Entiéndase dicotomía como aquella forma de clasificar y dividir en opuestos los diferentes conceptos que, en este caso, corresponden a la relación entre los sexos. La consecuencia, además de contraponer características y atributos propios de cada concepto, es que se asignan esquemas de valor que han sido determinados social y culturalmente. Para el análisis feminista los más comunes son: naturaleza-cultura, immanencia-trascendencia, público-privado, superior-inferior, actividad-pasividad, producción-reproducción, objetividad-

³ Ciertamente los avances científicos y médicos apoyados en la teoría feminista han reconocido actualmente otra forma de marca corporal denominada intersexualidad. Sin embargo, para esta investigación no me referiré a especificidades en este sentido.

subjetividad, forma-materia, entre otros. Asimismo la asimilación de dichas oposiciones orienta y naturaliza la misma oposición de los sexos como una dicotomía independiente, hombre-mujer, la cual tiene una connotación cultural que opone, excluye, pero además complementa a los sexos y, con ello, constituye la base de la popularmente conocida ‘guerra de los sexos’.

La relevancia de esta reflexión radica en que tales dicotomías se reflejan en la vida, en las experiencias concretas de hombres y mujeres, tal como señala Celia Amorós (1991), “es la propia sociedad la que ha constituido y organizado sus divisiones internas de manera tal que un grupo social determinado queda predestinado para ocupar un determinado espacio” (p. 31). Al respecto, las feministas han argumentado rigurosamente cómo el lugar de las mujeres en el entramado social se configura a partir de una construcción sociocultural dicotómica que parte principalmente del sexo biológico. Además hacen especial hincapié en mostrar cómo el patriarcado se sirve de tal distribución para sostener la supremacía del rol masculino en el mundo.

La discordia mujer-hombre no es un dilema: para ella no se ha previsto ninguna solución, puesto que la cultura patriarcal no la ha considerado un problema humano, sino un dato natural. Es algo que viene de la jerarquía entre los sexos, a los que se les atribuye como esencia lo que es resultado de su oposición: la definición de superior e inferior esconde el origen de un vencedor y un vencido (Lonzi, 2018, p. 28).

Es bajo tal lógica que, al día de hoy, existe una gran resistencia respecto a integrar el análisis feminista en la comprensión de la realidad social, amén de los avances en diversos ámbitos, es por ello que la desencialización y la desnaturalización de los aspectos que configuran la situación de las mujeres requiere una reflexión constante.

En su libro *El segundo sexo*, uno de los pilares del feminismo contemporáneo, Simone de Beauvoir (1949) inaugura la reflexión cuestionándose qué es ser una mujer y con ello nos convoca a pensar precisamente en la disyuntiva naturaleza-cultura como originaria, pues es con base en la lectura de los datos biológicos y la marca corporal del sexo que la mayoría de las sociedades dicta la reproducción de la especie como el único destino posible para las

mujeres. “Estos datos biológicos son de suma importancia: representan en la historia de la mujer, un papel de primer orden; son elemento esencial de su situación” (De Beauvoir, 1949, p. 49) y son el motivo por el cual la historia personal de cada mujer se encuentra atravesada por lo que sucede en su cuerpo, dada la lectura del ‘ser mujer’ asociada a los datos biológicos.

La asociación de la subjetividad de las mujeres a la biología es una constante que se repite en otras propuestas teóricas, por ejemplo, el psicoanálisis. Por tal motivo este ha sido objeto de una importante crítica dirigida por Simone de Beauvoir (1949), principalmente respecto a la máxima freudiana ‘anatomía como destino’ y a la teoría del Complejo de Edipo en vista de su falocentrismo, pues sostiene que es la posesión del pene para el niño y la envidia de la niña, ante este hecho, lo que da identidad al hombre y subsume a la mujer como su eterna apéndice. De manera que mientras el hombre con identidad hace cultura y la trasciende, la mujer debe ocuparse de lo que acontece en su cuerpo, como la reproducción, la menstruación, la menopausia y la inmanencia. Por lo tanto, la posibilidad de reproducir a la especie desde nuestros cuerpos se convirtió en el lugar común en el que casi todas las culturas posicionan a las mujeres y que Freud, desde el psicoanálisis, lo había enunciado como destino.

Simone de Beauvoir (1949), propone ‘la mujer no nace, se hace’ y nos muestra cómo la cultura reviste lo natural y cómo lo masculino se impone como la medida de todas las cosas, incluso de las mismas mujeres, puesto que “la humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo” (p. 19). De esta forma el paradigma de lo humano queda reducido al varón y la definición del mundo surge en torno a este; la mujer solo existe en tanto permanezca sujeta a su anatomía y mientras que su función no implique trascender la cultura. En este sentido la teoría psicoanalítica de Freud y el Complejo de Edipo heredan esa misma postura en la cual el mundo gira alrededor del varón, donde el único lugar posible para las mujeres es su destino anatómico.

Por su parte, Luce Irigaray (1982) consideraba que el psicoanálisis generó un discurso basado en más de lo mismo, la hegemonía masculina, ya que ni siquiera considera la anatomía en su diferencia real, simplemente hace una lectura de las mujeres como el reflejo de lo masculino,

dicho esto en un sentido dicotómico pues solo representa lo que no se encuentra en lo masculino:

“... lo femenino no tiene lugar (...) más que en el interior de modelos y de leyes promulgados por sujetos masculinos. Lo que implica que no existen realmente dos sexos, sino uno sólo. Una sola práctica y representación de lo sexual. Con su historia, sus necesidades, sus reversos, sus faltas, su/sus negativos... cuyo soporte es el sexo femenino”. (p. 85).

Por su parte, Simone de Beauvoir (1949) elaboró un minucioso análisis de cómo la corporalidad, y su lectura social, es determinante para la experiencia de las mujeres.

El cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de la situación que ocupa en este mundo. Pero no es suficiente para definirla; sólo tiene realidad vivida cuando es asumido por la conciencia a través de las acciones y en el seno de una sociedad; la biología no basta para dar respuesta a la cuestión que nos preocupa: por qué la mujer es *Otro*. Se trata de saber cómo en ella la naturaleza ha sido retomada en el curso de la historia; se trata de saber lo que la humanidad ha hecho de lo humano femenino. (De Beauvoir, 1949, p. 77)

La filósofa francesa arroja luz para entender cómo los datos biológicos orientan la vida de las mujeres, no porque sean determinantes u opresivos en sí mismos, sino por cómo son usados dicotómicamente respecto a los varones y lo masculino para reproducir la desigualdad desde la estructura social imperante.

Bajo la misma lógica, es posible dilucidar la conexión entre la organización sociocultural, simbólica e incluso física que se justifica en la lectura dicotómica de los sexos (como se explicó anteriormente) y los elementos planteados por Celia Amorós, pues las dicotomías no se encuentran en estado puro y a simple vista, por el contrario están subsumidas en aspectos de la cultura y de la vida misma absolutamente normalizadas.

La dicotomía macho/hembra es una de las más llamativas que ofrece el repertorio de la experiencia, pero nunca aparece en estado puro, empíricamente constatado, sino envuelta en otras oposiciones pertinentes para la vida social, recargadas semánticamente y reelaboradas ideológicamente por su inserción en el sistema de representaciones así organizado (p. 33).

Al ser inmanencia la mujer estaría sujeta a la reproducción, a la maternidad, al cuidado de la prole e incluso del hombre como *partenaire*; ceñida al espacio privado y doméstico; bajo

el velo de la pasividad subjetiva que la posiciona como inferior al varón. Todo ello pese a que no existe “relación lineal entre el hecho de que una mujer sea percibida como reproductora de la especie y el que sea conceptualizada como naturaleza [...] cada uno de los polos reviste connotaciones contrapuestas determinadas por la propia sociedad y la propia cultura” (Amorós, 1991, p. 32).

Así, las dicotomías en las que nos encontramos inmersas las mujeres y los hombres nos sitúan de una forma diferente en el mundo, moldean nuestras identidades y subjetividades, además de dar forma y contenido al desarrollo de la vida en sociedad. Ello implica sistemas de significados y de referencia que, como se mencionó anteriormente, generalmente trae como consecuencia para la mujer el quedar reducida a las posibilidades del cuerpo; o sea, a las funciones de reproducción que para la mayoría de las culturas se traducen en la división sexual del trabajo. Es decir, se nos convierte “naturalmente” en expertas trabajadoras domésticas y cuidadoras, mientras las posibilidades para el hombre se proyectan en lo público, en la trascendencia: “el hombre se piensa a sí mismo como cultura, pensando su propia relación de contraposición a la naturaleza” (Amorós, 1991, p. 32).

“El cuerpo, en suma, no puede separarse de las identidades y los modelos sexuales [...] la desigualdad se encarna también en los cuerpos y las anatomías” (Coorbain, 2005, p. 22). Esto es, la desigualdad se naturaliza a partir del revestimiento de los datos biológicos por la cultura, la cual además propone modelos preestablecidos para legitimar las ya señaladas desigualdades; en este sentido, “naturaleza como paradigma legitimador servirá aquí para sancionar que el lugar de la mujer siga siendo la naturaleza, con las connotaciones que tenía en el primer sentido como aquello que debe ser dominado, controlado, domesticado” (Amorós, 1991, p. 35). Es a partir de este modelo de desigualdad que se establece el *status quo* que ha servido a la humanidad por al menos 2000 años.

Cabe mencionar que es a finales del siglo XX cuando las feministas, con especial mención de la estadounidense Gayle Rubin, lograron conceptualizar la categoría de género para su uso en estudios antropológicos y sociológicos principalmente. Esto fue posible gracias a los

análisis feministas realizados por la antropóloga Margaret Mead y la misma Simone de Beauvoir (primordialmente) relativos a las lecturas de la cultura sobre el sexo y las dicotomías entre los sexos, los cuales se conjugaron con la imperiosa necesidad anglosajona de nombrar este entramado.

Apunta Francesca Gargallo (2014) que el género “es una categoría de análisis producida dentro de las reflexiones feministas; sirve para escudriñar las formas de la opresión y la subordinación social de las mujeres” (p. 47). Es decir, se trata de una forma de referirse a la organización social que alude a las relaciones entre los sexos; su utilidad radica en categorizar sistemáticamente ideas, representaciones, prácticas, atributos y roles sociales entre los integrantes de un grupo humano. También se relaciona con la simbolización cultural de las diferencias entre hombres y mujeres, la cual exhibe cómo la lógica del sistema patriarcal se basa en el sistema sexo-género y cómo la dimensión natural de los cuerpos es revestida por lo sociocultural y por los significados que se le atribuyen a la diferencia sexual, pues con base en la manera en que se viven e interpretan las diferencias es que se crean subjetividades diversas (según esta perspectiva). En suma, el concepto de género denuncia al sistema sexo-género como el motor de la desigualdad sexual y de las identidades sexuales; por lo tanto, la organización social depende de este entramado.

En palabras de una de sus exponentes, la historiadora Joan Wallace Scott (1996), el género es “la categoría social impuesta a un cuerpo sexuado [...] hace hincapié a un sistema de relaciones, que puede incluir el sexo pero que no está directamente determinado por este, ni tampoco es directamente determinante de la sexualidad” (p. 53). Con base en ello se instaura una categoría de análisis en las ciencias sociales, como condición constitutiva de las relaciones humanas, la cual indica que no hay relación social que no incluya una distribución de poder entre los sexos, la cual puede o no tener implicaciones en la sexualidad de las personas pero sí tiene consecuencias concretas en la vida de ellas, puesto que normaliza y organiza de forma jerárquica a la sociedad. Del mismo modo, Scott sostiene que la permanente naturalización de las mujeres se produce a partir de discursos hegemónicos que normalizan la desigualdad, de entre los cuales destaca el científico, el religioso y el legal.

Al respecto, la filósofa francesa Geneviève Fraisse (2016) ofrece una reflexión crítica al concepto de género y a su uso como categoría de análisis, pues argumenta que al tratarse de una concepción reciente se deben tomar diversas consideraciones:

- **No perder de vista la tradición de pensamiento de la cual surgió.** El análisis de las diferencias de los sexos es inédito hasta la introducción de algunas corrientes del feminismo; por lo tanto, la teorización sobre el género debe considerar su origen, es decir, la tradición feminista.
- **No desbordar el análisis hasta el punto de la disolución total de las identidades.** Aun hay deudas concretas respecto a la lucha feminista y la tendencia hacia la neutralidad podría traer un retroceso si no está cimentada en un sentido de lo humano realmente inclusivo y planteado desde lo estructural.

Se trata de transformar a profundidad nuestros referentes filosóficos, con todas las consecuencias teóricas y prácticas consiguientes en la vida de cualquiera de nosotros. En este sentido, nos debemos preguntar si la teoría de género es una solución o una aportación que sirve para pensar más, o puede resultar también un problema (Fraisse, 2016, p. 18).

En mi opinión, la corriente teórica llamada ‘Estudios de Género’, constantemente asociada a la perspectiva de las mujeres, corre el riesgo de desdibujar a la mujer como sujeto político y de enunciación. Esto debido a que su análisis incluye la disolución de las categorías genéricas, lo que implicaría (según las discusiones actuales) no siempre ir de la mano con el feminismo sino también sumarse a las luchas por la diversidad sexual y por la deconstrucción de las masculinidades hegemónicas.

No obstante, actualmente la lucha de las mujeres incluye otras intersecciones como la raza, la clase y sobre todo contra la violencia que no ha cesado a lo largo de la historia y que cobra la vida de muchas mujeres cada día. Por lo tanto, la disolución de las identidades genéricas puede promover una lectura sesgada al plantar dicha problemática como prioritaria, desplazando al sujeto de enunciación de la lucha feminista: la mujer. Lo que el feminismo

ha aportado de manera novedosa en su historia es justamente que ha permitido a las mujeres expresar sus experiencias en el mundo y reclamar un lugar en la cultura. Las mujeres son el sujeto político y de enunciación de la lucha del feminismo y eso es lo que ha sido novedoso en su historia. Por primera vez, con el feminismo, las mujeres lograron expresarse, expresar sus experiencias en el mundo y reclamar un lugar en la cultura.

Por tal motivo se ha propuesto que el énfasis de esta investigación se introduzca desde la filosofía feminista en vista de que es el feminismo el que ha dado luz, en sus diferentes momentos históricos y desde diferentes perspectivas teóricas, al análisis de la situación de las mujeres en el mundo; además ha evidenciado que las categorías y los roles de género son el reflejo del sistema desigual y dicotómico que impera en la cultura que sostiene la opresión sistemática y estructural hacia las mujeres.

Hasta aquí se ha plasmado una vista panorámica de una cuestión que es muy importante y mucho más compleja de lo aquí descrito, pero vital para clarificar cómo las dicotomías de los sexos y las categorías de género parecen etiquetar el arte producido por mujeres de una forma determinante y profundamente esencialista, lo cual es un punto de gran interés para esta investigación. Como ya lo señalaba la esteta feminista Gisela Ecker (1986), “la discusión sobre el arte de las mujeres todavía contiene implícitas muchas ideas fijas acerca de la «naturaleza de las mujeres»” (p. 9); por lo tanto, el arte también reproduce la lectura dicotómica, lo cual se hace evidente cuando hablamos del arte producido por mujeres que, sin más, es interpretado siempre desde las dicotomías de género.

Ejemplo de ello es que mediante la socialización de nuestro sexo biológico se les asigna a unos al espacio público y a otras al privado, de manera que los varones son educados para darse al mundo y participar activamente en la cultura, mientras que las mujeres somos educadas para la reproducción, lo doméstico y el trabajo de cuidados, el cual no es remunerado ni valorado socialmente; por lo tanto, además de no contar con las condiciones sociales para producir y participar en el campo del arte, muchas veces la producción de las mujeres tiene rasgos que reflejan las circunstancias en las que vivimos las mujeres. De

manera que la dicotomía público-privado tiene un impacto en lo que entendemos por arte y, sobre todo, en cómo este se refleja en la historia del arte.

Es una historia construida sobre dicotomías: un sujeto creador “universal”, racional, discursivo, público, independiente, adulto y por otro lado las mujeres, comprendidas como el negativo frente a lo masculino y por ello, irracionales, intuitivas, dependientes, infantiles y constreñidas al ámbito privado (Boschetti y Dietrich, 2011, p. 91).

Para ilustrar lo anterior, Linda Nochlin se pregunta si el emblemático pintor Pablo Picasso habría recibido el mismo apoyo de su padre si hubiese nacido mujer, pues fue quien lo alentó a ser pintor, además de instruirlo y enviarlo a las mejores escuelas. “¿Qué hubiera sucedido si Picasso hubiera nacido niña? ¿Hubiera el señor Ruiz prestado tanta atención a una pequeña Paolita o estimulado tanto la ambición por su realización?” (Nochlin, 1971, como se citó en Cordero Reiman y Sáenz, 2007, p. 25).

Lo cierto es que la asignación de roles imposibilitaba que siquiera pudiera pensarse en que una pequeña niña, aun teniendo la misma capacidad creadora de cualquier niño, se proyectara hacia el espacio público. Y en hipotético caso de que la niña Picasso hubiera llegado a estudiar en las mismas condiciones que cualquier varón ¿cómo sería su obra?, ¿acaso hubiera sido recibida de la misma forma que la de Pablo Picasso?, ¿sería posible que habláramos de una de las artistas más importantes del siglo pasado?

Para Gisela Ecker (1986) es fácil demostrar cómo sucede lo antes descrito, pues bastaría con hacer un bosquejo general de las características de las obras de varones y mujeres a partir de lo cual se obtendrían “rasgos distintivos, en todo caso poderosamente influidos por el estado actual de las cosas, como la posición de las mujeres en la sociedad y los valores generales que esta sociedad atribuye a la diferencia sexual” (p. 10). En el ámbito de la pintura, los resultados revelarían en las obras de mujeres atributos distintivos de la femineidad: la maternidad, lo doméstico, lo suave. Por su parte, el ‘ser para el mundo’ de los varones, proyectaría lo público en sus obras pictóricas.

Se trataría claramente de una conjetura sesgada que promovería la esencialización del arte, la cual en realidad no se aleja de la interpretación histórica de lo que ha sido el arte producido por mujeres, comúnmente catalogado como arte menor o 'arte de mujeres'. Ello parece indicar que, al no ser posible darle un lugar dentro del Gran Arte (con mayúsculas), tuvieron que inventarle su propio mote, su propio espacio en la periferia, puesto que “el discurso hegemónico, al considerar como “menor” y de segunda el arte producido por mujeres, limita su difusión y consumo” (Boschetti y Dietrich, 2011, p. 91).

Fue durante varias épocas que las mujeres dedicadas a las 'artes menores' no pudieron más que producir retratos, paisajes o naturalezas muertas que no llegaban a las galerías o museos. De cualquier manera, ha sido poco el reconocimiento que se les brinda a las mujeres y sus obras en cuanto a destreza artística, técnica, originalidad y estilo; por lo tanto, sus obras no eran catalogadas como bellas o dignas de trascendencia. Estuvieron además impedidas de conformar escuelas y solo unas cuantas de ellas tuvieron discípulas(os) a quienes transmitirles su conocimiento; así pues, su confinamiento al ámbito de lo privado se refleja en la obra misma, en su recepción y refleja el lugar que ocupan las mujeres en la sociedad. En conclusión, la cultura pareciera indicar que el arte de mujeres es incapaz de transmitir el sentido de lo humano que fue descrito en el primer apartado, según los aportes de Simone Weil, de manera que su producción artística sigue siendo tratada como aporte de segunda, sin trascendencia.

Lo que sí se ha observado en el arte de mujeres es, cuando mucho, que el hombre queda desplazado del plano central y en su lugar se coloca el mundo de las mujeres, ese doméstico, emocional, pasivo, devaluado social y culturalmente. A razón de esto último es que no cabe en los catálogos del arte, puesto que el arte es la vanagloria de lo masculino, desde donde se dicta que aquello proveniente de las mujeres, 'carente de humanidad', no trasciende. Claro está que tales criterios se usan a conveniencia, pues cuando un varón pinta alguna temática doméstica o emocional, algún bodegón, espacio doméstico o naturaleza muerta, no queda devaluado como sí resultan las pintoras. Podríamos mencionar innumerables ejemplos de lo

anterior, mírese el caso de Vincent van Gogh, aclamado como uno de los principales exponentes del postimpresionismo, con sus aclamados girasoles y su recámara.

Cuando alguna mujer, aun después de librar todos los obstáculos ya mencionados, lograba tener éxito, este se atribuía a otros factores como su aspecto físico, sus habilidades sociales, su posición económica o su estatus social, pues la obra pictórica de las mujeres es blanco de interpretaciones dicotómicas tanto como lo son las mismas artistas. Para ejemplificar narraré brevemente tres testimonios documentados por Patricia Mayayo (2003):

- **La pintora francesa Elizabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842).** Artista consagrada a la pintura de retratos en el renacimiento, por lo cual fue muy popular en su época; no obstante, su éxito era atribuido a su belleza física y a su posición social burguesa. Así lo atestigua una de las críticas que recibió por escrito respecto a uno de sus autorretratos, en la cual se señalaba que, a pesar de encontrarle defectos a su técnica, ella lucía tan bella, suave y delicada que ese atributo le valía para ser considerado un buen cuadro: “el cuadro tiene miles de defectos, pero nada puede destruir el encanto de esta obra deliciosa [...] sólo una mujer, y una mujer bella, podría haber alumbrado una idea tan encantadora” (Mayayo, 2003, p. 35). La historiadora Emma Barker (como se citó en Mayayo, 2003) señala al respecto que “al cifrar el mérito del autorretrato en el atractivo físico de la retratada, el escritor ignora a la Vigée-Lebrun autora, transformándola en objeto de consumo erótico” (p. 36). Este ejemplo hace evidente la paradoja entre sujeto creador y objeto de representación, en el cual es muy común confundir a las mujeres artistas.
- **La pintora italiana Artemisia Gentileschi (1593-1656).** Ella desarrolló temáticas históricas y míticas inspirada en mujeres fuertes, incluso llegó a plasmar escenas donde sus personajes protagónicos femeninos tenían que ver con acoso o violencia sexual. El rechazo al que se enfrentó sirve de evidencia sobre cómo la obra que no encaja en los cánones (a los que tienen permitido ingresar las mujeres) queda expuesta e incluso catalogada como inmoral. “Poderosas o angustiadas, violentas o expresivas, las heroínas de Gentileschi no se corresponden con ninguno de los estereotipos

asociados tradicionalmente al «arte femenino»: delicadeza, elegancia, blandura, debilidad... Incapaz de encorsetarla en las categorías establecidas de «lo femenino»” (Mayayo, 2003, p. 33). Su afinidad y deleite por representar mujeres en su obra le valió ser tildada de inmoral en dos sentidos, ambos tienen que ver con su orientación sexual; por un lado, se decía que era una mujer masculina y; por otro lado, hipersexual. Así que su obra y ella misma como artista eran incatalogables, ya que “su obra, como la de tantas otras mujeres artistas, ha tendido a ser analizada, exclusivamente, a través del prisma del sexo, atrapada sin remisión en la jaula de «la feminidad»” (p. 34). Hasta finales del siglo pasado fue reconocida como una de las grandes exponentes de su época.

- **El caso de la pintora francesa Constance Marie Charpentier (1767 - 1849).** Ocurre en 1922 cuando el *Metropolitan Museum of Art* [Met] adquirió un retrato que, en aquel entonces, se le atribuyó a Jaques-Louis David; sin embargo, en el proceso de curaduría y mediante uno de los archivos históricos de un salón parisino, donde el cuadro se llegó a exhibir, se descubrió que su autor era mujer. Cuando se pensaba que era autoría de David, “el lienzo recibió la alabanza unánime de la crítica [...] Sin embargo, cuando el cuadro fue reatribuido a Charpentier [...], la opinión de los críticos varió sensiblemente” (Mayayo, 2003, p. 39). Ahora eran visibles aquellos defectos que un David jamás se hubiese permitido, de repente lo notaron débil, menor, carente, incluso se le tildó de ser ‘femenino’; ahora era parte del arte de mujeres y en razón de ello pasó decenas de años en la bodega, sin ser expuesto, a pesar de haber sido reconocido en un principio. De pronto las personas encargadas de las exposiciones del museo perdieron el interés en exhibirla e incluso se devaluó monetariamente, fue excluida a tal punto que pareciera que todo se debe al descubrimiento de su autora mujer.

La historia de Charpentier (del *Portrait de Mademoiselle Charlotte du val d'Ognes*) refleja claramente cómo la percepción del valor histórico artístico de una obra (que pasa inmediatamente, a ser tildada de «femenina» o «menor») y, por supuesto, su valor crematístico se ven seriamente mermados cuando el cuadro es reatribuido a una mujer. (Mayayo, 2003, p. 39)

Este análisis resulta relevante para la presente investigación en la medida que nos permite dilucidar las dicotomías de género que entranpan a las mujeres artistas y, al mismo tiempo, resaltar que el hecho de que las mujeres prefieran “utilizar la lana en vez del mármol” (Ecker, 1986), no puede usarse como argumento esencialista. Por el contrario, las mujeres pintan representando estéticamente el mundo en el que viven y las condiciones sociales que constituyen la razón de que muy pocas veces logran participar en el campo del arte. Me resulta imprescindible, además, resaltar que es una vía que plasma cómo valoramos ese mundo, visión que ha sido devaluada hasta el punto en que el arte de mujeres no se considera como estéticamente trascendental; lo cierto es que el trabajo de las mujeres debe ser valorado en todos los sentidos estéticos más allá de la jerarquización derivada de la diferencia de los sexos.

Gisela Ecker insiste (1986) en que “todas las investigaciones sobre el arte tienen que estar profundamente diferenciadas en cuanto al género” (p. 19), no se trata de un planteamiento esencialista, puesto que “las mujeres se han visto confrontadas con un arte aparentemente neutral en cuanto al género, pero en realidad masculino, y su trabajo ha sido menospreciado como ‘arte de mujeres’, valoración que contenía formidables estereotipos de mujeres” (p. 19), con lo cual se delimita la posibilidad creativa que podría ofrecer a la cultura el arte producido por mujeres. Esta autora expone la posibilidad de encontrar en la práctica artística de las mujeres, en sus procesos creativos y en sus obras, una vía para que las mujeres enuncien la perspectiva desde la cual habitan el mundo.

En el próximo apartado se plantea la respuesta que el feminismo y las mujeres artistas denuncian y proponen respecto a la situación de las mujeres en el arte.

1.5 María Izquierdo: arte puro y arte de mujeres

“Todo lo que vi en Cali me agradó. Pero una cosa no me explico: ¿Por qué a los cafés de Cali solo concurren hombres? ¿Y las mujeres? ¿Se quedan acaso en casita haciendo calceta como en los tiempos de nuestros abuelos?”.

María Izquierdo, 1944.

Acercarse a la obra de una pintora, desde la postura que sostengo en esta investigación, implica dirigir la mirada no solo a la obra *per se*, ya que al mismo tiempo es necesario contemplar su experiencia como mujer al incursionar en el plano artístico (primordialmente ocupado por varones). Ello requiere analizar las condiciones socioculturales que históricamente han desfavorecido la producción artística de las mujeres y que permean en su obra, además de identificar cómo esta ha sido caracterizada con el tiempo.

Un aspecto importante a destacar es que su obra, archivos, documentos personales y oficiales fueron catalogados mucho tiempo después de su fallecimiento, como sucedió en la mayoría de los casos a las pintoras de su época. Esto a pesar de que fue una pintora reconocida y muy representativa en su momento, confirmando que la obra de mujeres comúnmente atraviesa un proceso de olvido y desinterés que la excluye de los lineamientos de la historia del arte y de los museos.

No hay una biografía definitiva de María Izquierdo. Sus memorias, dictadas en 1953, han sido descritas como seminoveladas y pertenecen al Archivo Histórico María Izquierdo, ahora en el Museo de Arte Moderno; cuando el autor pidió acceso al Archivo, no se le permitió en razón de que no había sido catalogado desde su entrada a la colección. (Adriana Zavala, 2013, p. 199)

Respecto a sus memorias, lo que se sabe es que la propia María Izquierdo las dictó a su secretario antes de morir, quien a su vez las escribió en tercera persona y agregó algunos detalles inciertos. Se han logrado recuperar testimonios, cartas y artículos que redactó para

periódicos y revistas de la época; sin embargo, fue hasta la última década que se catalogó información respecto a esta artista.

De hecho se llevó a cabo una exposición de cuatro meses (diciembre de 2013-abril de 2014) en el Museo de Arte Moderno, como lo detalló una nota periodística del Universal, donde se expusieron 15 documentos del archivo personal. La directora del museo declaró durante el evento que se trataba de “«la exposición más íntima de María Izquierdo. Podríamos decir que se ofrece un rostro nunca visto [...]», dijo Silvia Navarrete” (Martínez, 2013, párrafo 4). Por su parte, el curador de la exposición, Gustavo Martínez, hizo un recuento de María Izquierdo en tres facetas diferentes: la mujer moderna con ideas feministas, la pintora y la crítica de arte: “[Martínez] detalló que la puesta se divide en tres núcleos temáticos que permiten una panorámica de los diferentes perfiles de la vida pública, privada y profesional de la pintora” (Martínez, 2013, párrafo 6).

Más recientemente, en 2018, la exposición *María Izquierdo en la colección Andrés Blaisten* en el Museo de las Artes de la Universidad de Guadalajara mostró 25 piezas con diferentes técnicas que la pintora realizó a lo largo de su vida. Según la curadora de la exposición, Renata Blainsten, “la exposición da un panorama sobre cómo María Izquierdo veía a la sociedad mexicana y al país [...], señaló Blaisten González” (Loera, 2018, párrafo 5). Cabe señalar que pocas veces se realizan exposiciones exclusivas de Izquierdo, pues aunque es reconocida, la difusión de su obra es reciente.

Con el objetivo de integrar la experiencia personal de esta pintora mexicana y obtener una comprensión más completa de su obra, así como de los tópicos que se han descrito a lo largo de este capítulo, se presentan a continuación algunos datos biográficos.

1.5.1 Breve reseña biográfica

María era una mujer muy alegre y muy popular, muy provinciana, como un jarro lleno de agua de manantial, fresca y pura; [fue] una de las figuras más auténticas, más mexicanas que he conocido: llena de gracia, de talento, de chiste. Le gustaba todo lo popular, lo mexicano directo: las carpas, las canciones, las ferias, los árboles, las frutas, las cantinas, los rincones de los pueblos... Pero el goce que María tenía de lo popular no era de espectadora, sino casi parecía estar dentro, como un elemento más de lo popular.

Lola Álvarez Bravo

María Cenobia Izquierdo Gutiérrez nació en San Juan de los Lagos, Jalisco, el 30 de octubre de 1902 y murió el 2 de diciembre de 1955 en la ciudad de México. Provenía de una familia tradicional de su lugar de nacimiento, un pueblo que se caracteriza por su devoción católica. A corta edad se mudó a Coahuila, un estado del norte del país que fue clave en la Revolución mexicana, la cual experimentó en su infancia. Su madre enviudó y volvió a contraer matrimonio, lo cual tuvo como consecuencia que Izquierdo creciera al lado de sus abuelos y familia materna. Sus biógrafas documentaron que fue obligada a casarse a los 14 años con un militar mayor que ella, aunque eventualmente huyó de esa relación y formó una familia con el periodista Cándido Posadas, con quien procreó dos hijas y un varón.

En 1923 la familia Posadas Izquierdo se instaló en Ciudad de México y, debido al gran interés que María siempre había mostrado por el arte, en 1928 ingresó a la antigua academia de San Carlos, la mejor escuela de arte de México. Ahí inició sus estudios formales durante un par de años aunque desgraciadamente no los concluyó. Durante su periodo de estudiante María Izquierdo tuvo su primer encuentro con el muralista Diego Rivera, quien fue director de la academia y ya era nacional e internacionalmente reconocido por sus ideas revolucionarias; de hecho, este pintor tuvo gran influencia en la vida intelectual, artística y cultural del país. Cuenta la anécdota que Rivera revisó minuciosamente la obra de todo el alumnado y solo destacó tres cuadros sin saber que eran de María Izquierdo, ya que la entonces joven pintora firmaba su obra con la inicial de su primer nombre y su apellido (M. Izquierdo), Diego

Rivera, que había supuesto que eran autoría de un varón, se sorprendió al descubrir su origen femenino.

El reconocimiento de Rivera tuvo consecuencias que marcaron la carrera de la pintora. En primera instancia, se ganó el desprecio de sus compañeros, lo cual ha sido señalado como una de las posibles causas por las que abandonó la academia.

Según Izquierdo, Rivera dio una charla sobre el arte moderno y otra sobre los tres cuadros de ella. Después de la charla sobre sus obras, un grupito de estudiantes le arrojó cosas y la mojaron con baldes de agua fría. A raíz de esto, Izquierdo se retiró abruptamente de sus estudios en la academia en junio de 1929. Hacia el final de su vida recordó que, al principio de su carrera: “era entonces un delito nacer mujer, y si la mujer tenía facultades artísticas, era mucho peor (Izquierdo, 1953, p.15).

En segunda instancia, la buena crítica de Rivera fue fundamental para comenzar a ser una artista reconocida: “la admiración de Rivera por las pinturas de Izquierdo condujo a su primera exposición individual, en la Galería de Arte Moderno, en noviembre de 1929” (Deffebach, 2018, p. 15), la cual le dio distinciones nacionales que la impulsaron a conseguir exposiciones internacionales.

En 1929 María Izquierdo se separa de Cándido Posadas y abandona sus estudios formales en la academia de San Carlos, para ese tiempo llevaba una vida bohemia, llena de amigos célebres (intelectuales, artistas mexicanos o extranjeros) con los que visitaba la ciudad, charlaba de arte y cultura, visitaba tradicionales cantinas, ferias, además de festejar alegremente. Entre sus amistades se encontraban Manuel y Lola Álvarez Bravo, Tina Moddotti, Javier Villaurrutia, Juan Soriano, Olga Costa entre otras y otros, quienes contaron las innumerables fiestas llenas de comida mexicana que la misma Izquierdo organizaba.

Asimismo, en ese tiempo inició una relación sentimental con Rufino Tamayo, quien había sido su profesor de dibujo cuando estudiante y con quien compartió un estudio en el centro de la ciudad de México por cuatro años, “fueron cuatro años ricos en el intercambio artístico entre ambos” (Comisarenco, 2017, p. 95). Sin embargo fue una relación tradicional ‘maestro-discípula’, muy común en la época en la que ellos se encontraron, y aunque hay testimonios

de la mutua influencia que compartieron en sus obras los años que estuvieron juntos, existía una relación jerárquica como lo explica la historiadora de arte Adriana Zavala (2013):

En el curso de su relación, Tamayo pintó muchos retratos de Izquierdo, así como también la utilizó como modelo para muchos desnudos; en cambio, no hay un solo retrato existente de Tamayo hecho por Izquierdo. Este hecho sugiere las dinámicas de poder en juego que predominaban entre parejas de artistas heterosexuales en ese tiempo: él pintaba, ella posaba. En esta línea de argumentación, ella sería su musa y discípula; él, su maestro (p. 199).

Como se ha mencionado a lo largo de este capítulo, la limitación que se imponía a las mujeres era constante y en todos los espacios. En este caso es notable la naturalización de los roles de género y, sobre todo, la priorización del lugar masculino en la vida de la mujer, base sobre la cual se interpretaba el arte de mujeres.

El que las mujeres artistas sacrificaran su tiempo fuera del caballete para posar era algo sobreentendido. Segundo, mientras los recuentos de la vida y obra de Izquierdo dan un espacio considerable a Tamayo, lo contrario no sucede. Ciertamente no fue hasta el final de su vida que Tamayo reconoció la importancia que ella había tenido para él (Zavala, 2013, p. 199).

Fue en este periodo que María Izquierdo y Rufino Tamayo viajaron a Nueva York y colaboraron en una exposición, “ambos mostraron obras en la enorme exposición Mexican Arts organizada por René d’Harmoncourt para el Metropolitan Museum of Art” (Deffebach, 2018, p. 17). A la par, María tuvo una exposición individual que la consolidó como la primera mexicana en exponer en el extranjero:

Izquierdo también tuvo una exposición individual en el Art Center, donde tres años antes Tamayo había mostrado sus cuadros. Ella expuso catorce pinturas: imágenes de personas, desnudos, paisajes, arquitectura y naturalezas muertas. El Art Center la presentaba como la primera mexicana que mostraba su obra en los Estados Unidos (Deffebach, 2018, p. 17).

Si bien esta exposición le fue atribuida a su relación con Tamayo, cabe destacar que María Izquierdo obtuvo estilo y méritos propios, puesto que no fue sino hasta el final de su vida que Tamayo la reconoció: “como mujer y como pintora, María Izquierdo fue muy valiosa” (Zavala, 2013 p. 206). Izquierdo, por su parte, comentó en una entrevista a la escritora mexicana Elena Poniatowska (2000): “yo le debo mucho a Tamayo pero también él me debe

a mí bastantito” (p. 107). Tristemente, y aunque los artistas se reconocieran entre ellos, el discurso que contó sus historias estuvo plagado de alusiones a la influencia que tuvo Tamayo en la obra de Izquierdo, prueba de ello es que “la literatura sobre Izquierdo ha prestado mucha atención a sus años con Tamayo. Entretanto, casi todos los recuerdos de la carrera de Tamayo mencionan a Izquierdo de paso, si acaso la mencionan” (Zavala, 2013, p. 208). Como ya han advertido las feministas, las mujeres pasamos a la historia como eternas apéndices de los varones; los genios son ellos; el talento es de ellos.

Otra versión es contada por personas allegadas a la pareja que mencionan una pasión compartida, un diálogo constante y una influencia común; de hecho, “fue Lola Álvarez Bravo quien recordó el amor por la vida y la alegría que Izquierdo y Tamayo compartieron” (Zavala, 2013, p. 218). De igual manera Poniatowska (2000) concluye que compartieron su trabajo artístico, lo cual trascendió en la vida de ambos, no solo en la de Izquierdo como la historia hace ver

La pasión va del uno al otro y del pincel a la tela. No compiten, se complementan. Escogen los mismos temas. Comparten las mismas obsesiones. Es tan fuerte la presencia de María Izquierdo en la vida de Tamayo que, años más tarde, la pianista Olga Flores Rivas, su segunda mujer, prohibirá que se le mencione por el resto de su vida y el mundo acatará la orden (Poniatowska, 2000, p. 98).

Otro aspecto relevante en la vida de Izquierdo es su participación en el grupo de *Los contemporáneos*, con quienes cultivó amistad y encontró coincidencias estéticas, el también conocido como *Grupo sin grupo* estaba “formado por escritores y artistas plásticos más interesados en las vanguardias europeas que en los valores sociales y nacionalistas promovidos por el movimiento muralista” (Comisarenco, 2017, p. 95).

Sus colaboradores tenían una revista mensual con el mismo nombre, *Los contemporáneos*, en la cual muy tempranamente fueron publicadas algunas pinturas de María Izquierdo. “El significado de la inclusión de las pinturas de Izquierdo en la revista no puede pasarse por alto porque demuestra que había establecido importantes vínculos con la vanguardia cosmopolita hacia 1929” (Zavala, 2013, p. 211). Este asunto fue relevante porque en dicha revista se

debatían temas sobre arte y cultura de la época vinculados a debates internacionales y sostenían una postura propia, como nos especifica Deffebach (2018):

Ubicaban la literatura mexicana y la identidad cultural dentro de la cultura occidental, se oponían a un nacionalismo excesivamente determinado y le daban prioridad a la libertad creativa sobre la ideología política. [...] En lugar de promover una mexicanidad basada en una valorización nacionalista del patrimonio indígena, trataban de expresar la identidad mexicana a través de un diálogo con la cultura occidental (p. 19).

Opuestos a los ideales del muralismo, *Los contemporáneos* buscaban un “arte puro” que se distinguiera del folclor de la época; sin embargo, en ambos grupos la mexicanidad era central. María, aunque asociada con esta agrupación, tenía una visión propia, más esencial que folclórica. No obstante, como menciona Zavala (2013), “mujeres artistas como María Izquierdo sufrieron una doble carga: estaban subordinadas a la llamada escuela mexicana y a sus compatriotas varones” (p. 216).

Asimismo se le asoció al surrealismo (movimiento artístico europeo), caracterizado porque sus creaciones artísticas tomaban como objeto primordial el material onírico de las y los artistas. Claro que María Izquierdo pintó algunos cuadros basada en sus sueños, pero su obra no estaba basada completamente o intencionalmente en esa corriente; más bien, dicha asociación se derivó de su amistad con el artista Antonin Artaud, quien durante su estancia en México desarrolló una auténtica admiración por Izquierdo e incluso la describía como una sacerdotisa prehispánica y como la única que realizaba auténtico arte mexicano.

Yo he venido a México buscando el arte indígena, no una imitación del arte europeo [...] el arte propiamente mexicano no se le encuentra. Únicamente de la pintura de María Izquierdo se desprende una inspiración verdaderamente indiana. Es decir que, en medio de las manifestaciones híbridas de la pintura actual de México, la pintura sincera, espontánea, primitiva, inquietante, de María Izquierdo, ha sido para mí una manera de revelación (Artaud, 1963, p. 22).

A partir de 1938 se le asoció sentimentalmente con el pintor chileno Raúl Uribe, quien, si bien no destacó como artista, tenía relaciones diplomáticas importantes en América del Sur, lo cual resultó útil para que Izquierdo lograra posicionar y vender su obra en esa parte del continente. En 1944 se casaron en Chile, toda vez que la pintora fue nombrada embajadora

del arte mexicano en Perú y Chile (Deffebach, 2018, p. 21). Gracias a dicho nombramiento, María logró realizar al menos tres exposiciones en Chile y una más en Perú, viajar y conocer otros países.

A partir de tales experiencias y una vez que vuelve de Sudamérica, la vida bohemia en la que se envolvió María sufrió una transformación, pues el nombramiento tan importante que había recibido derivó en nuevas relaciones con otros estratos sociales, con lo cual se desprenden otras facetas de la artista, como la escritura. Fue entonces que redactó una serie de artículos para el periódico *Excélsior*, donde comparte anecdóticamente su viaje, los cuales “son una mezcla extraña de diario de viaje, información sobre sus exposiciones, expresiones diplomáticas de agradecimiento, columna social, autopromoción, comentarios sobre el mundo del arte y observaciones sobre diferencias culturales” (Deffebach, 2018, p. 27).

Lamentablemente, en 1948 sufrió una hemiplejía que consecuentemente le paralizó el lado derecho de su cuerpo y la dejó sin habla. Aunque aprendió a pintar con la mano izquierda, María no fue la misma, su recuperación fue muy lenta. Murió el dos de febrero de 1955. Sin embargo, gracias a los testimonios recopilados por Adriana Zavala es posible comprender mejor la personalidad, el arte y la carrera artística de Izquierdo.

El relato de primera mano de Álvarez Brazo es convincente. Permite comprender la personalidad de Izquierdo, centrando la atención en el arrojo necesario para desobedecer las convenciones, primero al divorciarse de su marido, después al tomar un amante y, finalmente, en la búsqueda llena de libertad requerida para mantenerse una carrera de 25 años en el mundo artístico dominado por hombres con personalidades fuertes. También proporciona la evidencia de la inmersión de Izquierdo en su entorno, caracterizado por una mezcla compleja de lo popular en sus variantes rurales y urbanas. Lola recuerda que fue Tamayo quien “le abrió los caminos y le facilitó las técnicas”. No obstante, los recuerdos de Lola en conjunto señalan que fueron las opciones personales de Izquierdo (que fueron atrevidas) y las relaciones que ella hizo, las que junto con el mundo “alto” y “bajo” en que se movió, le dieron forma al carácter de su pintura (Zavala, 2013, p. 218-219).

María Izquierdo es recordada como una artista transgresora que contribuyó enormemente al arte mexicano de su época e incluso abrió senderos para nuevas y nuevos artistas.

1.5.2 Acerca de su obra

“Nada me emociona más en las artes plásticas que el color, lo siento maravilloso, mágico, ¡indescriptible!”

María Izquierdo

La obra de María Izquierdo es muy potente, cargada de color, en ocasiones metafórica y en otras personal; plagada de simbolismo y alusiva a la esencia del México posrevolucionario. Pintó retratos, paisajes, naturalezas vivas, naturalezas muertas, mujeres, desnudos, autorretratos, altares, escenas de circo, caballos, sueños, anécdotas de la vida cotidiana, objetos típicos mexicanos, fiestas tradicionales. Usó técnicas diversas, así que realizó óleos, acuarelas, dibujos, xilografías y aguafuerte en diversos formatos y dimensiones, cuyos trazos intencionalmente primitivos sugieren una forma diferente de pintar. En este sentido, dada la extensión y la profundidad de su obra, solo me referiré a los aspectos más relevantes que contrastan con los argumentos de esta investigación.

Si bien Izquierdo, inmersa en la escena artística mexicana, se alineaba y apostaba a los preceptos de su época, fue transgresora al mantener una visión y un estilo propios, al atreverse a retomar temas comunes desde su mirada de mujer y al pintar aquello que los artistas varones no pintaban; todo ello sin dejar de lado la mexicanidad, que tuvo un importante rol en su obra pues “Izquierdo consideraba el arte popular como una fuente de inspiración creativa entre otras” (Zavala, 2013, p. 202). Muestra de ello es que en muchas de sus pinturas las mujeres son las protagonistas, ocupan el primer plano y no asumen roles secundarios respecto de los hombres.

En este sentido Izquierdo salía completamente de los lineamientos establecidos por los cánones de la historia del arte y, sobre todo, del muralismo que en ese tiempo predominaba en el ambiente artístico de nuestro país y que se caracterizaba por un nacionalismo exacerbado, puesto que aludía a escenas donde se exaltaba a los héroes nacionales o al folclor mexicano pero, sobre todo, tenía la cualidad de colocar a las mujeres en roles secundarios.

El circo fue un escenario muy común en su obra porque, a decir de sus biógrafas, le recordaba su infancia en San Juan de los Lagos, Jalisco. Poniatowska (2000) sugiere que, aunque nunca acudió a la famosa feria de San Juan, “una sola función de circo a la que sí la llevaron la marcó de por vida” (p. 89). Como artista, el circo se convertiría en un lugar recurrente para representar aquel escenario que en su tierna infancia la había impactado.

Para 1932, Izquierdo había empezado una serie de pinturas del circo. En las dos décadas siguientes pintó más de cincuenta imágenes circenses convirtiéndolas en el tema que representó con más frecuencia durante su carrera. Los artistas individuales que representó casi siempre son mujeres (Deffebach, 2013, p.17).

Esta serie de pinturas son una muestra de las protagonistas mujeres que le interesaban a Izquierdo, pues ella misma estuvo inserta en un periodo de transición en la vida social y cultural del país que transformó la vida de las mujeres. Izquierdo se promulgó a favor del feminismo y los derechos de las mujeres en varias ocasiones; por lo tanto, sus protagonistas salen de los marcos establecidos en la época, soslayando las dicotomías, pues las mujeres que pintaba poseían habilidades que comúnmente son atribuidas a los varones, eran fuertes, valientes y con roles activos.

Las imágenes de Izquierdo de las artistas circenses son testimonio de su extraordinario equilibrio, su poder para domar bestias salvajes, su valor y su habilidad para captar la atención de los espectadores. Estas cualidades no reflejan las ideas convencionales de la época sobre las cualidades de las mujeres mexicanas que, según los estereotipos, incluían la abnegación, el pudor y la pureza (Deffebach, 2016, p. 17).



Ilustración 1. Bailarina Ecuestre (María Izquierdo, 1932).

Otros trabajos destacados fueron los desnudos que realizó muy tempranamente en su carrera, pese a que este género pictórico se encontraba prohibido para las mujeres. En este ámbito María desarrolló aspectos importantes, pues “lo que destaca de los primeros desnudos de Izquierdo es el hecho de que exploraron una alternativa a los desnudos erotizados de sus pares varones” (Zavala, 2013, p. 212). No recurrió a cuerpos voluptuosos ni a escenarios seductores, más bien, pintaba alcobas, mesas de noche u objetos cotidianos.

Zavala (2013) considera que tales desnudos fueron “notables en términos del modelaje de la figura, la atmósfera transmitida, y por el hecho de que tan temprano en su carrera pudiera representar al cuerpo femenino con tal intensidad psicológica” (p. 211). La visión de esta pintora mexicana no coincide con la mirada tradicional canónica que expone el cuerpo desde cierta erótica que obedece a la mirada masculina. Por el contrario, Izquierdo expone elementos sutiles que más bien evocan situaciones particulares de las protagonistas.

De 1932 a 1938 realizó otra serie de desnudos que le dieron continuidad a su estilo característico, demostrando un serio y valioso compromiso con este género artístico, con lo cual muestra que existen otras formas de representar los cuerpos femeninos, más allá de la mirada masculina, pues se afirma que fueron elaborados en un diálogo contestatario con los pintores representativos de la época que denoto la mirada singular de Izquierdo respecto a la mirada masculina. Como nos menciona Nancy Deffebach (2016):

Las pinturas rompen con la tradición del desnudo femenino de varias maneras. En el pequeño gouache *Mujer con espejo* (1934), por ejemplo, esbozó a una mujer cuya espalda se dirigía hacia el espectador, contemplando su reflejo en el espejo. En lugar de la audiencia habitual para un desnudo femenino -el espectador masculino- es la mujer en el cuadro la que mira (p. 17).



Ilustración 2. Mujer con espejo (María Izquierdo, 1934).

Zavala (2013), de igual manera, considera que la acuarela *Mujer con espejo* constituye un desnudo que no está al servicio de la mirada masculina, dado que no ofrece el placer visual que comúnmente se observa en los desnudos que realizan los varones; por el contrario,

pareciera que quien disfruta de su desnudo ante el reflejo del espejo es la propia protagonista. Su postura es tan consistente que dicho reflejo ni siquiera alcanza al espectador, solo le pertenece a ella.

En mujer con espejo, como en otros tantos de sus desnudos, Izquierdo pone el cuerpo y la así llamada mirada masculina en desacuerdo, en vez de permitir una resolución adecuada [...] sugeriría que los desnudos de Izquierdo igualmente desafían el “círculo voyerismo y explotación propio de la representación varonil de poder” (Zavala, 2013, p. 214).

No es posible constatar la intención de Izquierdo, pero sí la ruptura que las pinturas de Izquierdo representan para el discurso oficial del arte en esa época. Cabe destacar que la segunda serie de desnudos de esta pintora fue caracterizada por algunos autores como una serie cargada de angustia, algunas de sus pinturas Zavala, menciona que “se han interpretado como una expresión de una “muy profunda herida de amor”, como resultado de haber terminado su relación con Tamayo” (2013, p. 213), quien la abandonó para casarse.

Sin embargo, esta lectura de su obra conlleva una visión sesgada, además de resultar injusta frente a la fuerza de la pintura de Izquierdo, ya que “el pathos dramático de Izquierdo está tan presente en sus desnudos primitivistas de los años de 1930, que reducirlos a una confesión biográfica no le hace ningún favor ni se encuentra a la altura de sus innovaciones conceptuales formales” (Zavala, 2013, p. 213). Esto es muestra de cómo el arte producido por mujeres se relaciona comúnmente al sentimentalismo atribuido misógicamente a las mujeres, como si los artistas varones se deslindaran de sus emociones para crear arte.

Otro aspecto relevante en la obra de María Izquierdo emerge de sus naturalezas muertas o bodegones, que históricamente fueron géneros que les era permitido pintar a las mujeres, pues los consideraban de menor trascendencia. Empero, María encontró en ellos formas muy originales de simbolizar la esencia de su arte y la manera de mezclar elementos de la cultura popular mexicana con su visión femenina tan característica. Los altares, las flores y las frutas fueron composiciones subversivas mediante las cuales ella desarrolló un magistral manejo de los colores, elemento central en su obra, como dejó testimonio en 1947 la misma

Izquierdo: “poseo una verdadera pasión por el color; es lo que más siento y lo que más me emociona de todas las cosas que existen” (como se citó en Deffebach, 2017).



Ilustración 3. Naturaleza viva (María Izquierdo, 1944).

Cierto es que en sus inicios usó una paleta más oscura y con el tiempo sus cuadros se volverían más brillantes; sin embargo, ella misma le revela a Poniatowska (2000) el compromiso que sostenía con el color:

Durante una década me dediqué a un solo color por ario. Son siete colores los que me importan: el rojo, el bermellón, el carmín, el ocre, el blanco rosa, el rosa de los indios, el chicle y el tezontle, la tierra quemada de Michoacán (p. 107).

Es notable cómo su ingenio y creatividad la condujeron a distintos géneros y a recibir el reconocimiento público; sin embargo, nunca se movió libremente en la escena artística.

1.5.3 El mural que no pintó

*“[Pintaría al fresco] si me dieran la oportunidad para ello,
pero hasta ahora solo confían esos trabajos
a los maestros varones, campo que me ha sido negado
en mi propio país”.*

Maria Izquierdo

Una vez terminada la revolución y luego de los posteriores años de inestabilidad política, en el México de 1920 se mantenía un clima de incertidumbre. El nuevo proyecto nacional encabezado por el entonces presidente Álvaro Obregón generaba muchas expectativas, puesto que su objetivo principal era reconstruir un país en ruinas, saqueado y violentado. Obregón apostó por la formación de sindicatos que garantizaran los derechos de la clase trabajadora, además de conformar instituciones de salud y educación (entre otras) para reorganizar al país.

En este contexto, el pensador José Vasconcelos fue nombrado secretario de educación. Antes de ello había fungido como rector de la Universidad Nacional de México (hoy Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]), así que tenía una postura clara respecto a la educación y creía firmemente que era la clave para el progreso del país. Su propuesta integraba ideas de la filosofía y del arte para el crecimiento cultural, de manera que “su fe en la educación como factor de igualdad social fue el motor en su incansable actividad en este terreno y se sirvió para ello de tres pilares: el libro, el artista y el maestro” (Garrido, 2009, p. 60).

Con ello estructuró el plan de estudios de educación básica, construyó escuelas, bibliotecas y, junto a Antonieta Rivas Mercado, fundó la Orquesta Sinfónica de México, reafirmando su interés por conjugar arte y educación. Vasconcelos se convirtió también en el principal promotor del movimiento muralista en nuestro país porque veía en este la posibilidad de educar en la medida en que “una gran cantidad de gente que no tenía el hábito de acudir a museos o galerías, se encontraba sin buscarlo con las pinturas que acababan por atraer su atención”(Garrido, 2009, p. 63).

Vasconcelos veía al muralismo como una posibilidad de crear identidad y no escatimó en gastos; por lo tanto, “decidió fomentar la pintura mural, que pudiera representar la historia y los valores nacionales, por un lado, y educar el gusto del público, por otro. Para ello llamó a los mejores pintores que tenía México en ese momento” (Garrido, 2009, p. 61). Inicialmente el mismo Vasconcelos se encargaba de explicar el objetivo del movimiento muralista, pues intentaba mantener valores en común a la vez que aseguraba a los artistas libertad para ejecutar sus obras. Se reunía personalmente con ellos porque consideraba que la figura del artista era esencial para el movimiento, pues serían los pintores quienes se encargarían de desarrollar una identidad nacional y de afirmar un arte políticamente motivado.

Desde el comienzo del movimiento muralista en 1922 los pintores mexicanos utilizaron imágenes y palabras para expresar vigorosamente sus ideas sobre la política, la identidad nacional, el rol del arte en la sociedad y otros muchos temas [...] los muralistas y otros artistas que compartían sus ideas proponían un arte políticamente motivado y con carácter nacionalista, heroico y monumental (Deffebach, 2018, p. 14).

El muralismo también destacó por su interés en la cultura precolombina y el arte popular, al considerar que constituían la auténtica esencia mexicana, autónoma de las influencias europeas. No obstante, sus principales exponentes (quienes recibieron educación formal similar a la de Izquierdo en la antigua escuela de San Carlos) pintaron murales donde es posible identificar plenamente que sus estilos personales invocan técnicas y visiones compartidas por las vanguardias europeas. Garrido (2009) explica que esto sucede porque, si bien el contexto les reclama trabajar por una identidad nacional, también es el momento en el que se inaugura el movimiento de arte académico y se instauran las vanguardias europeas, las cuales son asimiladas y aplicadas a su propio estilo.

El muralismo también fue reconocido gracias al formato que se manejaba, pues ciertamente sus dimensiones eran muy grandes y los edificios donde se realizaban las obras (principalmente gubernamentales) ofrecían un panorama diferente a este tipo de arte. Los muralistas se enfrentaban al reto de desarrollar una idea que se convirtiera en mural, bajo las condiciones arquitectónicas que el inmueble ofrecía y dentro del espacio que oficialmente

les era permitido, por ejemplo escaleras, plafones, cúpulas, muros con ventanales, pilares, etcétera.

Garrido (2009) plantea que la creación de murales es distinta en cuanto a la forma, el contenido y la idea fuerza, pues “el pintor puede plantearse un problema a resolver en cualquiera de estos tres niveles de la obra” (p. 64):

- **La forma.** Implica la técnica y los recursos estéticos que se utilizarán.
- **El contenido.** Como el muralismo es un arte anecdótico donde se narran episodios de la historia nacional, el reto consiste en que la población espectadora deberá tender a identificarse con estos.
- **La idea fuerza.** Tiene que ver con la motivación que intenta transmitir, ya que se trata de un arte que llegará a todo el público que visite el lugar en el que se encuentre, no está diseñado para un museo ni para determinada audiencia, por el contrario, al ubicarse a la vista en edificios públicos puede llegar a espectadores muy diversos.

Es por ello que se hace presente la idea de democratizar al mismo arte, pues “esta pintura estaba dirigida a todo mexicano, instruido o ignorante, pensando en la colectividad y en el individuo; es una pintura que debía poner en contacto al gran público con el gran artista, nada de medianías” (Garrido, 2009, p. 61). El muralismo se popularizó rápidamente y la mayoría de los artistas mexicanos intentaron incursionar en esta propuesta tan atractiva, que además era auspiciada por el gobierno federal, e incluso atrajo artistas extranjeros a nuestro país.

No obstante fueron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, los más representativos de la escena del arte mural, cuyo liderazgo “y la indiscutible calidad de sus obras hizo que los críticos se refirieran a ellos como los Tres Grandes de la pintura mexicana, como se les conoce hasta ahora” (Garrido, 2009, p. 63). Su trabajo no solo se destacó internamente, ya que también fueron requeridos en el extranjero para elaborar grandes murales.

Sin duda el muralismo no solo aportó frescura a la escena artística mexicana, sino que además posicionó las miradas del mundo del arte sobre aquello que estaba surgiendo en nuestro país. Dina Comisarenco Mirkin (2017) explica que “por sus logros estéticos, su intención de democratizar el arte y el replanteamiento del papel del artista en la sociedad, el movimiento muralista mexicano del siglo XX ocupa una posición central en la historia del arte moderno y contemporáneo” (p. 13). Las circunstancias sociopolíticas, el compromiso de su principal promotor, José Vasconcelos, así como el trabajo de los destacados artistas que participaron, fueron los elementos que hicieron posible consolidar un movimiento excepcional que conjugó arte prehispánico, arte popular y arte moderno en un proyecto nacional.

A pesar de ser un movimiento tan exitoso, el muralismo arrastraba una importante contradicción: la democratización del arte y la creación de murales no incluía a las mujeres, quienes estaban siendo representadas como subalternas al varón y, mayoritariamente, ocupando roles domésticos. Asimismo muy pocas mujeres subían a los andamios a pintar. ¿Cómo se democratiza un arte sin la mitad de la población?, lo que finalmente crearon fue una identidad nacional que mantenía subordinadas a las mujeres.

Por lo tanto el muralismo no escapó de los parámetros patriarcales ni de los prejuicios de género que han impregnado los movimientos artísticos. La pintura mural constituía un terreno hostil para las mujeres, pues se trataba de evocar un sentido nacionalista que, para esa época y como pasa comúnmente, se cree que no tiene nada que ver con lo que “son y hacen las mujeres”. Como señala Karen Cordero Reian (2007), las mujeres que intentaban incursionar en la pintura mural se enfrentaban a “un medio dominado por hombres, y en un momento en el que la creación mural se asociaba con la virilidad” (p. 11). Con base en criterios misóginos se invisibilizó el trabajo creativo de las mujeres muralistas e incluso se llegó a impedir que las mujeres pintaran murales, como fue el caso de María Izquierdo.

Es importante mencionar que antes de que Izquierdo intentara pintar frescos (como también se conoce a los murales) ya existían algunas mujeres que habían incursionado en este particular estilo. De hecho, fueron extranjeras, principalmente, a quienes se les permitió

participar o pintar en el muralismo. Una de ellas fue la estadounidense Lione Robinson, quien en 1929 fue contratada como asistente de Rivera y con ello “se convirtió en la primera mujer asistente del trabajo mural en el país” (Comisarenco, 2019, p. 28), su trabajo comprendía restauraciones, dibujos, además de ayudar y documentar el trabajo de Rivera durante un lapso aproximado de un año. Por su parte, las hermanas Marion y Grece Greenwood, también estadounidenses, fueron comisionadas entre 1932 y 1934 para realizar murales en Taxco y Morelia como nos menciona Comisarenco (2019).

Ellas fueron las primeras en pintar murales, aunque podría decirse que de menor relevancia que los asignados a los varones, pues las dimensiones de sus obras eran más pequeñas y ocuparon espacios como mercados o museos de provincia. Otras muralistas de ese tiempo fueron las estadounidenses Ryah Ludins y Eleonor Coen, así como la suiza Luccienne Bloch; en tanto que la primera mexicana fue Aurora Reyes, originaria de Chihuahua, quien pintó su primer mural en 1934 sucedido de una prolífica vida en la pintura y la literatura, aunque en su momento también denunció tratos de exclusión por su condición de mujer en el campo del muralismo.

Sin embargo para los años cuarenta, con la expansión y reconocimiento del muralismo, las comisiones para pintar frescos se fueron concentrando en tres artistas, al monopolio de los tres grandes, como denuncia Dina Comisarenco Mirkin (2017), pues “a medida que el movimiento se consolidaba y que los ‘tres grandes’, Rivera, Orozco y Siqueiros, obtenían la mayoría de los encargos públicos el camino comenzó a cerrarse peligrosamente para ellas” (p. 63). Estas circunstancias constituyeron el caldo de cultivo de los desencuentros que tuvo María Izquierdo con el muralismo.

En 1942 Izquierdo recibió su primera comisión para pintar el Palacio de Gobierno de Jalapa, Veracruz; no obstante, después de varias visitas de la pintora y de la preparación de los bocetos, el proyecto fue cancelado por circunstancias burocráticas y políticas. Para febrero de 1945 María Izquierdo recibe una importante comisión, que incluso fue anunciada en el

periódico, por la que se encontraba gratamente entusiasmada en vista de que se había firmado un contrato y propuesto un pago para la artista.

La artista firmó un contrato con Javier Rojo Gómez, entonces jefe del Departamento Central del Distrito Federal, que estipulaba la realización de un mural para la escalera del Palacio de dicho departamento [...]. El tema consignado para los muros verticales era la historia y el progreso de la ciudad de México, y para los plafones del techo, las artes en general (Comisarenco, 2017, p. 97).

En ese momento Izquierdo ya era reconocida como pintora a nivel nacional e internacional gracias a su característico estilo; asimismo, recientemente la habían nombrado embajadora del arte mexicano y además escribía para periódicos nacionales. Al tratarse de una comisión prestigiosa, dada la relevancia del edificio que pintaría, le generó tal entusiasmo que se anticipó a invertir en material, contratar personal e incluso construir andamios. Tristemente se cuenta que empezaron a surgir pretextos por parte del supervisor del mural respecto al material, el andamio, al personal, a la estructura del edificio, lo cual fue retrasando el inicio del trabajo de Izquierdo por largos meses hasta que, “a finales de octubre, se comunicó a la artista que el proyecto quedaba interrumpido de forma definitiva” (Comisarenco, 2017, p. 87). Aquel suceso trajo un gran desagrado para la pintora pues todo apuntaba a una confabulación a sus espaldas, que incluía a dos de los tres grandes muralistas.

El licenciado Rojo Gómez pidió consejo a Diego Rivera y a David Alfaro Siqueiros, [...] ambos concluyeron que, como Izquierdo estaba poco ejercitada en la práctica del fresco, era preferible cambiar la comisión a algún otro edificio del Distrito Federal de menor importancia. Se pensó en una escuela o un mercado, en concordancia con con el tipo de edificios menores en donde las mujeres habían pintado anteriormente (Comisarenco, 2017, p. 98).

Lo anterior es muestra del trato devaluador que recibían las artistas por parte de sus compañeros artistas varones, quienes determinaban la calidad de su arte sin parámetros y sin confrontarlas personalmente, pues ellos eran los “grandes maestros”. Es cierto que, hasta ese momento, la experiencia de María no incluía frescos, pero fue la única a quien se le limitó por esa falta de experiencia técnica, sobre todo, habiendo alcanzado renombre como artista a nivel internacional.

Paradójicamente su antiguo maestro Diego Rivera, quien inicialmente impulsó su carrera al apoyar sus primeras exposiciones y al escribir acerca de su trabajo, posteriormente se mostró abierta y públicamente en su contra, además de buscar la rescisión de su contrato, entre otras formas de desprestigiar su arte, al convocar a amigos y a otros artistas para que firmaran en contra de que María pintara el mural.

Luego, en un intento de subsanar lo anterior, intentan asignarle el “lugar de las mujeres”, un espacio de menor alcance que casualmente estaba relacionado con ‘lo femenino’: el mercado. Fue una decisión atribuida, en parte, a la centralidad que María le había dado a las mujeres en sus bocetos del mural, pues recordemos que las protagonistas de su obra suelen ser mujeres audaces que poco tenían que ver con la visión compartida de los muralistas respecto al rol secundario que ocupa la mujer.

Es importante mencionar que María había plasmado en sus bocetos una composición entre el ambiente rural y el urbano, que era un “recurso típico usado en el muralismo mexicano conocido como Jano moderno, que permite contrastar dos realidades a un lado y otro del mural: el pasado y el futuro” (Comisarenco, 2017 p. 102). Empero, efectivamente las figuras centrales salían de los cánones establecidos, pues se trataba de mujeres en roles activos.



Ilustración 4. Boceto para muro posterior de la escalera monumental del edificio del Gobierno del Distrito Federal. Dibujo a tinta. (María Izquierdo, 1945).

En diferentes momentos de la historia han surgido argumentos por parte de críticos, artistas e historiadores que intentan justificar ese nefasto episodio del muralismo en contra de María Izquierdo; por ejemplo, señalan que su exclusión de la pintura mural fue consecuencia de su afiliación con el grupo *Los contemporáneos*, explicación que se descarta frente al hecho de que Rufino Tamayo sí logró pintar importantes murales y también había pertenecido al grupo ‘contrario’ de los muralistas, además de que, al igual que Izquierdo, sostenía diferencias entre el arte colectivo y el arte puro. De hecho se sabe que María tenía afinidad con los ideales muralistas, apegados al partido comunista, e incluso compartió el gusto por mostrar aspectos de la mexicanidad, del arte prehispánico y popular, pues eran temas centrales en la pintura de María Izquierdo.

Muchos otros argumentos se han enunciado para desprestigiar el arte de María, pero principalmente se le ha calificado como arte de mujeres, es decir, femenino, sentimental e incluso insignificante, ya sea por estar plagado de objetos que se atribuyen a las mujeres o al compararse con el arte de sus colegas muralistas. Ello con base en prejuicios de género que, con el tiempo, han causado estragos a la visión retrospectiva mediante la cual se analiza la obra de Izquierdo hasta nuestros días. Finalmente, como señala Dina Comisarenco (2017), “se trata de un acto de discriminación y abuso de poder en el que el sexo femenino de la artista parece haber jugado un rol de importancia en la decisión final” (p. 99).

Cabe destacar la actitud con la que María enfrentó tales hechos, pues era una persona muy consciente del lugar que ocupaban las mujeres de esa época y de los pormenores anteriormente señalados acerca del muralismo. Para ella estaba claro lo que sucedía y, al igual que Rivera, protestó públicamente con amigos, intelectuales y artistas para que apoyaran su denuncia en contra de aquella arbitrariedad mediante la cual cancelaron su mural. Como parte de su protesta pintó dos figuras femeninas que habían estado incluidas en su proyecto mural: la tragedia y la música.

Después de que perdió la batalla contra la cancelación de la comisión, pintó dos grandes paneles portátiles al fresco para demostrar su habilidad técnica. Actualmente están en el Auditorio Ius Semper Loquitur en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México (Deffebach, 2018, p.29).

Por último, en 1947 redactó un artículo donde denuncia abiertamente el “monopolio de los tres grandes”, no solo como un acto de discriminación hacia ella sino como una amenaza a la libre expresión que pretendía el proyecto del arte mural.

En su fuerte denuncia publicada en El Nacional, titulada “María Izquierdo vs. Los Tres Grandes” Izquierdo refiere: ‘los casos particulares nunca importan mucho, pero ahora son menos importantes que nunca... Lo importante, lo esencial, lo urgente, lo dramático, es ese peligro por el que atraviesa la pintura mexicana, y por ende la cultura nuestra’. Su indignado y valiente artículo no solo nace de la cancelación de su proyecto mural, sino que pone de manifiesto los peligros del monopolio artístico que había surgido (Comisarenco, 2017, p. 63).

Es importante mencionar que este episodio tuvo un gran impacto en la vida de la artista y consecuencias en su salud, ya que “tras esa campaña de desprestigio, Izquierdo sufrió enormemente y se deterioró espiritual y físicamente. A pesar de su tenacidad y esfuerzo, ya nunca pudo recuperarse” (Comisarenco, 2017, p. 109). Para 1948 sufriría su primer hemiplejía y la consecuente parálisis del lado derecho de su cuerpo, suceso del que ya no se recuperaría.

Este recorrido es muestra de la forma en que el arte ha menospreciado el arte de las mujeres y a las mujeres mismas como artistas. Al día de hoy María Izquierdo sigue siendo poco conocida, buena parte de su obra se perdió en el tiempo y pasan desapercibidos los aportes que heredó al arte en general y a la historia del arte en México. Indudablemente resulta de interés la lectura que el feminismo pueda aportar sobre su obra, puesto que “su obra temprana y posterior, insertó mensajes sobre género; sus pinturas insisten, a veces sutilmente y otras abiertamente, en que al igual que sus colegas masculinos, las mujeres contribuyen significativamente al arte y a la sociedad mexicana” (Deffebach, 2018 p. 34). Es decir, que la experiencia de las mujeres plasmada en las obras de las artistas es igual de valiosa que la de los varones y que, en este punto, rescatarla es significativamente más importante en vista de que el arte de mujeres ha sido borrado de los discursos oficiales sistemáticamente.

Capítulo 2. Arte canónico y mujeres artistas

*No soy feliz porque la vida no ha sido hecha para mí,
porque soy una llama devorada por sí misma y que no se puede apagar;
porque no he vencido con libertad la vida teniendo el derecho de gustar de
los placeres, estando destinada a ser vendida como antiguamente los
esclavos, a un marido.*

Nahui Olin

El feminismo, al cuestionar la ausencia de las mujeres en la historia del arte, analiza los conceptos que cimentan la tradición artística y estética para luego desafiar las jerarquías de valor que engrandecen determinadas obras o artistas. El trasfondo de este recorrido es muestra de cómo la exclusión sistemática de las mujeres está fundamentalmente basada en prejuicios de género, lo cual constituye el motivo para sostener el escrutinio de los conceptos que han sido incuestionables e inamovibles, enraizados en toda la historia del arte y de la humanidad.

Asimismo el feminismo permite cuestionar una serie de relaciones establecidas entre dichas nociones y la forma en la que operan en la vida concreta de hombres y mujeres. Por lo anterior, para el desarrollo del presente capítulo propongo comenzar con la revisión de los supuestos canónicos que funcionan como preceptos que, desde el punto de vista del posicionamiento ya asumido, sostienen y estructuran lo que entendemos por Arte.

Cierta es la necesidad de delimitar el vasto campo que se le atribuye al arte; sin embargo, la construcción histórica develada a lo largo de este trabajo, respecto a la exclusión de las mujeres, impide confiar en aquello que, desde el arte, se establece como canon, dado que alude a una tradición que ha favorecido históricamente a los artistas varones y sus obras.

El canon, según su definición más básica, “En las artes plásticas, el canon consiste en un conjunto de reglas y principios fundamentales de las proporciones y de la estructuración de una obra de arte, correspondientes a un patrón ideal normativo que debe ser seguido con rigor

y disciplina”⁴. Frecuentemente es utilizado en los espacios artísticos como el ideal a seguir. En la tradición griega, el canon hace referencia a la representación de la figura humana como un modelo de perfectas proporciones, el cual se mantuvo vigente en el arte de diferentes culturas de la época clásica. Con el tiempo se consolidó como un ideal que alude a ciertos atributos que implican belleza, equilibrio, armonía, así como el uso de determinada técnica autorizada por preceptos de los diferentes movimientos o tendencias que conforman la historia del arte. De igual forma ciertos artistas y sus obras son considerados canónicos, por ser los modelos más representativos de sus épocas o modas, a los cuales se intentaba seguir e imitar.

Conforme al argumento del capítulo anterior, los hombres generalmente han dirigido el curso, tránsito y andamiaje del arte, *ergo*, son ellos quienes definen todo aquello a lo que alude el canon (simetría, belleza, profundidad, trascendencia, pulcritud, técnica, originalidad, etc). En este sentido, “el canon se hace visible como una enunciación de la masculinidad occidental” (Pollock, 2007, p. 145).

No es casualidad que las artistas mujeres y sus obras no sean presentadas como canónicas dentro de la historia del arte, pues el canon funciona y provee de estructura a lo que entendemos como obra, arte y artista; asimismo el cánón delimita quién y cómo se incorpora al arte, a la estética y a la historia. De esta manera se favorecen las condiciones para que los varones sean quienes históricamente se erijan con cierta superioridad dentro del arte, mientras que las mujeres artistas y sus obras permanecen al margen del discurso principal.

Por ende el cuestionamiento y la crítica feminista del arte forzosamente tenía que interpelar al canon, pues no es posible confrontar la ausencia de las mujeres en la historia del arte sin analizar los preceptos que la sostienen (Pollock, 2007). Engarzar canon y feminismo implicó desmontar los modelos preestablecidos, esencialistas y cosificadores en los que se ha confinado a las mujeres y su arte. A partir de tal encuentro Pollock sugiere tres posturas para aproximarnos críticamente a la discusión sobre el lugar que ocupan las mujeres, para luego

⁴ <https://knoow.net/es/artes-y-letras/pintura-y-escultura/canon/>

orientarnos sobre la dirección que pueden tomar las prácticas de las mujeres en dicho campo. A continuación resumiré brevemente dichas posturas y cómo se articulan con esta investigación:

1. **El canon como una estructura de exclusión.** En esta postura, Pollock (2007) desarrolla los lugares físicos y simbólicos que comúnmente ocupan las mujeres, por ejemplo, su omisión en la historia del arte reflejada en las obras que quedaron almacenadas en los sótanos de galerías. Con ello, la autora hace hincapié en la necesidad de continuar con el estudio de las mujeres en la tradición hegemónica del arte, pues constituye “la evidencia de que las mujeres han estado continuamente involucradas en las bellas artes [...] y es todavía el paso fundamental para exhibir la selectividad del canon y los prejuicios de género” (p. 142). Ante la evidencia de que el arte, el gran arte, es mayoritariamente hecho por varones se puede señalar que “políticamente, el canon está “en lo masculino”, así como culturalmente es “de lo masculino” (p. 143); históricamente las artistas se adaptan a él, pero no son consideradas canónicas. Por tanto, la postura feminista que Pollock nos indica en este punto contempla el estudio minucioso del canon en la historia del arte para lograr la visibilidad de las mujeres (discusión que se abordó de forma más precisa en el primer capítulo).
2. **El canon como estructura de subordinación y dominio.** El canon en muchas ocasiones funciona devaluando el arte producido por mujeres; en este sentido, Pollock (2007) realiza una crítica a la división entre arte intelectual o culto y arte manual o artesanal, categorías en las que impera una jerarquía de valores que dotan de atributos al tipo de arte digno de exhibirse en los museos, en contraste con aquel ‘arte efímero’ o, en el mejor de los casos, decorativo. Esto ocurre porque existe “la intención de valorar sus bellas artes sobre todas las demás mediante una selección de recursos, medios y materiales. Se ha vuelto más avanzado hacer arte con pigmento y lienzo, piedra o bronce que con lino e hilo, lana o arcilla” (p. 144). Así, el valor estético se le concede al arte en el que la presencia masculina es preponderante. La tarea del

feminismo ante esta postura es promover la revaloración estética del arte producido por mujeres en toda su dimensión cultural y concreta (punto que se abordará de forma más precisa en el capítulo tres).

3. **El canon como estrategia en la producción y reproducción de la diferencia sexual, del género y de las relaciones de poder.** En esta postura se busca evidenciar la manera en que los sujetos son estructurados mediante discursos de poder que producen género, o bien, que defienden la neutralidad en el arte mientras replican la distribución desigual de poder. Las obras de arte reproducen significados de masculinidad y feminidad, reproducen roles de género. Sin embargo la lectura de Pollock (2007) muestra también una posibilidad para las mujeres, que no consiste solo en la inclusión o revaloración de su arte, sino que implica construir arte (que ellas creen su arte) independientemente del arte canónico, pero a la vez dentro de este. Ello puede representar la posibilidad de intervenir en la historia desde un movimiento propio de mujeres, en la dimensión personal y subjetiva, dado que constituye “un espacio significativo de emergencia y oposición al que llamamos movimiento de la mujer, que no es un lugar aparte sino un movimiento a lo largo de los campos de discurso y sus bases institucionales, a lo largo de los textos de la cultura y sus fundamentos psíquicos” (p. 146). Lo anterior es pensado bajo la búsqueda de la representación de la diferencia de los sexos.

Según Griselda Pollock (2007), las dos primeras posturas que confrontan al canon se instauran desde el feminismo liberal y resalta que, si bien es necesaria la inclusión en la historia del arte y la revalorización estética de las formas del arte producido por mujeres, es insuficiente puesto que, “a pesar de las crecientes investigaciones y publicaciones sobre artistas que son mujeres, la Tradición sigue siendo *la* tradición con las mujeres dentro de sus propios y especiales compartimentos separados o sumados como suplementos convencionalmente correctos” (p. 142-143). De esta manera la autora nos señala la necesidad de trascender el nivel social y cultural para mirar igualmente el plano subjetivo de las mujeres, ya que también está involucrado en la creación artística e incluso, en muchos casos,

ha sido el elemento transgresor que aporta a la transformación de la práctica artística. Esto es, a decir de Pollock, lo que marca la diferencia.

Las prácticas estéticas desplazan significados, deshacen lo fijo y pueden crear una diferencia. En la obra de artistas que llamamos mujeres, no debemos buscar signos de una femineidad conocida —condición femenina, mujeres como nosotras...— sino signos de la lucha estructuralmente condicionada y disonante de la femineidad con el falocentrismo (p. 156).

En este orden de ideas el canon, al sostener un modelo centrado en la masculinidad, es falocéntrico,⁵ dado que cualquier significado derivado de lo femenino es negado e incluso rechazado. Empero para Pollock el arte representa una posibilidad cuando la práctica artística está orientada a la creación de representaciones diversas, que no reproducen los significados del falo como símbolo primordial ni los símbolos de la femineidad impuesta tradicionalmente, pues son estas las figuras que estructuran la subordinación de las mujeres.

Para que este proceso de creación sea autónomo del canon masculino y falocéntrico, es necesario reflexionar respecto a la producción de los ideales que representa el arte. Por lo tanto, cuestionar al canon es cuestionar lo que conocemos por arte, de manera que la crítica alcanza a los artistas que han operado como modelo para establecer los parámetros de lo que es el arte. En este sentido es necesario elaborar las implicaciones de la figura del artista, como genio creador en su dimensión individual, y la figura de la musa, como el lugar predilecto de ubicación para las mujeres.

⁵ Término utilizado principalmente por el psicoanálisis, pero que se expande a los análisis culturales en la medida que se sitúa al falo, el cual no es considerado como parte de la anatomía masculina, sino como símbolo primordial que remite a la construcción simbólica y de significados del mundo en torno al privilegio de lo masculino y a la exclusión de lo femenino.

2.1 El genio y la musa

*Yo poso para los artistas que hacen cuadros siempre nuevos,
cuando poso
y todas las veces yo soy otra cosa que ellos no han visto todavía,
y ellos se atormentan con nuevos cuadros
que pintan para ser una sola cosa
que es mi espíritu derramado en mi cuerpo escapándose por mis ojos,
y ellos se atormentan con razón haciendo nuevos cuadros
cuando poso
y apporto siempre una nueva cosa
que es mi espíritu derramado en mi cuerpo
saliendo por mis ojos para posar
para los señores que hacen siempre conmigo
nuevos cuadros.*

Nahui Olin

La historia del arte nos es presentada a partir de tendencias, estilos, academias y escuelas que son encabezadas por varones y que constituyen lo que se reconoce como canon. Hasta nuestros días, pese al surgimiento de innumerables tendencias teóricas y artísticas, aún resultan incuestionables las posturas canónicas que glorifican un arte mayormente realizado por varones. En razón de ello, Griselda Pollock (2007) ha insistido en que la historia del arte es un testimonio que da cuenta de la estructura social y cultural, una narrativa que muestra los lugares que han ocupado mujeres y hombres a lo largo del tiempo.

La historia real del arte permanece fundamentalmente sin alterarse dado que su centro mitológico y psíquico no se ocupa del arte y sus historias sino del sujeto occidental masculino, sus soportes míticos y sus necesidades psíquicas. [...] Para dicho fin, y paradójicamente, necesita invocar constantemente una feminidad como el otro negado que por sí solo permite la nunca explicada sinonimia de hombre y artista (Pollock, 2007, p. 143).

Lo anterior reafirma la posición central del varón en tanto incuestionable poseedor de la creación, que además se afianza a partir de la subordinación de la feminidad, pues se sirve de esta para crear sin necesariamente concederle valor o reconocimiento. Por tanto, la reflexión acerca del canon establece una figura principal, o mítica dirían las feministas, que distingue a los grandes artistas para determinar la calidad de las obras: “el mito del artista

genial, (y junto a él, el de la “obra maestra”) es un concepto central en la historia del arte: central para forjar una narración evolucionista que concibe la historia como una sucesión de grandes nombres” (Mayayo, 2003, p. 62).

El genio se ha convertido en una figura mítica porque el discurso de la historia del arte y las condiciones socioculturales de creación favorecieron a los varones artistas. Con características únicas y narraciones que los posicionan por encima de otros, ya sean hombres o mujeres, “el gran artista es, por supuesto, concebido como aquel que tiene “genio”; el genio, por su parte, se considera como un poder misterioso e intemporal que de alguna manera está incrustado en la persona del gran artista” (Nochlin, 2007, p. 24).

En este sentido lo que se entiende por genio aparece como una condición de nacimiento, talento, don divino, la esencia misma del artista que provee a los sujetos creadores, particularmente varones, de una potencia infalible con habilidades que lo llevan a crear obras de arte sublimes (Nochlin, 1970). De esta manera se ha construido “el mito del “gran artista —sujeto de cientos de monografías, único, divino— trascendiendo con su persona desde su nacimiento con una esencia” (Nochlin, 2007, p. 24), a partir del cual el artista se erige en un arquetipo mítico, modelo inamovible e incuestionable.

Más allá del héroe sagaz, el genio es intelectual, a veces bohemio, gusta de los placeres del mundo, y su objetivo es, a través del arte, mostrarnos el placer, el dolor, y la vida. Es un modelo flexible al que no se le cuestiona y que deambula en un amplio margen de posibilidades, incluso en la locura; está un paso adelante del hombre común, él crea obras, trasciende a la vida como un Dios.

El artista, es la “leyenda dorada del siglo XIX”, lucha contra la oposición social y familiar más decidida, sufriendo los embates del oprobio como cualquier mártir cristiano y, finalmente, vence con todas las probabilidades en contra —generalmente después de su muerte— porque, muy adentro de sí, irradia esa misteriosa efusión divina: el genio (Nochlin, 2007, p. 26).

Con ello en mente es necesario analizar la relación entre genio y musa, la cual se traduce, en primer lugar, en el varón como sujeto creador que reúne las características y capacidades necesarias como la inteligencia, la creatividad y la técnica, que permiten erigir el nivel más alto del arte. En segundo lugar, la musa como la mujer que inspira pero no crea; es objeto, modela, posa estáticamente para que el artista genio realice su obra. En esta división dicotómica “el hombre” es visto como quien porta el pincel o la pluma agujoneados para, al igual que Dios, crear una obra maestra que se impone al mundo mismo.

El genio ha estado tradicionalmente ligado al sexo masculino, es un rasgo determinado biológicamente que excluye a las mujeres de cualquier pretensión artística [...] El uso del término «genio» se perfila así como otro mecanismo más para excluir a las mujeres de la historia del arte (Carro, 2012, p. 145).

Desde la Grecia clásica las mujeres, en tanto musas, son fuente de inspiración a las que se les atribuye principalmente la belleza. La musa funciona como un estímulo externo a la subjetividad del artista y lo acompaña en la creación de una obra de arte; mantiene un rol pasivo, no participa de la obra, pocas son siquiera nombradas. En general no se hará referencia a ellas porque todo el crédito es para el genio que hace de esa musa un objeto ideal. La musa es un medio para un fin, en este caso, el Gran Arte.

Ella es lo otro, lo otro cálido y benefactor, es la inspiradora del poeta y la que lo consuela de sus tormentos. No reduce la mujer al animal sino que la eleva a los cielos sin que esto sea una molestia para el hombre. La musa es la alteridad sin peligro puesto que su presencia no es real. Es una presencia simplemente imaginaria u oculta cuya invisibilidad asegura, al que puede ser visto, que la rivalidad es absolutamente imposible (Fraisse, 1989, p. 155).

Siguiendo las ideas de Pollock y de Fraisse, es posible afirmar que el genio invoca una feminidad pero a conveniencia, para servirse de ella; una feminidad irreal, sin nombre y dispuesta a representar lo que el genio quiere crear, mujeres hechas a medida del deseo masculino. Para ilustrar lo recién mencionado se considerará un artículo canónico del filósofo Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (1863), el cual se sigue estudiando en las clases de historia del arte, filosofía y estética. En dicho texto se bosqueja quién es y qué hace el artista, además de puntualizar algunos rasgos respecto al genio.

Baudelaire considera al artista como un hombre de mundo que no se queda atrapado en sus costumbres y mantiene la curiosidad de un niño, pero que tampoco deja que los rasgos infantiles lo dominen; no le basta conocer el mundo, por lo que será la curiosidad el punto de partida de su genialidad. “El genio es más que la infancia recuperada a voluntad, la infancia dotada ahora, para expresarse, de órganos viriles y del espíritu analítico que le permite ordenar la suma de materiales acumulados involuntariamente” (Baudelaire, 1863, p. 7). Esto es, que el genio estaría más allá del artista común y merece un reconocimiento diferente, pero a la vez debe conservar la humildad en su búsqueda creativa. Cabe mencionar que dicha conceptualización está basada en la descripción de un personaje, el Sr. G., quien encarna todo lo que se le atribuye a un genio.

Este autor sostiene que el genio busca trascender su propia época, lo que significaría trascender la moda o el conjunto de tendencias generales que evocan a cierto momento de la historia y que implican formas recurrentes para gestar arte como la naturaleza, el paisaje, entre otros, aunque la moda también implica formas del arte que se traspasan a la sociedad en general e influye en sus formas de vestir o en sus costumbres. No obstante, “se trata, para él [el genio], de separar de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio” (Baudelaire, 1863, p. 10).

Así, Baudelaire evoca la forma en que la moda influida por el arte es asimilada socialmente, para luego resaltar cómo el genio y sus obras deben trascenderla. Por lo tanto, el arte no reside en la lana utilizada para el vestuario, aunque menciona que sí debe estudiarse, puesto que la moda y el vestido son temáticas superficiales. Es necesario resaltar aquí que tradicionalmente la moda y la lana son adjudicadas a las artes menores, comúnmente ejercidas por mujeres.

Adicionalmente Baudelaire (1863) hace referencia a las mujeres dentro de este entramado de arte y artista, señalándolas como una fuente de inspiración para quienes el genio compone.

El ser que es, para la mayor parte de los hombres, la fuente de los más vivos, e incluso, digámoslo, oprobio de las voluptuosidades fisiológicas, de los más duraderos placeres; el ser hacia el cual o en beneficio del cual tienden todos sus esfuerzos; ese ser terrible e

incomunicable como Dios [...] ese ser en quien Joseph de Maistre veía un bello animal cuyas gracias alegraban y hacían más fácil el juego de la política; para quién y por quien se hacen y deshacen la fortunas; para quien y sobre todo por quien los artistas y los poetas componen sus joyas más delicadas; de quien derivan los placeres más enervantes y los dolores más fecundos en general, y para el Sr. G. en particular la hembra del varón [...] es una especie de ídolo, estúpido quizás, pero deslumbrante, encantador, que sostiene los destinos y las miradas pendientes de sus miradas (Baudelaire, 1863, p. 24).

Según esta cita, las mujeres son objeto de y para el varón, por quienes él crea obras pero también por quienes es capaz de destruir, pues son la fuente de inspiración que moviliza pasiones para los hombres. Baudelaire (1863) ubica dos tipos de mujeres, la mujer inspiradora y la mujerzuela, a las que incluso les concede el derecho de usar maquillaje como una forma de engañar a la naturaleza, un privilegio, pues al utilizarlo logran su función de encantar a los hombres. Este pensador argumenta que las mujeres no acceden al arte porque están ocupadas en otra cosa: en lo superfluo, en lo banal, en la moda y el maquillaje, de manera que su destino no es la trascendencia ni escapar de la época que habitan. Es por ello que para Baudelaire las mujeres no son genios, son musas.

Charles Baudelaire no ha sido el único en establecer una asociación entre moda y mujer, pues históricamente es común que a las mujeres se le asocie con la apariencia y lo superficial, que toma materialidad en el vestido y demás aspectos que remiten al ámbito de la moda; mientras que los varones son vinculados a lo profundo y a la verdad. Esta dicotomía es analizada por la filósofa Geneviève Fraisse, sobre todo en lo referente al conocimiento y la filosofía; pues bien, considero que este análisis es apropiado también para el arte, pues ha sido el lugar, por excelencia, de las mujeres como musas, como objetos de apariencia.

El vincular a las mujeres con el ámbito de la apariencia, que según Fraisse (1996) equivale a la moda, el adorno y la ornamentación, conlleva a dejarlas fuera del saber pues “el saber pertenece al hombre” (p. 16), además las incapacita para colaborar en la producción de cultura y para ser en sí (el lugar donde se encuentra la verdad). “En este deslizamiento permanente entre el lugar del sujeto y el lugar del objeto, están implicados todo conocimiento de las mujeres y todo saber sobre las mujeres [...] La mujer solo es sujeto cuando permanece como objeto” (Fraisse, 1996, p. 14).

La mujer es un medio, no un fin, conforme a las eternas dicotomías que arrastra la diferencia metafísica de los sexos. “Más precisamente aún, es la inspiradora del hombre y no de la obra, participa, dirá Auguste Comte de Clotilde de Vaux, de la “preparación filosófica”, y no de la filosofía misma. Más exactamente la mujer es una mediadora” (Fraisie, 1989, p. 155-156). En pocas palabras, el varón se sirve de ella y solo eso.

Las mujeres se han mantenido al margen de la producción de conocimiento y cultura, recluidas principalmente en el ámbito doméstico, pero si es requerida su presencia en otros ámbitos sociales resulta más conveniente que sea decorativa en lugar de que intente colocarse en un plano de igualdad, a la par de los varones, o reclamar un mínimo de reconocimiento a su existencia. Geneviève Fraisse ha puntualizado que los intentos de las mujeres por acercarse al saber (y al arte, debo agregar), involucran tal asociación con las representaciones ideales de lo que deben ser y hacer las mujeres:

Si las mujeres pertenecen al registro de la moda, se verifica la comprobación de su empiricidad infrateórica; de ese modo se les devuelve al espacio del que nunca tendrían que haber salido, el espacio de la belleza, el ornamento, el adorno. Lugar de apariencia, lugar donde no se acostumbra a buscar la verdad (Fraisie, 1996, p. 13-14).

Las mujeres en el arte, por largo tiempo, han sido musas o figuras femeninas inspiradoras, solo eso; como mucho, consideradas como motivo para la contemplación, pero únicamente tomadas en cuenta como objetos, pues supuestamente “la mujer produce una confusión poco susceptible de esclarecimiento: su pensamiento está sometido al adorno, su saber se hace ornamento y la belleza domina todo su ser” (Fraisie, 1996, p. 14). De manera que su pensamiento y su arte son interpretados como apariencia, por la relación con su cuerpo y lo que en este acontece: “seres fuera de la historia, y sometidos al tiempo de la vida que es lo esencial de su existencia, juventud y vejez, maternidad y longevidad” (Fraisie, 1996, p. 16).

La empiricidad de las mujeres es la característica que más duramente se juzga e infravalora, por ejemplo, se desprecia la diferencia, se desconoce la sexualidad y se instrumentaliza la posibilidad de la reproducción. No conforme con eso, el cuerpo es lo que vestimos y

revestimos desde la moda y el adorno. ¿Es acaso que las mujeres tenemos predilección por adornarnos? Recordemos que en diferentes momentos de la historia los hombres han usado vestimentas elaboradas, maquillaje y pelucas a la par que las mujeres, pero culturalmente nos es transmitida esa preocupación por vestir el cuerpo, ocultarlo, para disimular el pudor respecto al sexo y al cuerpo propio.

Las mujeres han participado de la historia, y sí, muchas veces lo han hecho como musas, mediadoras u objetos que inspiran; esto es, desde el mínimo margen de actuación que el patriarcado les ha permitido. No obstante, dentro de ese espacio de subordinación han encontrado la posibilidad de crearse y han heredado vestigios, muchas veces ocultos, de su potencial. Finalmente el genio y la musa, como formas canónicas en las que se estructuraban las distintas modalidades para producir arte, han permitido mirar otras de las vicisitudes que produce el arte:

A través de este cambio radical del lugar que ocupaba la mujer artista (musa complementaria o rival peligrosa) se ponen en juego múltiples partes estéticas, que son otras tantas cuestiones profundas: la verdad y la desnudez, la producción y la concepción, los desplazamientos entre sujeto y objeto (Fraisse, 2018, p. 13).

Una vez que avanzamos con Fraisse sobre las condiciones estructurales del lugar subordinado de las mujeres es posible contrastar el análisis que propone María Milagros Rivera y Garretas respecto al cuerpo y al adorno como posibilidad de creación y enunciación de cada mujer, partiendo del concepto de belleza.

2.2 Belleza y Cuerpo femenino: sobre el sentido del adorno

*Mi espíritu y mi cuerpo
tienen siempre
loca sed*

*de esos mundos nuevos
que voy creando sin cesar*

*y de las cosas
y de los elementos
y de los seres*

*y de esa sed admirable
nace el poder creador*

*y es fuego
que no resiste mi cuerpo
que en continua
renovación*

*de juventud
de carne
y de espíritu
es uno y es mil
insaciable sed...*

Nahui Olin

Otra de las nociones canónicas respecto al arte es la idea de belleza que históricamente se ha sobreentendido como una de las características de cualquier obra de arte, ya que de cierta manera implica que el arte puede ser una forma de representar el mundo bellamente. Bajo esta premisa es posible develar aspectos importantes que nos convocan en esta investigación, puesto que ello tiene implicaciones directas con la pintura y sobre cómo las mujeres han participado de esta.

Las reflexiones en torno a la belleza han estado presentes a lo largo de la tradición filosófica, se podría afirmar que la capacidad de calificar lo que es bello es innata a la humanidad y, por

lo tanto, es parte de las preguntas fundamentales sobre el mundo, las cuales han intentado responder las y los filósofos, puesto que aquello que es posible calificar como bello representa una amplia gama de objetos, sujetos y horizontes.

Aunque reconocer lo bello pareciera un asunto de elección personal, no precisamente es así, pues confluyen una serie de factores que es necesario considerar. Hablar de belleza implica concebir la comprensión que había respecto a este concepto según las normas sociales generales, la posición cultural e incluso geográfica, la cual se expresa en modelos ideales de lo bello y permea el entendimiento común de lo que es la belleza. Umberto Eco (2004) menciona, sin afán de parecer relativista, que aquello entendido como belleza o definido como bello (el cual se instituye como ideal o modelo) inevitablemente dependerá del momento histórico y de la cultura en donde esté situada la reflexión; es decir, no es un concepto absoluto.

No obstante, es necesario tener en cuenta que lo bello posee ciertas particularidades, no es un concepto que evoluciona progresivamente porque constantemente se remite al pasado, se renueva del pasado y, a su vez, innova el presente. Por lo tanto es posible encontrar en un lapso de tiempo referencias de modelos de otras épocas, pues un ideal del pasado puede inspirar o volver a instaurarse como ideal en el presente. Como ejemplo se puede evocar cuando el renacimiento era influido por los cánones de belleza de la época clásica.

Otro aspecto importante que es necesario considerar es que no hay un solo ideal, pues “distintos modelos de belleza coexisten en una misma época” (Eco, 2004, p. 13). De manera que el ideal de belleza identificado en una pintura probablemente no sea el mismo que el de las representaciones religiosas o escritas, dado que mostrar lo bello puede servir a objetivos e implicaciones diferentes. Lo cierto es que, si bien no es un concepto homogéneo, puede mantener características compartidas; muestra de ello son las representaciones de las mujeres en cuanto a ideales corporales.

En este sentido, el arte ha jugado un papel importante históricamente, pues se puede decir que las ideas y representaciones de la belleza acompañan desde su origen al arte y el arte, a su vez, orienta las reflexiones sobre lo bello. A decir de Eco (2004), constituye una de las fuentes principales para pensar lo que entendemos por belleza, ya que “han sido los artistas, los poetas, los novelistas, los que han explicado a través de los siglos qué era en su opinión lo Bello, y nos han dejado ejemplo” (p. 12). Las artes plásticas, como la escultura y la pintura, al ser representaciones visuales, son el referente más común para la reflexión de lo bello.

En la filosofía, la reflexión de la belleza encontró su lugar de manera permanente con el surgimiento de la estética en la modernidad. Como se mencionó en el primer capítulo y siguiendo a Ramírez (2002), la estética, como parte de la filosofía, se encarga de la reflexión sobre la composición entre belleza, sensibilidad, creación y arte; y se funda como un compuesto precisamente por el devenir histórico en el que, dependiendo de la época, cada elemento ha mostrado mayor relevancia para la reflexión. Ramírez (2002) asevera que las ideas sobre la belleza que se asentaron en la estética se remontan a la Grecia clásica, aunque lo bello no era una reflexión primordial para los filósofos de esa época; no obstante, sí la relacionaban con la reflexión de otros conceptos como el amor, lo bueno, lo justo, dado que eran conceptos que mantienen la atención y la expectativa, aquello que “atraía la atención y la expectación del sujeto y lo mantenía y sostenía en esa atención y expectativa era bello para los griegos” (Ramírez, 2002, p. 19).

En Grecia lo bello mantenía una relación estrecha con la idea de naturaleza, pues se creía que esta era por sí misma bella, así que se debían imitar sus formas; por ejemplo, en las esculturas o representaciones pictóricas, representar los cuerpos y paisajes debía ser el fin de lo que se entendía por arte en ese tiempo.

Ya en la Modernidad la belleza se había concretado solo en un ideal, algo inalcanzable, inamovible e incuestionable que finalmente caduca y, entretanto, restaba potencia a la reflexión. Fue a partir de la estética que se introduce la perspectiva de la sensibilidad, lo que produjo una modificación en la comprensión del concepto de belleza.

En la noción de belleza va la idea de una junta o una síntesis entre lo sensible y lo inteligible. No llamamos bella a cualquier cosa que se da en la experiencia sensible, como no llamamos bella a cualquier entidad ideal o abstracta. Llamamos bella a la idea encarnada en una forma sensible, a la “aparición sensible de la idea o del espíritu [...]”. (Hegel, como se citó en Ramírez, 2002, p. 19)

Esta perspectiva pone de manifiesto que la sensibilidad es primordial para la comprensión de la belleza, pues es la vía para captarla; son los sentidos los que nos advierten su presencia, como señala Simone Weil. Si el cuerpo es el medio para comprender el mundo, entonces entiéndase “la belleza como la cualidad en la que lo sensible se muestra en toda su plenitud y valer propios” (Ramírez, 2002, p. 17). La belleza permite el aparecer de la sensibilidad, así como construir experiencias sensibles; finalmente, escuchar una melodía o mirar una escultura es la posibilidad de apreciar o captar la belleza como parte de la comprensión del mundo.

Weil sostiene que la belleza se muestra en la materia, nos habla desde el mundo concreto y nos conmueve al mantener relación con la sensibilidad; por tanto, “la belleza del mundo no es un atributo de la materia en sí misma, sino «una relación del mundo con nuestra sensibilidad, esa sensibilidad que está en función de la estructura de nuestro cuerpo y nuestra alma»” (Rius, 2016, p. 88).

Sin embargo, es necesario puntualizar que la característica principal de lo bello tiende al asombro, experiencia que enmudece la palabra y el pensamiento. “La belleza es el misterio supremo aquí abajo. Es algo resplandeciente que solicita la atención, pero no le proporciona ningún móvil para perdurar. La belleza promete siempre y no da más nada” (Weil, 2000, p. 35). Es decir, el asombro como característica de la belleza no conlleva un objetivo a menos que tenga relación con la verdad y la justicia. Para elaborar esta idea Weil alcanza una profunda comprensión y valoración de la filosofía enraizada profundamente al pensamiento de Platón, así entiende que la belleza y sus ideales podrían incluso ser superficiales si su fin último no tiene una voz que nos muestre la verdad o la justicia del mundo.

La belleza es sensible, aun cuando muy confusamente y mezclada con falsas imitaciones, en el interior de la celda en la que todo pensamiento humano está en principio aprisionado. La verdad y la justicia imposibilitadas de expresarse no pueden esperar ningún otro socorro que no provenga de ella. Tampoco tiene lenguaje; no habla; no dice nada. Pero tiene voz para llamar. Llama y muestra la justicia y la verdad que no tienen voz. Como un perro que ladra para hacer que la gente se acerque a su amo que yace inanimado sobre la nieve (Weil, 2000, p. 36).

Belleza es, entonces, la voz que necesita la justicia y la verdad. Por tal motivo recae una responsabilidad, que claramente identifica Weil, sobre el arte; por ejemplo, la literatura debería ser capaz de expresar la belleza del mundo. Esta idea puede y debe ampliarse al resto de las artes, ya que “el arte nos enseña a contemplar el orden del mundo, que es pura belleza. Tanto en Weil como en Platón, no puede disociarse la belleza perfecta de la perfecta verdad y de la perfecta justicia” (Bea, 2015, p. 111). “Justicia, verdad y belleza son hermanas y aliadas” (Weil, 2000, p. 36).

María Zambrano coincide con Weil y propone al arte, especialmente a las creaciones pictóricas, “como lugares privilegiados de develación de la verdad” (como se citó en Chacón, 2015, p. 28). Zambrano tenía un especial interés en la pintura, pues la sentía como un espejo “en el que no solo podía ver, sino que además tenía que hablar de lo que veía, para develarlo” (como se citó en Chacón, 2015, p. 29). Empero, a diferencia de Weil, no era la belleza de las representaciones lo que la cautivaba, sino el asombro en sí; es decir, la capacidad del arte de atrapar y entrapar su propia mirada, su sensibilidad. El aparecer de lo sensible o el arte que se hace ver, decía Zambrano, constituía esa voz de la belleza que señala Weil y que la convocaba a develar la verdad.

En este punto, pese al recorrido plasmado en estas líneas y al pensamiento de dos filósofas, aún no ha quedado expuesto el rol de las mujeres o las implicaciones de la asociación que existe entre el cuerpo de las mujeres y la belleza. “Hasta ahora, el arte hecho por los hombres, y también en la estética elaborada por ellos [...] el llamado enigma de la belleza ha estado inextricablemente vinculado al enigma de la mujer (Ecker, 1985, p. 60).

Las mujeres, consideradas el bello sexo y dedicadas a embellecer el mundo sin trascenderlo, han estado asociadas desde sus cuerpos con distintas formas de la belleza. Pero principalmente se les ha impuesto encarnar un ideal de belleza como condición de su feminidad, sin siquiera reconocer o validar su experiencia sensible.

El cuerpo femenino ha sido repositorio de la belleza, ¿pero en qué sentido y bajo qué costos? Y es que la belleza en las mujeres es comúnmente considerada banal, su cuerpo ha sido fragmentado, mistificado y hasta cosificado por el arte; en este sentido las reflexiones filosóficas y estéticas respecto al sentido de la belleza, la mayoría de las veces, no se aplican cuando de mujeres se trata porque los filósofos, aún asemejándolas a la naturaleza, las siguen considerando inferiores, seres de segunda. Ser bellas, en todo caso, las ha ubicado en la filosofía y la estética en el papel de seductoras, pecadoras e incluso herejes. Seres de decoración, a veces pretexto de reflexiones, pero no orientados a develar la verdad ni asociados con la justicia.

La belleza se ha instalado como condición del ser mujer y también como un adjetivo de valía en la vida de las mujeres, lo cual resulta conveniente para fortalecer las desigualdades y funciona como pretexto para la discriminación justificada. Naomi Wolf sostiene que la belleza se ha instaurado como una trampa del patriarcado, como una vía para instrumentalizar el cuerpo y para disociarnos de la vida, como un mito consumado en la cultura y validado incluso por la biología.

El mito de la belleza se basa en esto: la cualidad llamada “belleza” tiene existencia universal y objetiva. Las mujeres deben aspirar a personificarla y los hombres deben poseer mujeres que las personifiquen. Es un imperativo para las mujeres pero no para los hombres, y es necesaria y natural, porque es biológica, sexual y evolutiva. Los hombre fuertes luchan por poseer mujeres bellas, y las mujeres bellas tienen mayor éxito reproductivo que las otras (Wolf, 2002, p. 15).

Este mito es parcialmente vigente porque, además de cumplir su función con el patriarcado, es la viva expresión de las relaciones desiguales de poder que fomentan la competencia entre mujeres y sostiene la superioridad de los varones al posicionarlos como electores de cuerpos y calificadores de lo bello.

Wolf (2002) agrega que en la actualidad, más que en cualquier otro tiempo, existe una cultura y una industria que han instrumentalizado esta trampa del patriarcado y del capitalismo, pues “la economía contemporánea depende en este momento de la representación de la mujer dentro del mito de la belleza” (p. 23). Los ideales de belleza instrumentalizados, establecidos e inamovibles han perdido el sentido de la belleza como un valor sensible y han producido consecuencias concretas en la vida de las mujeres, que se traducen en disociaciones con el propio cuerpo, trastornos alimenticios, cirugías estéticas, obsesiones, miedos, entre otros.

Esta instrumentalización de la belleza ha negado el cuerpo de las mujeres como medio fundamental de aprehensión del mundo, como posibilidad sensible o como reproductor de vida. Si bien el cuerpo, el mundo propio, el mundo de los sentidos o de la carne, es un concepto que se constituye como “punto fronterizo entre lo social y el sujeto” (Corbin, 2005, p. 22), es fundamental repensar el caso de las mujeres, pues en nosotras mandata el lugar que ocupamos social y simbólicamente, lo cual funda una subjetividad que no es reconocida como tal.

La feminista María Milagros Rivera sugiere que el cuerpo femenino, y la belleza que coexiste en él, cuyo rasgo distintivo es precisamente su capacidad de ser un cuerpo para otro, se apertura a dar la vida, lo cual no es signo de opresión sino una posibilidad y una potencia. El equívoco histórico, la trampa del patriarcado, es hacernos creer que el cuerpo no era nuestro y, por lo tanto, se da la vida al servicio del patriarcado y a costa del propio cuerpo.

El patriarcado entendía que los cuerpos eran suyos. Por eso, presentaba al padre como verdadero autor de la vida, usurpando la capacidad femenina de ser dos. Seducidas, desesperadas o alienadas por el patriarcado, algunas madres no acababan de entregar el don del cuerpo, porque no sabían a qué se lo daban, si a sus hijas e hijos o al patriarcado (Rivera, 2010, p. 303).

La tradición feminista descubrió la servidumbre del cuerpo de las mujeres para el patriarcado, además de la instrumentalidad bajo la cual nos acostumbramos a vivir, para con ello

engendrar la consigna feminista “mi cuerpo es mío”, pero también como señala Rivera (2010), “soy mi propio cuerpo, es mi medio de aprensión del mundo”.

El cuerpo es un don, un don de la madre. Y lo es siempre que ella lo da, siempre que lo da por entero. Lo es antes, después y más allá de las instancias de poder confeccionadas y ejercidas por muchos y, cada vez más, por algunas, para dominar los cuerpos (Rivera, 2010, p. 302-303).

Al contrario del pensamiento científico que rigurosamente hace alarde de su objetividad, la cual no es más que pensamiento masculino disfrazado de neutralidad, el sentido de reconocer al cuerpo como “don de madre, y su posibilidad de dar vida como atributo bello, es una potencia libertaria, pues “cuando una mujer lleva a una relación social el signo de libertad humana femenina, esa relación pierde sus contenidos patriarcales” (Rivera, 2010, p. 303).

En este sentido la pintura como representación gráfica hecha por mujeres es una posibilidad de enunciar genealogías de libertad, como las llama Rivera. Es la posibilidad de expresar su experiencia sensible, una experiencia de y para el mundo en el que ha sido invisibilizada, pero que es igualmente valiosa en sus singularidades y diferencias. Asimismo constituye la posibilidad de construir un lugar simbólico para las mujeres, como sucede con el adorno.

Contrario al pensamiento de Fraisse, María-Milagros Rivera y Garretas, otra autora feminista que también retoma la discusión sobre la apariencia y específicamente el adorno en las mujeres, señala puntualmente cómo este último funciona como código cultural que coadyuva a inscribir la existencia de las mujeres en el ámbito simbólico e incluso ayuda en la configuración de la propia identidad y a dar sentido a si mismas. Rivera y Garretas asume, desde una postura hermenéutica, que el adorno es el pretexto para develar códigos y formas culturales con las que funciona el mundo.

Hablar del adorno femenino puede parecer a primera vista una frivolidad. Puede parecer algo que no ocupa un lugar significativo ni en la ciencia ni en lo social; puede parecer incluso algo que no llega a ser ni, tan siquiera, una relación social. Y, sin embargo, se trata de un tema recurrente, conflictivamente recurrente, en la historia de Europa. Tanto es así que, si nos acercamos a las fuentes del pasado con atención, vemos enseguida que autoras y autores muy importantes de épocas diversas han opinado sobre este tema en algún lugar de su obra; y

vemos también que, con frecuencia, esas opiniones están llenas de contenido polémico porque tocan núcleos clave de la vida social (Rivera Garretas, 1996, p. 62).

Esta última parte hace alusión a las reflexiones respecto al adorno, que fueron centrales en la denominada *Querrela de las Mujeres*, un debate filosófico, político y literario desarrollado en Europa desde el medioevo hasta la modernidad. En dicho intercambio se vertieron argumentos de hombres y mujeres que, sobre todo, se anclaban en las no tan viejas discusiones de la supuesta inferioridad de las mujeres y superioridad de los hombres, condición que se defendía desde un orden natural.

A partir de ello Rivera recupera algunas posturas respecto al adorno, pues considera que este le ha dado a las mujeres una posibilidad de salir del orden patriarcal, de significarse libremente y simbolizar su experiencia. Adornarse es, para esta autora, algo íntimo que implica el cuerpo y la experiencia de cada una.

Cabe señalar que en la época medieval las universidades eran sostenidas por las órdenes religiosas, lo cual influía considerablemente en las argumentaciones teóricas. Otro de sus pilares era la postura aristotélica en la que se sostenía la inferioridad de la mujer, dejando como resultado un discurso respecto al adorno, a partir del cual podría ser considerado peligroso pues pondría en tentación a los varones. Esto debido a que se pensaba como una forma de seducirlos y distraerlos de sus tareas divinas; por lo tanto, adornarse era fuertemente criticado y condenado, socialmente y por las órdenes religiosas que,

Presentan, además, a las mujeres que se adornan como seres no libres en su decisión de adornarse, ya que esta decisión no tenía otro horizonte que el de gustar, atraer o seducir a los hombres de su entorno; no tendría, pues, nada que ver ni con su placer personal ni con su amor y sentido de sí y de su cuerpo ni con su historia (Rivera Garretas, 1996, p. 35).

Para las mujeres el mejor adorno era la sumisión. Las que gustaban de adornarse eran consideradas rebeldes e incluso herejes. En este punto es fácil imaginar cómo fueron juzgadas y castigadas muchas mujeres por gustar del adorno, por ejemplo, durante la Inquisición.

El cristianismo no podía negar la pertinencia del adorno, pero manteniéndolo en un sentido básico y al servicio de sus propios intereses. En este sentido se mantuvieron más bien ambivalentes, por un lado se consideraba que la ornamentación y el adorno están para cubrir la obra divina de Dios (que para ellos era el cuerpo), mientras que en el caso de las mujeres no era imperioso, pues no deben tentar con la desnudez. De igual forma se usaba en un sentido más ostentoso cuando se trataba de cubrir a las deidades en sus recintos de adoración; de hecho es común el uso de velos, coronas, collares, tiaras, flores, etcétera.

Rivera considera que el cristianismo, a pesar de los obstáculos que ha representado para el desarrollo de las mujeres, también abrió vetas que permitieron enunciar la experiencia corporal de las mujeres; en este sentido Rivera toma el testimonio de Hildegarda de Bingen (1098-1179), quien fuera una religiosa, escritora, científica, compositora, médica e inventora de la baja edad media, en cuyos escritos se plasma la experiencia de la práctica del adorno (muy común para las monjas que vestían a las vírgenes u otros santos en celebraciones o para los templos). Hildegarda dedicó al menos dos manuscritos y algunas cartas para describir dicha práctica, donde se descubre, a decir de Rivera, el sentido del adorno, el cual significa “iniciarle a una mujer en un orden simbólico en el que su cuerpo se significa según su propia energía, según su propio verdor; no según un mediador ajeno a ella” (Rivera, 2010, p. 306).

En este trabajo historiográfico Rivera se conduce paso a paso develando los hilos conductores hacia la corporalidad y hacia la madre, en un sentido de recuperar un simbolismo que nos conduce a la madre como la dadora del cuerpo.

El adorno del cuerpo femenino, que en la Europa medieval masculina fue criticado agriamente desde la patrística y desde la jerarquía católica, es, en realidad, una cuestión teológica. Es un lenguaje de *divina scientia* que dialoga con la madre, sabiendo que la madre reconoce en el adorno – en el adornarse de su hija- amor a su obra y gratitud por el don del cuerpo recibido de ella. Lo que es teológico, lo que tiene que ver con el saber sobre Dios, es que el adorno reconoce a la madre como autora de los cuerpos, como su génesis, como su creadora. Poniendo en su sitio –en el sitio indicado por la experiencia– a algunos libros del Antiguo Testamento (Rivera, 2010, p. 307).

Esto implica una interpretación diferente de los discursos hegemónicos y excluyentes del cristianismo, pues revela un espacio de búsqueda para las mujeres de sentido de sí mismas, de reconocimiento a la madre que, para Rivera, implica el sentido de ser mujer.

En este orden de ideas se puede sugerir que adornar el cuerpo, para las mujeres, es una forma de reconocer que funciona en un sentido social y cultural, pues hace que lo vean al mismo tiempo que es visto por sí misma, es un recurso para encontrar un lugar tanto subjetivo como simbólico. En este sentido Rivera considera que es un acto totalmente subversivo, pues va más allá del orden establecido y superpone un lugar para las mujeres que no está comprendido por la cultura y la historia, un lugar digno de amor y de orgullo.

El cuerpo vivido como un don, un don de la madre, de su madre concreta y personal. El cuerpo vivido como un don es fácilmente un cuerpo amado y amable: un cuerpo que se sustrae tanto de las instancias de poder que entienden que el poder es, ante todo, poder sobre los cuerpos, como de las estrategias y luchas para liberarse del poder. Son cuerpos cuyo lugar de enunciación está más allá – no en contra—de la ley y del nombre del padre. Cuerpos, por tanto, capaces de ver en las fuentes históricas genealogías de libertad, genealogías de su propia libertad que les han resultado opacas a la historiografía positivista y, también, a la social, cuya capacidad de ver se mantiene, en ambos casos, dentro del campo semántico del poder. (Rivera, 2010, p. 303).

Adornarse, para Rivera (2010), comprende además una celebración que constituye un espacio propio y una genealogía libertaria y de mujeres, una acción que enaltece su cuerpo, pues “honrar y celebrar los cuerpos es algo que forma parte, históricamente, de la sabiduría femenina.” (p. 305). A partir de estas ideas es posible cuestionar el arte, es decir, ¿cuántas veces hemos visto representaciones de mujeres adornadas, erguidas, que portan su cuerpo como estandarte de belleza, llenas de flores o con su larga cabellera, las cuales han sido pintadas mayormente por varones y son interpretadas o leídas como figuras de vanidad, seducción o sexualidad?

A pesar de la potente lectura de Rivera, las mujeres continúan marginadas cuando se habla de arte. Y es que aunque las mujeres artistas puedan encontrar ese margen fuera del patriarcado, para encontrar su sentido de ser mujeres, categorías canónicas siguen utilizando y manipulando las representaciones de las mujeres y sus obras.

2.3 Representaciones femeninas: el desnudo como punto nodal

*... Y la confesión de las almas
se hace por los ojos
y la comunión
de espíritus a espíritus
y de seres a seres
por el pensamiento potente
desmedido e impenetrable*

Nahui Olin

*La imagen femenina con la que el varón ha interpretado a
la mujer ha sido invención suya.*

Manifiesto, Rivolta Femenile.

En 1989 apareció una manta afuera del *Metropolitan Museum of Art* [Met] de Nueva York con la pintura de Jean-August-Dominique Ingres, cuya imagen fue intervenida, pues se le superpuso al rostro de la protagonista una máscara de gorila e incluía la leyenda: “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female*”⁶ [¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Met. Museum? Menos del 5% de las artistas en la sección de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos].

Se trataba de una manifestación atribuida a un grupo de feministas que se hacían llamar *Guerrilla Girls*, cuyo objetivo era denunciar la exclusión de las mujeres en la historia del arte, museos e instituciones educativas, así como las condiciones socioculturales que padecieron las mujeres artistas. Adicionalmente señalaban que las mujeres son indiscriminadamente usadas en el desnudo como objetos de representación, pero son poco aceptadas en tanto artistas. Con la manta se revelaba también la estabilidad de los cánones a

⁶ <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>

través del tiempo, pues el desnudo ha ocupado un lugar privilegiado en las representaciones de las artes plásticas tradicionales, principalmente en la escultura y la pintura; por lo tanto el análisis de este apartado se centrará en esta última.

La imagen de la mujer ha sido utilizada a lo largo de la historia del arte por gran parte de las tendencias artísticas, ya sea de forma literal o metafórica; por tanto la mayoría de los artistas reconocidos han recurrido a esta. El cuerpo femenino toma protagonismo en innumerables obras de arte y es testimonio de las muchas formas en las que se representa a las mujeres, de las cuales es posible identificar un amplio repertorio: vírgenes, madres, brujas, prostitutas, esclavas, esposas, santas y muchas otras.

Dichas representaciones pictóricas han tenido una función social que trasciende el campo del arte. La crítica feminista ha insistido en que constituyen una forma de transmitir el deber ser y engendran modelos que regulan a las mujeres, sus experiencias y sus cuerpos. Patricia Mayayo (2003) identifica, principalmente en dibujos que se hacían en vasijas desde la Grecia clásica, imágenes que reiteran la forma de socialización entre los sexos donde las mujeres comúnmente figuran en el ámbito doméstico, dedicadas a la crianza de los hijos y a las necesidades de dicho espacio.

Algo similar pasaba en Roma pues, como un reflejo de la organización social de esa época, la valoración social de las mujeres se concentraba en las esposas legítimas representadas con velos, mientras que se representaba de forma desvelada y por tanto devaluada a las amantes y mujeres que se consideraban poco honorables. Ya para el Medieval existe muestra, sobre todo en las representaciones religiosas, de la forma en la que se asocian las mujeres al mal, por ejemplo al pecado que personifica Eva, así como de la pureza y castidad de la virgen María (entre otras santas y personajes bíblicos).

El imaginario artístico actúa como un mecanismo de regulación de las conductas, mediante el cual, se adoctrina a las mujeres sobre aquellos roles que deben representar (virgen, madre, amante, esposa...) y aquellos que deben, a toda costa rechazar (prostituta, bruja, mujer fatal...) (Mayayo, 2003, p. 138).

Las representaciones femeninas también reflejan cómo las mujeres fueron utilizadas por los varones para cumplir con los roles sociales que estos les imponen. En el renacimiento, tomando principalmente como ejemplo a la sociedad florentina, los retratos tuvieron un auge importante; sin embargo se establecieron diferencias en la forma de retratar a los varones y a las mujeres. Inicialmente ambas partes fueron retratadas de perfil, pero los retratos de los varones evolucionaron a tres cuartos y rostro completo, mientras que para las mujeres, a partir de 1450 y hasta 1470, fueron únicamente de perfil. Esto ha sido interpretado como una forma de desindividualizar a las damas retratadas e idealizar su imagen.

Dicha modalidad de retrato consistía en que las mujeres posaban únicamente su perfil con sus más costosas vestimentas y adornos, principalmente joyería. Su apariencia debía ser impecable y mostrar ostentación, incluso en algunos retratos de la sociedad florentina se bordaban los escudos de las casas o las iniciales de apellido en los ropajes, pues “la apariencia de la mujer funcionaba [...] como un signo de la riqueza y del prestigio social del esposo” (Mayayo, 2003, p. 146). Así, la mujer era vista como el adorno del varón y de la familia que demostraba su posición social. Muchas veces, incluso, se mandaban hacer dichos retratos como una forma de demostrar que la mujer había sido producto de un acuerdo entre casas o familias y ahora le pertenecía a un varón suficientemente poderoso.

La juventud de las mujeres inmortalizadas en estos retratos florentinos de perfil, la riqueza de su atuendo y la abundancia de sus joyas [...] nos hacen pensar que se trata de jóvenes recién casadas o prometidas en matrimonio: el cuadro funciona, de este modo, como prueba visible de la alianza forjada entre padre y marido. Entre dos casas patricias honorables (Mayayo, 2003, p. 146).

Esto es muestra de que las imágenes son usadas en diferentes sentidos. Para el tema que nos ocupa, dichas representaciones han contribuido a configurar ciertas características de lo que son y hacen las mujeres; incluso, en algunas de ellas se distinguen rasgos que han perdurado, produciendo y reproduciendo estragos en la vida concreta de las mujeres. Mayayo (2003) explica que tales imágenes funcionan no solo creando modelos ideales para regular la vida de las mujeres, sino que también crean significado y significación de lo que es ‘ser mujer’, puesto que “las imágenes no sólo re-presentan un mundo ya cargado de significación, sino

que contribuyen, a su vez a producir significados” (p. 174); por lo tanto delinea nuestro entendimiento de lo que es o debe ser una mujer.

Para ilustrar lo anterior basta evocar la imagen de la ‘madre’ representada en innumerables cuadros de todas las épocas, pero que específicamente a partir del siglo XVIII hace alusión a lo femenino mediante lo maternal, con lo cual se subsume a las mujeres en su rol reproductivo. Esto no siempre fue así, puesto que en épocas anteriores el matrimonio, producto de arreglos comerciales y familiares, no conllevaba la maternidad como un ‘deber ser’ en las mujeres porque, al tratarse de un arreglo entre las familias de abolengo, los hijos eran mero trámite para asegurar la descendencia; de hecho, normalmente no eran cuidados y educados por las madres, sino por personas externas o en lugares alejados del núcleo familiar. Cabe destacar que esta idea principalmente pertenecía a las clases sociales altas y poderosas pero que de algún modo dicha ideología se colaba a las clases sociales más bajas, pues las necesidades laborales y económicas hacían que los infantes tuvieran trabajo desde pequeños y eso era considerado normal y crecieran desapegados. Por lo tanto, la maternidad y el maternaje no eran un eje social tal cual lo entendemos ahora.

Al llegar la Ilustración eso se convirtió en una idea burguesa que no representaba la nueva forma de vida. Los valores cambiaron, traspasando a la familia el ideal de felicidad. Así, la representación de la madre, aún presente pero sacralizada, recobró fuerza un poco antes de la revolución francesa para establecerse definitivamente. Lo anterior sirve para explicar el lugar secundario que las mujeres tuvieron en la Ilustración, como sostiene Mayayo (2003):

A medida que se infiltran en Francia los ideales ilustrados se va abriendo paso una nueva concepción de la familia. Los escritos de Fénelon, Buffon o Rousseau insisten en la necesidad de casarse por amor, de educar a los hijos con cariño, de eliminar la nefasta costumbre de las amas de cría (p. 151).

Si bien anteriormente ya se encontraban pinturas de madres e hijos, lo cierto es que la organización social no le daba el peso y la valoración social a la familia como ocurre en la actualidad, se trata de una concepción más bien moderna. Así, las representaciones de la mujer-madre en el arte coadyuvieron a la instauración de este imaginario en la cultura. Los

valores de la modernidad, por tanto, reafirmaron en el hombre su rol dominante en la cultura y el rol pasivo para las mujeres, puesto que “el mundo masculino se identifica con los nuevos valores revolucionarios: moral, virtud, razón; el universo femenino encarna la debilidad, la emoción, el sentimiento” (Mayayo, 2003, p. 153).

Carol Duncan (2007) explica cómo los autores ilustrados antes referidos, como Rousseau, ejemplifican sus teorías respecto a la familia con diferentes pinturas populares de su época⁷, las cuales exponen el ideal de familia: padre, madre e hijos en unión y amor; sobre todo, con la intención de desafiar lo que se entendía por matrimonio, crianza y educación. Los nuevos ideales a seguir desafiaban a los cánones burgueses y monárquicos que habían imperado en épocas pasadas, los cuales implicaban principalmente uniones impuestas de acuerdo con estrategias económicas y políticas, donde los herederos eran primordiales pero no así la noción de la maternidad como figura principal para la crianza, la educación y el cuidado de aquellos.

Resaltar la figura de la mujer como cuidadora y al matrimonio como unión fue fundamental para reconfigurar los modelos que se pretendían establecer, de manera que se eliminara del horizonte a las familias burguesas y libertinas para, en su lugar, elevar el valor de la familia, el matrimonio, así como la importancia de la crianza y la educación dentro del hogar (siempre y cuando se mantenga la jerarquía de los sexos).

Pensadores ilustrados del siglo XVIII como Buffon, Holbach, Rousseau y los Enciclopedistas, consideraron, casi unánimemente, al matrimonio como el más feliz, el más civilizado y el más natural de los estados, era la institución que mejor podría satisfacer y conciliar las necesidades sociales e individuales. En lo general, estaban de acuerdo en que dentro de la relación matrimonial los maridos deberían ejercer la autoridad final (Duncan, 2007, p. 205-206).

⁷ Algunas de las pinturas en las que se basaban los pensadores fueron: *La madre adorada* de Jean-Baptiste Greuze (1775); *La bendición de los alimentos* de Jean-Baptiste Chardin (1740); *El retorno al hogar* de Jean-Honoré Fragonard (1770); y *Las delicias de la maternidad*, grabado de Heldman (1777).

Estas formas de representación dieron origen a otras que reafirmaron el rol reproductivo y doméstico de las mujeres. Un ejemplo muy claro de lo anterior es *El ángel del hogar*, que consiste en cuadros donde se narra una escena de la vida cotidiana de una familia. En dicha escena se hace especial hincapié en la labor de cuidados que ejerce la mujer, ya sea como madre, esposa o hija, perpetuando el modelo de familia tradicional moderna y, por lo tanto, la subordinación de las mujeres respecto de los varones. Cabe mencionar que el escenario en el que se desarrolla la escena es el espacio doméstico, perfectamente detallado y ordenado, espacio que se atribuye a las mujeres. Con lo anterior y como apunta Mayayo (2003), se le confiere una misión y responsabilidad a ese rol que por supuesto sirve como ideal y modelo de regulación al deber ser de la mujer.

La popularidad del *ángel del hogar* se mantiene hasta nuestros días. Este modelo de representación traspasó claramente la frontera del arte y se estableció en la publicidad para expandirse a todas las clases sociales. Por ejemplo, fue usado después de la Segunda Guerra mundial para hacer volver a las mujeres trabajadoras a sus hogares y retomar su rol social como amas de casa, confinándolas al espacio doméstico y a la pérdida de su autonomía.

Otro de los modelos recurrentes es el de la prostituta, mujer fatal o perdida, mujer condenada por su disponibilidad sexual, por ser adúltera, es decir, por fallar como esposa, o simplemente por ser seductora. Esta representación no necesita mucha interpretación pues constituye la imagen de lo más condenado en la sociedad: “la prostituta simboliza todos los peligros que acechan al ciudadano de bien en las calles de la ciudad; representan una trasgresión intolerable de las normas que definen la respetabilidad femenina y una fuente de polución física y moral” (Mayayo, 2003, p.156).

A simple vista se trata de una mujer sin honor o sin valía social, pues no preservó la castidad ni se mantiene en su rol reproductivo y doméstico. Generalmente es representada peyorativamente sin un análisis profundo de las condiciones socioculturales en las que realmente se encuentra; por el contrario, se utiliza dicha representación para delinear un modelo negativo que explica su infortunio como resultado de sus pecados, desviaciones y

vicios. Lo anterior es claro ejemplo de escarmiento a las mujeres que no preservan el rol permitido por la sociedad.

También con tintes peyorativos se puede encontrar la representación asociada al surgimiento de las feministas en el siglo XIX, puesto que el avance de las mujeres fue encarnado en la figura de la sufragista, quien era retratada como una mujer fría, dominante, amargada y con una figura masculinizada sin detalles femeninos. Es clara la referencia que hasta nuestros días acompaña tales representaciones, a través de la cual se esboza una mujer carente de una supuesta feminidad que no es otra cosa que la imposición de los roles reproductivos, domésticos y los ideales de belleza.

Desalineada, arrugada e, incluso, carente de color, una mujer que “ha decidido dedicarse a la causa sufragista es porque carece de encantos femeninos; al mismo tiempo, carece de encantos femeninos porque, al dedicarse a la causa sufragista, se ha visto obligada a masculinizarse” (Mayayo, 2003, p.159). Esta figuración es un intento por menospreciar a la sufragista, puesto que, al carecer de feminidad, es mal vista por la sociedad y es castigada en las representaciones pictóricas. Cabe mencionar que, sobre todo, hubo caricaturas y dibujos periodísticos de las sufragistas; sin embargo es menester mencionar el desdén con que las feministas han sido representadas hasta nuestros días.

Cabe señalar que con la Modernidad se consolidó el límite entre lo público y lo privado para marcar la diferencia de los sexos, pues así se restablece fuertemente el ideal social de la mujer en su rol de crianza y reproducción familiar hacia el interior del espacio doméstico y privado. Al mismo tiempo el momento histórico cobró relevancia en el espacio público, principalmente en el ambiente intelectual y de negocios, mayoritariamente ocupado por varones. Las pinturas sobresalientes de la época, que reflejan los valores instaurados en el sistema sociocultural, atestiguan fielmente tal configuración del espacio.

Con base en algunos de los argumentos anteriores, la crítica feminista ha subrayado que tales representaciones en torno a las mujeres conllevan una función que regula y limita su rol

social, además de los significados y significaciones que se crean a partir de estas. No obstante, es esta una perspectiva que ha sido muy discutida en los últimos años bajo el argumento de que no se pueden hacer generalizaciones al respecto y que dichas representaciones tenían un alcance menor al que las feministas suponen.

De igual forma se pone en relieve el *boom* de investigaciones que mencionan algunas de estas formas de representación, pero que no trascienden más que en denuncias de obras muy particulares y que más que una crítica al arte y a las formas en las que se sostienen los cánones artísticos implican interpretaciones individuales. De igual forma, no faltan los defensores de este tipo de obras y de artistas, quienes sustentan una posición del arte neutral y abogan por demostrar que las representaciones son productos del genio individual del artista, sin que ello contemple influencias contextuales, ya sean culturales, históricas o sociales; por lo tanto, son concebidas como ejemplo de una supuesta “neutralidad”.

Es importante destacar que el presente análisis no pretende simplemente asignar o restar valor a las mentadas representaciones, sino develar las implicaciones que conlleva su existencia; en este sentido “el problema no reside en evaluar el carácter falso o real, positivo o negativo de la iconografía femenina, sino en reconocer que cualquier tipo de imagen (ya sea denigrante o laudatoria) genera significados para el término ‘mujer’ (Mayayo, 2003, p.175). Sin importar si son reivindicativas o peyorativas las representaciones de las mujeres, estas han tenido impacto al definir el lugar que hemos de ocupar social y culturalmente y, por ende, en nuestras vidas concretas. En este sentido considero que sí han cumplido con una función reguladora, al delimitar lo que es aceptable o condenable de ser mujer.

Para Nochlin (1991) la pintura es un lugar donde se ponen en juego prejuicios y roles sociales que finalmente transmiten un mensaje directo e indirecto al espectador. La pintura puede recrear y reiterar el lugar marginado de las mujeres en el mundo.

Las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir ciertos prejuicios compartidos por la sociedad en general, y por los artistas en particular, algunos artistas más que otros, sobre el poder y la superioridad de los hombres sobre las mujeres, unos prejuicios

que quedan plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de su obra [...]. Se trata de prejuicios acerca de la debilidad y pasividad de la mujer; de su disponibilidad sexual; su papel como esposa y madre; su íntima relación con la naturaleza; su incapacidad para participar activamente en la vida política. Todas esas nociones, compartidas en mayor o menor grado por la mayor parte de la población hasta nuestros días, constituyen una especie de subtexto (es decir, de texto oculto) que se oculta detrás de casi todas las imágenes de mujeres (pp. 14-15).

Si, como se sostiene en el capítulo anterior, las mujeres pintan lo que ven, su experiencia en el mundo; entonces los hombres también lo hacen y, por lo tanto, pintan su lugar de privilegio, su supuesta superioridad y la inferioridad con la que, desde su mirada, captan a las mujeres.

Generaciones de artistas han elaborado mirando a su vez sus propios cuerpos en el espejo, el cuerpo de la amada, la modelo, la vecina, la mujer que la cultura patriarcal se ha construido como objeto de la mirada masculina, su producto, su deseo y su oferta de imitación para las mujeres de carne y hueso” (Gargallo, como se citó en Bartra, 2017, p. 7).

En consecuencia, el arte está plagado de mujeres sumisas dispuestas a servirles y confinadas en el trozo de mundo que el patriarcado ha predeterminado, mujeres hechas a medida, moldeadas y apropiadas por los varones. Es por ello que resulta relevante dilucidar el uso del desnudo y su consolidación en la pintura, pues a través de la historia del arte se identifica como un lugar común para quienes han sido reconocidos como grandes artistas.

El desnudo se articula como punto nodal en la iconografía femenina, ya que ejemplifica el uso de las representaciones de las mujeres y sus cuerpos, pues conlleva, a su vez, un movimiento que va más allá de la representación. Tradicionalmente, es el artista, el pintor, quien decide desnudar a la musa o modelo en un acto de despojo de sus vestimentas para representarla desde su óptica particular.

La mujer desnuda que es representada casi siempre por un pintor. Va de pecado en pecado, es tan voluptuosa como puede representar la inocencia; maléfica porque tentadora, es siempre joven, una verdadera víctima de la asignación de significados por el arte que los hombres veneran (Gargallo, como se citó en Bartra, 2017, p. 8).

El desnudo ha constituido el lugar común depositario de lo que gusta y es valorado por la cultura patriarcal: juventud, belleza y proporción de acuerdo a la época. Otra característica

relevante es la pasividad, pues constantemente las mujeres aparecen tendidas dentro de un paisaje, receptivas y sin movimiento. Cabe destacar que, como distingue Eli Bartra, cuando una mujer es pintada desnuda es el hombre quien solicitó de ella el desnudo, quien con su mirada y pincel propician una escena en donde ella solo es la modelo estática.

Bajo esta lógica Bartra distingue el desnudo de la desnudez, pues considera que el hombre desnuda y, al hacerlo, despoja a la mujer de la vestimenta que históricamente ha servido de intermediaria y que la protege ante las miradas lascivas. Los artistas han desnudado a las mujeres y con ello han construido modelos⁸ estereotípicos de cuerpos que funcionan como moldes reguladores del ‘deber ser’ para las demás mujeres. En palabras de Fraisse (2016), “la imagen estereotipada no es reconocida como la causa de las desigualdades, pero sí como aquella que las nutre, que les permite desarrollarse y prosperar” (p. 85). En conclusión, la reproducción de este tipo de imágenes puede ser opresiva, ya que puede confirmar y ratificar el lugar de subordinación de las mujeres respecto de los varones. Así que, como lo establecimos antes, el arte puede reproducir la ideología patriarcal o ser un elemento para la liberación (Bartra, 2017).

En contraposición al desnudo, Bartra propone la desnudez como el movimiento que surge de las propias mujeres artistas al desnudarse y representarse a sí mismas por medio de la pintura, escultura o fotografía. Pues lo cierto es que también en el arte de mujeres el desnudo es un lugar común, como se señaló anteriormente, y aunque de inicio las mujeres estuvieron excluidas de las clases de desnudo e impedidas de pintar la anatomía, encontraron en ellas mismas la posibilidad de aprender las técnicas necesarias para hacerlo. Con ello marcaron el movimiento, señalado por Bartra, de mirarse a sí mismas y desde su óptica, con lo cual se han encontrado sentidos y diferencias significativas respecto a los desnudos de los artistas varones, como sostuvo Gargallo:

⁸ Cabe destacar el significado de la palabra modelo, como un objeto que sirve para ser imitado y el uso de dicha palabra en torno a una mujer que es usada hasta la fecha para representar el deber ser y las cualidades a imitar para las mujeres.

Porque el hecho revolucionario es que las mujeres, en menor medida, pero con semejante curiosidad, también se autorrepresentan desnudas. No son ninfas de brazos levantados, bailarinas de puntas, ni pasivas majas tiradas en un sofá. Son cuerpos gozosos que caminan, recogen frutas del suelo, se abstraen. Vestidas y desnudas revelan preocupaciones, condiciones propias, embarazos, juventud, vejez. Se miran en cuerpos racializados, etarizados y también gozosos y divertidos, placiéndose en su soledad o yendo al encuentro de otras mujeres. (como se citó en Bartra, 2017, p. 9)

En este orden de ideas, las imágenes crean significado y significación de lo que es una mujer, como sentencia Mayayo, y las mujeres artistas abonan a esa serie de significados y significaciones desde su experiencia, desde su humanidad, como nos enseña Bartra a partir de su concepto de desnudez; con ello queda clara la potencia que existe en sus cuerpos y sus formas de vida. La desnudez para las mujeres es parte de la vida, parte de sus experiencias más vitales, a diferencia de los varones que pocas veces se auto-representan desnudos.

La desnudez implica pues un movimiento develador en el que ellas se muestran al mundo desde su propia mirada. Como señala Fraisse, develar el cuerpo es develar que existe otra verdad de la que conocemos en toda la cultura occidental como única, que ha sido contada por los varones y los discursos oficiales. Develar el cuerpo como lo hacen, por ejemplo, algunas mujeres actualmente durante las manifestaciones feministas, o algunas artistas desde el pasado en sus cuadros, con el interés de ser expuestas en público, es hablar desde su experiencia y denunciar que existe otra verdad además de la que conocemos, pues somos dos sexos los que habitamos el mundo: “el sujeto se instala en el objeto, mujer, cuerpo desnudo, verdad alegórica de la tradición. Y, desde ese lugar de objeto, habla. Pues tiene algo que decir” (Fraisse, 2016, p. 113).

En este punto, es posible señalar una disyuntiva con la que nos hemos topado al estudiar a las mujeres artistas y sus obras, puesto que, como ya se mencionó, no se trata simplemente de reconocerlas e incluirlas en la narrativa de la historia del arte, tampoco de demostrar que fueron genios o genias a la par de los varones. Ninguna de estas dos opciones desmonta el canon y toda la carga masculina que este representa; por el contrario, eso fortalecería la norma canónica y la subordinación de las mujeres artistas ante esta. Por tanto, considero que se trata de distinguir y resignificar los aportes que nos han ofrecido de la forma en que sólo ellas

podían hacerlo, desde sus experiencias, y recuperar el valor simbólico que desde su actividad nos ofrecen.

El feminismo consiste en significar el mundo desde mi cuerpo de mujer, no a pesar de mi sexo, no a pesar de ser mujer, no para homologarme con lo históricamente masculino. Esto es lo que hoy llamamos algunas y, también, algunos, hacer política de lo simbólico. Una política que salva de la histeria el cuerpo femenino mediante la palabra encarnada y libre (Rivera, 2010, p. 314).

El desnudo ha resultado fundamental para entender cómo funcionan los modelos de representación, incluso hasta nuestros días, pues la mirada masculinizada del cuerpo de las mujeres ha imperado en las formas en que hemos sido representadas en la cultura, desde la hipersexualización de los cuerpos en la publicidad hasta darle usos obscenos como sucede en la pornografía. La falta de representaciones de mujeres reales a lo largo de la historia ha sido una constante, por tanto, es necesario reconocerlas en su devenir histórico, y en el presente darle un significado y un lugar en el orden simbólico.

2.4 Creación, estilo y diferencia sexual

*El amor es creativo,
El amor es creación,
Lo mismo de humanidad que de arte
Y cuando ese sentimiento no crea no es amor*

Nahui Olin

*La vida hace texto a partir de mi cuerpo. Soy ya texto. La
Historia, el amor, la violencia, el tiempo, el trabajo, el deseo lo
inscriben en mi cuerpo, acudo al lugar donde se hace oír “la
lengua fundamental”, la lengua cuerpo en la cual se traducen
todas las lenguas de las cosas...*

Hèléne Cixous

Ha quedado constancia en apartados anteriores que la dicotomía de los sexos deja fuera de la creación artística a las mujeres, cuyas obras no son consideradas Gran Arte, al juzgar que las temáticas que plasman son poco trascendentales, comunes, domésticas, inferiores o simplemente femeninas, argumentos bajo los cuales son descalificadas social y culturalmente. Las líneas de partida del arte, su historia, crítica e interpretación, se dicen neutras e incluyentes; sin embargo no han logrado un reconocimiento pleno cuando del arte hecho por mujeres se trata, de tal forma que los llamados códigos neutros terminan por excluir a las mujeres, su participación creativa, mientras que exaltan y perpetúan la figura del genio históricamente masculina.

En el presente apartado intentaré esbozar el portento que conlleva el acto de creación para las mujeres, puesto que, partiendo del pensamiento de la diferencia, es una capacidad humana que incluye su lugar en el entramado social e incluso puede ser cercana al cuerpo de las mujeres. Las artistas históricamente han realizado sus obras con muchas limitaciones y, pese a la marginalidad que ocupan en la cultura, la creación constituye una posibilidad de inscribirse en lo simbólico y nombrar la diferencia, de plasmar su experiencia, su experiencia sensible, aunque esta no sea valorada como tal.

En su concepto de estética, Mario Teodoro Ramírez menciona el valor del concepto de creación, siempre y cuando se desarraigue de su interpretación religiosa e individualista que ubica al sujeto creador como si partiera de la nada, únicamente con su intención individual, lo que dejaría fuera su entorno y su experiencia. Idea que reflejaría la poca influencia de lo social, cultural y vivencial en el proceso creativo, conceptualizando al arte como una serie de ideas individuales y abstractas que solo podrían ser interpretadas por el artista; en ese sentido, la obra de arte perdería la potencia transformadora que posee.

Ramírez (2002) parte de un concepto de estética integral mediante el cual nos habla del acto de creación como una relación entre el sujeto, su humanidad y el mundo:

La obra de arte no surge entonces –como nos habían hecho creer la estética subjetivista e individualista- del fondo del alma ensimismada y pura del artista, sino de lo más exterior a

él, “superficial” en él: de su relación práctica y vital con el mundo sensible y con el mundo de la cultura, de su intimidad, de su compenetración simultánea y equitativa con el mundo de las cosas naturales y con el mundo de las cosas humanas (p. 299).

En este punto es relevante señalar que esta concepción no se demerita la experiencia subjetiva del artista, por el contrario, implica reforzar la complejidad y la potencia de la obra de arte, contrarrestar el sentido individualista que afianza la idea del genio y que ha llevado al sujeto moderno a la dominación-explotación de la naturaleza mientras justifica las formas de violencia más recalcitrantes, como la violencia contra las mujeres. Este ‘yo’ que requiere idolatría más que admiración es uno de los males que más aquejan a los seres humanos en la Modernidad.

La creación vista como relación permite distinguir que la obra trasciende la experiencia personal, la compartida y la subjetiva. Francesca Gargallo señala al respecto que el artista marca la obra con su visión particular del mundo, pero la obra a su vez debe dar sentido y disfrute a los que la aprecien.

La persona que hay metida en un hecho de creación deja en el objeto la marca de su formación, de sus ideas acerca de su lugar en su comunidad, de la importancia que en ella reviste la producción de objetos para el gusto y el disfrute y la valoración que les da un grupo social. (Gargallo, como se citó en Bartra, 2007, p. 7)

Que es este cúmulo de momentos los que le convierten en obra de arte, y que todos son relevantes en tanto se transforman en un lenguaje, en código, en un objeto que significará algo para el espectador y que, gracias al artista, produce sentidos compartidos.

La obra de arte es el producto de un encuentro, de una síntesis entre el mundo de la naturaleza vivida y el mundo de la cultura, entre la dimensión de la sensibilidad y la del sentido, entre el campo de la experiencia personal, singular e irreplicable, y el campo de la vida pública e histórica. La creación viene de “fuera” y pasa por el artista. Su vida y experiencia es sólo el lugar de los encuentros, un espacio de convergencias, comunicaciones y transfiguraciones (Ramírez, 2002, p. 299).

Para las mujeres la posibilidad de creación, tal como se ha enunciado y dadas las condiciones en las que ha sido catalogado el arte, significaría desprenderse de su experiencia vital, puesto

que esta ha sido despreciada por la cultura patriarcal. No obstante, aunque pareciera que algunas artistas renuncian a hablar de lo femenino para lograr ingresar a los gremios del arte, la gran mayoría de mujeres artistas vierte su experiencia sensible y vital en sus obras, puesto que, como señala Ramírez, es una relación en la que ambas partes convergen, se encuentran en el proceso de creación y pueden producir la obra de arte. En este sentido vale reflexionar sobre cómo es que el arte hecho por mujeres es cuestionado por sus experiencias (vitales y sensibles), al mismo tiempo que estas son tan necesarias para el proceso de creación.

Al respecto Luce Irigaray advierte que la conceptualización de la diferencia de los sexos está arraigada, desde el pensamiento aristotélico, a la reproducción; por lo tanto, aduce una comparación basada en la anulación y la carencia de un sexo respecto al otro. Así, mientras el hombre representa al sexo y a la humanidad, desde una postura falocéntrica, la mujer es el negativo del hombre por el simple hecho de no ser uno, su función es su espejo y su deseo se reduce, según el psicoanálisis freudiano, al pene. En consecuencia, la mujer, como significado autónomo de lo que el hombre es, no existe; es decir, “la mujer, en cuanto tal, no sería. No existiría, salvo en la modalidad del todavía no (del ser)” (Irigaray, 2007, p. 150).

Para el pensamiento de la diferencia dicha conceptualización niega la posibilidad de la diferencia o, como señala Tatiana Cardenal (2010), es “indiferente a la diferencia sexual” (p. 354). Bajo esta perspectiva la identidad de la mujer queda reducida a la simple Alteridad. La supremacía de lo masculino respecto a lo femenino margina la experiencia de las mujeres en el mundo pues, como sostiene Comesaña actualizando el pensamiento de Simone de Beauvoir, nos elegimos en un mundo masculino que predispone un lugar para nosotras.

El problema de la mujer es que siendo sujeto, existencia y libertad, lo mismo que lo es el hombre, ella debe actuar y elegirse en un mundo construido exclusivamente por los hombres que le imponen reconocerse como Alteridad Absoluta, como existencia degradada en inmanencia, como conciencia-objeto sometida a la conciencia-sujeto masculina (Comesaña, 1999, p. 32).

Irigaray señala la posibilidad de la enunciación del deseo de las mujeres hacia algo diferente al modelo impuesto, o sea, a la búsqueda de sí mismas y de una identidad fuera de la

conceptualización falocéntrica. Esta posibilidad, tanto las artistas como las pensadoras de la diferencia, la apuestan en torno al cuerpo, a las posibilidades que el cuerpo de las mujeres representa.

Situar como punto de partida ese cuerpo que ha sido censurado a lo largo de los siglos pretende ser una forma no de tener una definición inamovible para lo que es una mujer, sino posibilitar ese ser varias, ese decir varias cosas a la vez que nos ha sido negado (Cardenal, 2010, p. 357).

Desde la visión del pensamiento de la diferencia y la propia, puedo conjeturar que en la creación artística es posible que las mujeres encuentren una vía de enunciación y materialización de sus experiencias humanas y sensibles además de su deseo. Lo anterior es relevante en tanto el no lugar, la marginalidad y la subordinación han sido una constante para las mujeres, “y es que ante los abundantes y diversos casos de misoginia extrema, la respuesta natural y creativa de las mujeres a los múltiples y sistemáticos procesos de invisibilización fue encontrada en el mismo arte” (Gómez, 2002, p. 226).

Es relevante subrayar como y a pesar de que la conceptualización que está a la base de este apartado y que prepondera al proceso creativo como una relación entre experiencias sensibles y humanas, en la cultura y la sociedad, continuemos buscando los argumentos que legitimen el quehacer artístico y las obras de las mujeres, las cuales dan testimonio de cómo las artistas han tenido que recurrir a sus propios cuerpos, testigos de su diferencia, para intentar concretar sus obras: “¿soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido, apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama?” (Cixeus, 1979, p. 22)

Para continuar con este orden de ideas parece útil retomar el concepto de estilo propuesto por Rubí de María Gómez, el cual surge de una lectura merleopontiana donde el cuerpo ocupa un lugar protagónico, al ser el medio por el que aprehendemos al mundo, el vehículo sobre el cual se construyen nuestras experiencias. No es un simple instrumento para habitar, sino que cada órgano y cada función constituyen experiencias, experiencias vividas en palabras de Merleau-Ponty.

Desde esta lectura es posible analizar cómo el cuerpo de las mujeres parte de la diferencia sexual para aprehender el mundo, y si bien no se trata de reducir la potencia creadora a una conceptualización esencialista o biologicista, existen experiencias singulares para las mujeres como la menstruación, el alumbramiento, la menopausia, entre otras, que colocan históricamente a las mujeres bajo el manto de la opresión, pues dichas experiencias son determinantes para su desarrollo.

Sin embargo, para el arte y para las autoras de la diferencia, estas experiencias negadas por las lógicas patriarcales pueden constituir el origen de la falta de inscripción simbólica para las mujeres. Por lo tanto, se trata de dar un lugar a las experiencias vividas y que dicho lugar sea valorado y reconocido justamente.

El concepto de estilo tiene la potencialidad de mostrar las particularidades de la persona que se encuentra en el proceso de creación, las cuales incluyen experiencias individuales a la vez que dotan de sentido ciertas expresiones comunes.

Permite comprender la diferencia de los sexos como una forma de diversidad basada en la unidad de sentido de la que nos provee la propia diferencia corporal en cuanto diferencia “vivida [...] *Estilo* como eje articulador de la conexión cuerpo-mundo. La revelación que resulta es la unidad de sentido que la vida misma, como acontecimiento, expresa. Y es la *expresión* (fenómeno, realidad en acto, experiencia vivida) de la existencia diversa de los dos sexos, el acto articulador de un gesto cuyo despliegue es sentido, verdad, mundo común y diferente de hombres y mujeres (Gómez, 2002, p. 222).

Enunciar la diferencia sexual en el arte ha tenido sus costos en tanto el arte hecho por mujeres, escrito siempre con apellido (de mujeres, femenino, feminista), es catalogado desde criterios que lo devalúan y, por lo tanto, corre el riesgo de perder su capacidad transformadora e incluso política. Ejemplo de lo anterior, señalado por Gómez Campos (2006), fue cuando un crítico descalificó la poesía de Rosario Castellanos refiriéndose a esta como “lágrimas y sangre menstrual” (p. 226).

Aunque en la actualidad Castellanos es una figura reconocida, la descalificación de la que fue objeto en aquella época demeritó su experiencia vivida, que consistía en menstruar y

llorar, la cual además no era exclusiva de Rosario sino que constituye una experiencia compartida para las mujeres, una experiencia menospreciada o inclusive silenciada. Esto nos habla de que “las mujeres están buscando un lugar-tiempo donde situarse simbólicamente y que su andar de un lado para el otro es un intento de procurarse un cuerpo racional, de dibujar una topología para orientarse mentalmente” (Librería de mujeres de Milán, 1991, p. 11).

Con ello la potencia creadora trascendía al arte mismo, pues colocaba en el imaginario social un referente para otras mujeres, una expresión que hacía sentido. Rosario encontraba, a través de su obra, interlocutoras y con esto, según Rivera y Garretas, hacía política de lo simbólico.

Nombrar el mundo en femenino se refiere a la obra de reconocimiento y de creación de significado de las relaciones sociales hecha a lo largo del tiempo por mujeres. A esta obra de creación de significado, de reconocimiento del sentido del mundo en que vivimos, se le llama hoy día hacer orden simbólico. No es, sin embargo, un proyecto del siglo XX. Pienso que en todas las épocas de la historia ha habido mujeres que han vivido y han dicho el mundo en femenino desde su experiencia personal (Rivera, 1994, p.11).

Los trabajos de historiadoras feministas han recolectado diversos vestigios de portentosos actos creativos, emancipadores y políticos. Es muy interesante reconocer en ellos los puntos de convergencia, pues hay mucho en común en las experiencias de las mujeres, aun siendo de diferentes épocas y circunstancias socioculturales. La falta de adscripción simbólica es una constante que, sin embargo, nos permite reconocer que tenemos más en común entre nosotras que con los varones y que, incluso, al crear un mundo a su exclusiva imagen y semejanza han perdido la posibilidad de comprender lo otro, la diferencia, y con ello el propio mundo.

Al tenor de lo anterior, no puede faltar como ejemplo la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, escrita por Sor Juana Inés de la Cruz, la cual constituye un sólido argumento frente al intento de silenciar y menospreciar su derecho a la educación y a la escritura por parte de un representante de la iglesia católica, quién además demandaba mayor devoción por el culto y menos por la filosofía. La fluidez y detallada descripción que caracterizan dicho texto ha llevado a deducir que es parte de sus memorias porque, además, deja ver los amplios

conocimientos que Sor Juana tenía sobre diferentes disciplinas académicas, pero plasmados en un lenguaje común que resuenan en oídos de muchas mujeres hasta nuestros días.

Cabe destacar un fragmento en el que sutilmente se advierte lo dicho en el párrafo anterior, puesto que se da en un espacio por demás doméstico y común para las mujeres, donde Sor Juana encuentra momentos para filosofar, concluyendo que si los filósofos compartieran dichos espacios o momentos, tendrían más que escribir.

Pues ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; ver que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; ver que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no. Por no cansaros con tales frialdades, que sólo refiero por daros entera noticia de mi natural y creo que os causará risa; pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. (De la Cruz, De la Cruz, J. I. (s.f.).

Concentrados en el mundo que aparentemente construyeron a su imagen y semejanza, modelado desde lo masculino y guiado desde lo falocéntrico, los hombres se han olvidado que nada hicieron solos; que las mujeres, al ser la mitad de la humanidad, han estado ahí, haciendo mundo desde cualquier espacio, como la cocina. La lógica patriarcal, dicotómica, posiciona a los hombres para la trascendencia y a las mujeres en la inmanencia, disociándolas e incluso distorsionándolas, pues desvirtúa las potencias que representan las posibilidades para cada sexo. Esto es, aunque negada, la trascendencia sigue siendo una posibilidad para las mujeres.

La inmanencia puede devenir en expresión de creación, creación humana, y, por supuesto, de creación artística, claro que es posible llegar a la trascendencia a partir de la inmanencia, o sea, a partir de lo que es supuestamente determinante para las mujeres: el cuerpo propio. Es decir, a las mujeres se les ha aprisionado en su sexo, en su cuerpo, pero esto mismo es lo que puede permitir trascendencia, pues hay en la humanidad una búsqueda constante por la

creación, particularmente en las mujeres, ya que en su búsqueda procura forjarse un lugar en el mundo, un lugar más bello para existir.

Las mujeres son un sexo que quiere forjarse una existencia, un lenguaje, una eficacia en las relaciones sociales a partir de su diferencia originaria y en su viviente singularidad, por lo cual cada mujer, dos mujeres, algunas mujeres en relación entre sí, tienen que tomar directamente la palabra y encontrar por sí mismas, sin mediación masculina, el medio de traducir en contenidos sociales los contenidos de su propia experiencia (Librería de mujeres de Milán, 1991, p. 91).

Volver al cuerpo negado, usado y devaluado por la cultura patriarcal es una de las tareas que incluso inconscientemente sostenemos las mujeres en nuestra experiencia vivida. Esto es porque estamos en relación con él en todo momento, las experiencias que lo atraviesan son cuestiones que nos formulamos en todo nuestro trayecto de vida; por ejemplo, la procreación, la reflexión por el sexo, la posibilidad de ser dos. Dice Rivera (2010) que dichas reflexiones, aunque no se concreten en la carne, se encuentra presente subjetivamente, ya sea como pregunta o negación.

El rechazo al cuerpo propio es una de las consecuencias de vivir en una cultura patriarcal. En un breve recuento de los subtemas anteriores resalta que los cánones de belleza construidos desde la mirada y el deseo masculino han instrumentalizado sus funciones y cosificado su imagen. En general, la cultura patriarcal se sirve del cuerpo femenino y refuerza sus lógicas más opresivas hacia nosotras mismas al crear una normativa ante la cual el cuerpo se encuentra siempre vigilado y despreciado, vulnerable ante los ataques masivos de la publicidad, frente a la cual se resulta insuficiente para la mirada propia. Sometido y escudriñado profundamente, desconfiamos de él y, a su vez, lo sometemos al sufrimiento aunque, como se ha dicho anteriormente, no todo ha sido patriarcado para las experiencias de las mujeres.

En este sentido el arte representa un posible reencuentro con ese cuerpo que incluso nos han hecho odiar, al convertirse en un medio para que esa experiencia repudiada se haga tangible; luego entonces, es posible simbolizar y mitigar la disociación que genera la cultura patriarcal entre nuestra subjetividad y nuestra corporalidad para, con ello, llegar a resignificar lo que

han denigrado de él. Ha sido en la literatura el medio en donde las mujeres han encontrado condiciones más viables para nombrarse, pues justamente “la literatura feminista asumió la tarea de expresar el sentido de aquello que las artistas y críticas feministas se atrevieron a exigir cada vez más: el pleno sentido de una «habitación propia »” (Gómez, 2002, p. 224), metáfora antes enunciada por Virginia Woolf que hace referencia a dar un lugar, un lugar de adscripción simbólica para que las mujeres puedan crear, considerando que el concepto de creación también es siempre autocreación.

Hélène Cixous sostiene que la escritura de las mujeres es fundamental, dado que es una forma de materializar una experiencia humana invisible; de hecho, la describe como la materialización de la expresión de las mujeres y, por lo tanto, como una forma de reconciliación con lo propio, de dejarlo hablar, de nombrarse y de nombrar lo que oprime desde fuera.

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia, al principio en dos niveles inseparables: - individualmente: al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra (Cixous, 1979, p. 61).

Coincidente con el concepto de creación que hemos venido desglosando, Cixous apuesta por dar voz al cuerpo y, con esto, a la diferencia sexual. Al igual que Irigaray, propone un horizonte político de enunciación y creación para las mujeres, pues, aunque parece que hay momentos y espacios de apertura, estos siempre apuntan a la masculinización de las mujeres porque parten de un logos único y falogocéntrico. Esta apuesta debe trascender en el surgimiento de nuevos valores a partir de los cuales se reconozca la diferencia, que incluso el feminismo liberal y predominante de hoy día olvida por momentos.

La propuesta de Irigaray consiste, pues, en que la diferencia sexual es la noción a pensar de nuestra época porque, después de siglos, es probable que ahí encontremos respuestas a lo que

aqueja actualmente a la humanidad. Se trata de confrontar la historia de la humanidad y reconocer la negación de la diferencia sexual.

En cuanto a nuestra historia, hay que interrogarla parte por parte para comprender por qué esta diferencia sexual no ha tenido su oportunidad, ni empírica, ni trascendental. Porque tienen negada su ética, su estética, su lógica, su religión, la realización micro o macro cósmica de su emergencia o de su destino (Irigaray, 1994, p. 40).

Irigaray también plantea un retorno a la admiración, como primera pasión (según Descartes), ya que considera necesario colocarla entre los sexos, entre hombre y mujer, pues solo cuando esta pasión se encuentre ahí será posible ubicar la diferencia, asombrarse ante ella, reconocerla y significarla.

Lo que es el otro, quién es el otro, no lo sabré nunca. Pero el otro que me es incognoscible para siempre es el otro que difiere sexualmente de mí. Ese asombro, ese maravillarse, o esa admiración ante lo incognoscible debería volver a su lugar: el de la diferencia sexual (Irigaray, 1994, p. 33).

La admiración, que no existe entre los sexos, es la posibilidad de reconocer el lugar del otro, como eso: otro, que no soy yo, al que no puedo moldear un lugar desde mi percepción y necesidad porque es otro y, como tal, podré encontrarlo. En este sentido el reconocimiento de la diferencia sexual es también una postura ética para el mundo, la cual permite reconocer y valorar al otro desde su propia identidad sexual, por supuesto, pero esa diferencia puede incluso abarcar otros aspectos de la humanidad como la etnia, la clase, entre otros.

La admiración, concebida como esa capacidad de sorpresa, que puede dejarnos enmudecidos y que, según Irigaray (1994), a veces encontramos en el arte, mantiene una potencia transformadora para la humanidad en la medida en que “constituiría un horizonte de mundos de una fecundidad todavía inadvertida [...] fecundidad de nacimiento y regeneración para las parejas amorosas, pero también producción de una nueva época de pensamiento, de arte, de poesía, de lenguaje... Creación de una nueva poética.” (p. 32). En ese sentido, para el pensamiento de la diferencia es posible la construcción de un nuevo orden simbólico que permita una reinterpretación de la cultura humana.

Hablar de la diferencia sexual es reconocer el carácter positivo que implica ello en la cultura. Si bien es importante no caer en interpretaciones jerárquicas de los sexos ni esencializar los cuerpos a sus caracteres sexuales biológicos, tampoco se debe creer en subjetividades genéricas y, bajo ningún sentido, regresar a la mujer a una identificación total con sus funciones corporales (como la maternidad). Se trata por el contrario del reconocimiento del otro y de uno mismo desde potencias y valores diferenciados desde lo propio. Operar desde la diferencia es redefinir lo que es identitario en el cuerpo femenino, como la maternidad o la sexualidad femenina, es repensar las representaciones del género para hombres y mujeres e incluso reelaborar las relaciones humanas a partir del sujeto y sus otros.

Las artistas, a través del arte, pueden enunciar la diferencia, revertir los cánones falocéntricos que han moldeado la historia del arte y confrontar la figura del genio definida desde el modelo masculino. Las artistas que transgreden las normas del Gran Arte y que trascienden el gremio hacia el gusto de las espectadoras, realzando el valor de la diferencia, abren sentidos que compartimos en tanto mujeres, sentidos que crean referencias culturales para todas y que, como sostengo en esta investigación, son necesarios. En palabras de Pollock, revertir los cánones implica llegar a las espectadoras desde la experiencia en común.

Las artistas que nos llegan a fascinar y que necesitamos que nos fascinen para encontrar un espacio cultural y una identificación para nosotras mismas, un modo de articularnos a nosotras mismas – para crear una diferencia en los sistemas actuales que manejan la diferencia sexual como una negación de nuestra humanidad, creatividad y seguridad (Cordero y Saenz, 2001, p. 156).

Crear una obra implica un estilo singular e individual de aprehender el mundo, pero que trasciende lo individual y trastoca a los otros al expresar experiencias comunes que crean sentidos que no existían “para construir un objeto de pública existencia donde el elemento singular de la vida se convierte en emblema de una preocupación universal, en sustento para una experiencia compartida” (Ramírez, 2002, pp. 300-301).

Podría concluir diciendo que la creación de arte juega a favor de la diferencia sexual y representa la posibilidad que muchas mujeres han elegido para subvertir el orden simbólico establecido y la historia de miseria que nos rodea como sexo oprimido. Es el medio por excelencia, pues “el arte enseña a ver y enseña a pensar; y sólo puede hacerlo porque es capaz de dirigirse a una materia informe, que es pura potencia para hacer surgir desde ahí lo nuevo” (Ramírez, 2002, p. 303).

En el siguiente apartado se expone un recuento de algunos puntos que se han tratado en este capítulo haciendo referencia a Nahui Olin, la musa preferida de los artistas del siglo XX.

2.5 Nahui Olin, musa y artista

*mi nombre es como el de todas las cosas:
sin principio ni fin,
y sin embargo sin aislarme de la totalidad
por mi evolución distinta en este conjunto infinito,
las palabras más cercanas a nombrarme
son Nahui Olin*

Nahui Olin, 1927

Mujer prolífica que fue adelantada a su época, dicen los expertos, y lo era, basta con mirar un poco su obra, leer su poesía y observar sus fotografías para saber que el paso de su vida por este mundo dejó huella. Huella inteligente, creadora, sensual, una huella hecha arte. Nahui Olin expresó su existencia a través de su cuerpo, de su belleza, de su mirada, de su ágil pluma y su colorido pincel, en un momento en el que el país florecía pero que, sin lugar a dudas, no estaba listo para una existencia tan libre como la de Carmen Mondragón, mejor conocida como Nahui Olin.

A Nahui le costó muy caro expresarse, con su personalidad apasionada y sumamente transgresora retaba a las esferas recatadas, burguesas y religiosas que no le perdonaron su libertad, de manera que, pese a existir un amplio repertorio de testimonios que dan muestra

de su intensa actividad artística y cultural, su gran legado pictórico y escrito pasó desapercibido por un intencional olvido. Los gremios culturales e incluso la misma sociedad preferían mirar hacia otro lado antes que reconocer sus aportaciones, las cuales fueron trascendentales para el México de ese momento histórico. Es hasta ahora que existen las condiciones para reconocer y valorar en una dimensión más justa la participación de las mujeres, especialmente de Nahui.

Nahui Olin parece emerger del olvido y del polvo moralista que la cubrió para revelarse como personaje autónomo, cuya vida se vio atravesada por la cultura del México posrevolucionario en pleno renacimiento, que aglutinó una fuerte participación femenina tras bambalinas (Malvido, 2017, pp.17-19).

Cabe destacar que si bien un amplio movimiento social y cultural estaba en auge y las mujeres participaban activa y abiertamente, no había ningún espacio consolidado para ellas, ni siquiera la ciudadanía, pues el derecho al voto se promulgó hasta el 17 de octubre de 1953 y, en general, aunque su participación fue fundamental, el reconocimiento se lo llevaron los varones.

Tomas Zurián la encontró accidentalmente el 1978, desde que la vio por primera vez en una fotografía dedicada a Atl, inició una búsqueda que lo conduciría años más tarde a ser el principal coleccionista de la obra de Nahui y a por fin en 1992 llevar a cabo una exposición y un catálogo de su obra con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes. Fue entonces cuando algunos escritores y periodistas recuperaron a Nahui Olin como personaje histórico y posteriormente como artista. Parte de la cual se encontraba en el Museo Estudio Diego Rivera porque en algún momento de su vida fue cercana a este personaje, a tal punto que la retrató en sus murales, motivo por el cual los estudiosos de Rivera mantuvieron presente a Nahui. De hecho este museo fue la sede de la primera exposición, a cargo de Tomás Zurian (en el marco del centenario de su nacimiento), la cual responde al olvido en el que se mantuvo a Nahui Olin y al reconocimiento de su participación artística.

En 2018, finalmente, el Museo Nacional de Arte ofrece la exposición más completa que hasta entonces ha existido: *Nahui Olin. La mirada infinita*. En ella se logra integrar las diferentes

facetas de la artista como dibujante, caricaturista, pintora de diferentes estilos, compositora musical, poeta, modelo, pionera del performance e, incluso, su actividad social. Se trata de un momento en el que, por fin, se deja de hablar de otros a través de ella y se intenta rescatar a la Nahuí artista, desenmarañando el tabú que mucho tiempo representó para la cultura mexicana, como lo señaló Adriana Malvido (2017):

Los libros hablan de ella para referirse a otros: «hija del general Mondragón», «esposa de Manuel Rodríguez Lozano», «amante del Dr. Atl», «modelo de Diego Rivera», «Edward Weston la retrató»... Y quizá porque todo lo que hizo rayó siempre en el extremo, la adorada y la repudiada, la asediada y temida Nahuí Olin se convirtió en tema tabú durante muchos años (p.17)

Lo anterior es uno de los motivos por los cuales me parece fundamental reconocer el legado que nos deja Nahuí, pues considero que ella no solo confrontó los cánones establecidos del arte sino que también reinventó la forma en la que entendemos al mismo artista. Por tal motivo, en este trabajo intentaré analizar algunos aspectos de la vida y obra de Nahuí Olin a la luz de la filosofía feminista.

2.5.1 Breve reseña biográfica

*Lloro de dolor
Desgraciada de mi,
no tengo más que un destino: morir
porque siento mi espíritu
demasiado amplio y grande
para ser comprendido
y el mundo, el hombre y el universo
son demasiado pequeños para
llenarlos.
Quiero morir
Es necesario desaparecer
cuando no se está hecho para vivir
cuando no se está hecho para respirar
ni desplegar las alas.*

Nahuí Olin

María del Carmen Mondragón Valseca nació en la Ciudad de México, en la casa familiar ubicada en Tacubaya, un 8 de julio de 1893 en el seno de una familia acomodada. Su madre, Mercedes Valseca, fue una mujer tradicional y educada que formó a sus hijos dentro de la moral y las formas de lo bien visto en la época, además se sabe que fue quien inició a la pequeña Carmen en las artes, principalmente en la música y la pintura, ya que ella misma daba clases a sus 8 hijos y pretendía una educación burguesa para todos.

El padre, Manuel Mondragón, era un militar bien conocido por sus diseños de artillería y su participación como aliado de Porfirio Díaz y, posteriormente, de Victoriano Huerta, quienes eran contrarios a los movimientos revolucionarios. En consecuencia, la actividad militar y política del padre llevó a la familia Mondragón Valseca a vivir alrededor de 8 años en París, Francia, lugar en el que la pequeña Carmen estudió sus primeros años en una escuela religiosa de monjas y donde aprendió francés a la perfección, así como aspectos de la cultura francesa en general que se tornaron fundamentales para su desarrollo posterior.

Fue en esta Ciudad donde comenzó a desarrollar una gran sensibilidad dentro de la escritura, como años después confesó una monja (maestra suya) que atesora algunos de los cuadernos de poesía que la pequeña Carmen escribió desde los diez años de edad. Adriana Malvido (2017) narra el testimonio recogido por el Dr. Atl de la monja maestra Marie Luise:

Esta niña era extraordinaria. Todo lo comprendía, todo lo adivinaba. Su intuición era pasmosa. A los diez años hablaba el francés como yo, que soy francesa, y escribía las cosas más extrañas del mundo, algunas completamente fuera de nuestra disciplina religiosa (p. 20).

Años más tarde dichos cuadernos se convirtieron en el libro que lleva por nombre *A dix ans sùr mon pupitre*, en el cual es posible verificar la fantástica sensibilidad y expresión de una niña precoz en cuanto a la comprensión de su experiencia del mundo. Otra muestra es la recreación que hace de una conversación con su madre, donde muestra un claro interés por el mundo más allá de los deberes de una niña de su edad, en esa época, y de su clase social:

–Ven, hijita, vamos a ver las flores, pero antes déjame peinar-te
–estás muy bonita– tanto como cuando eras pequeñita y yo te lleva-

ba de la mano a la escuela.
Me peinó muy suavemente y me dio una muñeca.
–Ésta –me dijo– es para la niña de tu hermano que Dios se llevó al cielo, no es como tú que llora y dice cosas feas.
En el jardín, mi madre me dijo:
–Mira qué flores tan preciosas; córtalas para que las lleves a la tumba de papá y de tu hermano –son las últimas flores de la vida– de la vida mía y de la vida tuya –se secarán sobre sus tumbas, pero sus perfumes llegarán hasta el cielo donde viven junto a Dios nuestro Señor.
–¿Quién es Dios nuestro Señor?, le pregunté a mi mamá.
–Es el que nos ha hecho, hija, al que todo le debemos.
–Yo nací contra mi voluntad y nada le debo a ese señor.
–¿Pero tú no rezas?
–Yo no sé rezar mamá. Reza tú por mí y déjame ver las flores que me hablan de amor
(Olin, como se citó en Malvido, 2017, pp. 24-25).

La relación entre Carmen y su madre era un tanto borrascosa. Se cuenta que el espíritu sensible y caprichoso que siempre caracterizó a Nahui chocaba con las costumbres que la madre le quería transmitir, así que la confrontación era constante. En este orden de ideas, es posible recuperar lo que señaló Victoria Sau respecto a la relación madre-hija, la cual caracteriza como la relación más dramática de entre las relaciones humanas, porque es mediante esta que los valores del patriarcado se transmiten y, al mismo tiempo, “pone en evidencia la condición servil de la mujer más que ninguna otra al verse obligada la madre a transmitir a la hija, por toda la herencia racional, la opresión, discriminación y explotación que ella misma sufre” (Sau, 2000, p. 146).

Lo anterior promueve la perpetuación de la subordinación de las mujeres para el sistema patriarcal. Sau señala que en tanto se mantenga el drama en las relaciones de mujeres también se sostiene la dificultad de revertir la opresión; en este sentido el sistema patriarcal, desde la relación madre-hija, rompe lo que podría fundar relaciones de mujeres que abonen a la emancipación.

De ahí la gran paradoja de que en la literatura, la pintura, la estatuaria, las religiones, no encontremos representaciones o referencias de la pareja madre-hija, pero en cambio circule la idea de que es la relación más íntima, profunda y presumiblemente indestructible que existe (Sau, 2000, p. 146).

No hay lugar para las mujeres ni para sus relaciones en el orden simbólico, el drama de la relación madre-hija se vive y se confronta sin referentes en la cultura, al mismo tiempo que sigue constituyendo una de las pruebas más difíciles para toda mujer, pues la hemos transitado cada una de nosotras como hijas y algunas, también, como madres. El vínculo entre Nahui y Mercedes es prueba de lo anterior, pero también da testimonio de que, a pesar del drama, hay mujeres que apuestan por la emancipación aunque tengan que enfrentarla casi en soledad.

En contraste, Carmen mantuvo una relación cercana y cariñosa con su padre desde pequeña, se cuenta que él la consentía y protegía, incluso, de los mandatos de su madre, hecho que contribuía al drama de la relación madre-hija. No obstante que el general Mondragón era un hombre del ejército, de armas y batallas, se mantuvo presente en la vida de la artista hasta el momento de su muerte, durante el exilio al que fue condenado junto a su familia en razón de sus decisiones políticas.

Una vez concluidos sus estudios en los colegios religiosos característicos en la época para la élite a la que pertenecía Carmen Mondragón, y habiendo cumplido 19 años, le sucede lo que ella misma había profetizado en sus poemas: pasó de la mano del padre a la del marido. La unión, en apariencia proveniente de acuerdos e influencias más que por convicciones personales entre los contrayentes (pese al supuesto arrepentimiento de Carmen), se llevó a cabo en medio de los conflictos armados de la revolución mexicana en 1913.

En ese entonces Manuel Rodríguez Lozano era un cadete militar joven, culto y guapo que no mostraba interés por el matrimonio, aunque eran obvios los beneficios que le traería a su carrera casarse con la hija del general. Igualmente era bien sabido que el cadete no se acercaba a la joven Carmen y se presumía que ella era asediada y cortejada por su belleza deslumbrante y su inteligencia apasionada. Aunque ya había rechazado a decenas de hombres y nunca se mostró interesada por el matrimonio, accedió ante la petición de su padre y la presión de su madre, quien amenazó con encerrarla en un convento si no aceptaba. Incluso

se llegó a hacer mención de que su fotografía de boda tenía a los novios más bellos y tristes de la época, presagiando así los años de matrimonio de la pareja.

Después de su boda y luna de miel, plagada de viajes en el extranjero, la joven pareja alcanzó a la familia Mondragón Valseca en París, donde se habían exiliado después de la participación del general Mondragón en la decena trágica, ante lo cual dejó de ser bien recibido por la élite política; no obstante, la riqueza obtenida gracias al diseño de armamento y las crecientes guerras le permitió trasladar a toda su familia a Europa y gozar de una vida acomodada.

El clima intelectual y bohemio de la época en París los sedujo y los mantuvo ocupados. Ahí se relacionaron con artistas e intelectuales que favorecieron la vocación artística que tanto Carmen como Manuel tenían y que posteriormente desarrollarían. Para Carmen fueron tiempos de silencio, se mantuvo, quizá, resignada a su destino de esposa y, luego de ser considerada la mujer más bella de México, se conformó con la indiferencia de su marido, quien disfrutaba de la vida que ahora tenía con la familia Mondragón mas no de la presencia y compañía de Carmen. Después de la pérdida de un hijo, aparentemente, lo único que mantenían en común, como pareja, era la pintura.

La primera guerra mundial hizo que la familia dejara París para trasladarse a San Sebastián, España, donde se instalaron indefinidamente en espera de que los cambios en México, eventualmente, les permitieran retornar a su patria. En ese lugar la familia encontró una vida apacible, integrada a la sociedad y tradiciones del lugar, también se cuenta que fue ahí donde Carmen enseñó a Manuel a pintar y donde se firmó la sentencia del fracaso de su matrimonio.

El México de 1921 había alcanzado un clima más pacífico, por lo que diferentes miembros de la familia Mondragón emprenden su regreso. Carmen y Manuel vuelven para, finalmente, terminar con su matrimonio; de hecho, no había pasado ni un año cuando Manuel Rodríguez Lozano ya era conocido por sus relaciones con otros hombres y Carmen por faltar a las

normas morales de las buenas familias de la época, pues había abandonado a su marido, pedido el divorcio y establecido una relación de amantes con el Dr. Atl, quien la había bautizado como Nahui Olin, que en náhuatl significa último sol.

Era Carmen Mondragón hasta que el Dr. Atl la bautizó Nahui Olin para convertirla en un personaje legendario del México de los años veinte, en quien todo calificativo es posible: la genialidad, la locura, la liberación, la desfachatez, la pasión, el escándalo, el misticismo, la violencia, la rebeldía... Una mujer que pintó y escribió poesía, pero cuya obra más relevante fue su actitud sin prejuicios frente a la vida (Malvido, 2017, p. 17).

La mayoría de las personas que han escrito sobre esta artista identifican al menos dos momentos en su vida:

- **Carmen Mondragón Valseca:** la hija de familia, casada, sensible, pero dentro de los límites establecidos para las mujeres de su época, y
- **Nahui Olin:** la artista tempestuosa, amante, que vive sin límites y que plasma en su obra su existencia erótica, sensible, creativa.

Liberada, Nahui Olin es entonces una mujer que vive para sí misma. Aunque desde mi punto de vista es posible también enumerar los diferentes momentos en que Nahui se fue descubriendo y fue construyendo su legado.

El primero se desprende de su encuentro con Atl, que surge, tal vez y en principio, como un escape de lo que había sido su vida hasta entonces. Una aventura pasional que emerge de miradas y cartas cargadas de pasión, deseo y lujuria sobre la cual se funda una relación que la saca por completo de lo que ella había sido y transforma lo que, hasta entonces, se sabía de Nahui. Vivieron juntos un romance pasional y creador que resultó estimulante para ambos en tanto artistas y liberador en tanto personas.

Carmen decidió trasladarse al Convento de la Merced a vivir algo más que una aventura extramarital: sentía que había encontrado aquello que había estado buscando desde niña, un amor que hiciera morir. Morir y renacer. Carmen había llegado a su fin, de sus cenizas había de levantarse una criatura nueva, libre, enamorada (Bonilla, 2020, p. 78).

La belleza y la juventud de Nahui, que hacían contraste con la edad y los estragos físicos de la guerra de Atl, dieron de qué hablar, aparentemente tenían todo en contra y, sin embargo, tuvieron tiempos de desbordada pasión. Cuando la relación entre ellos llegó a su fin, tanta excitación devino en violencia, inseguridad y celos, nadie creería que en Nahui brotarán esos celos desmedidos para el viejo Atl. Una vez más, y pese a la creatividad compartida, la vida de Nahui giraba entorno a un hombre, Bonilla aduce que eso no le importaba pues “después de ser la hija de Mondragón, y de ser la mujer de Lozano, no le molestaba que la reconocan como la amante de Atl” (Bonilla, 2020, p. 85).

Pero por supuesto que esto causó estragos en su vida, pues fue ella quien, una vez más, tuvo que moverse y empezar de nuevo, la que cargó con una reputación de celosa, loca y puta, la que se fue sin nada en las manos y a quién la sociedad le cobraría factura, como lo hace con las mujeres que no se ajustan al canon, aunque a ella poco le importara.

Sus misivas cargadas de reclamos continuaron algún tiempo después de separados y culminaron cuando Nahui pidió a Atl que le regresara todos los textos que le escribió y dedicó, pues, argumentaba, no los merecía después de las traiciones y los sinsabores que ella había padecido. El doctor se negó a hacerlo y posteriormente los publicó en sus memorias sin darle reconocimiento, incluso la nombró lo mínimo posible.

Nahui se instaló en un ático del centro de la ciudad y los años posteriores transcurrieron entre la vida bohemia, una amplia producción de su obra escrita y pictórica, además de la consolidación de la mujer más liberada de su época. Con su forma de vida, su arte y su estilo personal, había introducido al México tradicional aires de libertad que la consolidaron como la musa predilecta de los artistas, y al ser pintada y retratada encontró y demostró la esencia de su existencia.

Buscó suerte en Hollywood al lado de su amante, el caricaturista Matías Santoyo, pero no la convenció el mercado del cine y decidió regresar a México para continuar con sus planes, lo

cuales incluían libros de poesía, de física, composición musical, retratos, caricaturas y a ella misma en el centro, aunque ya mostraba poco interés por la vida social y cultural del país.

Aburrida de las tertulias de la ciudad, planeó un viaje por Europa, sin contar con que, durante el viaje que la llevaba de vuelta a San Sebastián, se encontraría a Eugenio Agacino, capitán de la compañía Trasatlántica Española que lideraba el barco en el que viajaba, quien la enamoró de una forma sencilla y contundente, como ella misma narró en su diario:

DIARIO DE UNA BELLA EN SU PRIMER VIAJE

LUNES: Todas mis amigas vinieron a despedirme, que excitación.

MARTES: Ya estamos en alta mar; me estoy divirtiendo mucho. He hablado con el capitán; qué apuesto y galante es.

MIÉRCOLES: El capitán trata de enamorarme y yo, por supuesto, no lo permití.

JUEVES: El capitán es un hombre determinado, me asegura que, si no le dejo besarme, echaría a pique el buque. Qué horror, Dios mío, ¿qué debo hacer?

VIERNES: He salvado la vida de la tripulación y a quinientos pasajeros que estuvieron a punto de morir
(Olin, como se citó en Malvido, 2017, p. 195).

Nahui encontró en esa relación una simple felicidad que la llenó de calma e inspiró su pintura. Con el capitán Agacino compartió viajes, ciudades y el mar que, al menos en ese instante, la hacían sentir plena. Cuando regresaba a la ciudad de México paseaba sola y se cuenta que se mantuvo apacible en la espera del arribo de su capitán, de sus encuentros en el puerto de Veracruz o de sus nuevos viajes en altamar. Al mismo tiempo se mantuvo permanente productiva, ya sea escribiendo, componiendo o pintando, aunque muchos de sus textos y pinturas se perdieron en el olvido y en el tiempo.

Sin embargo, la repentina muerte del Capitán Agacino a causa de una reacción alérgica la volvió a sumir en sus escritos y en su soledad. Cabe destacar que fue una decisión que ella tomó, desinteresada de la cotidianidad o quizá los años encima de su cuerpo ya no la hacían partícipe de lo que pasaba en el mundo, de manera que a los 45 años regresó a vivir a la vieja casa familiar en Tacubaya que su padre le había heredado.

Fue la primera mujer en afiliarse al sindicato de artistas de México, lo que le facilitó una pensión a cambio de impartir clases de dibujo a nivel primaria una vez a la semana, convirtiéndose en su principal actividad y fuente de sustento, aunado a la venta de copias de sus fotografías donde posaba desnuda y que ella misma ofrecía en las calles, las cuales fueron compradas por señores que no tenían idea que aquella mujer era la musa que seguía posando ante sus ojos.

Volvía con frecuencia al centro de la ciudad, iba al cine a ver películas francesas y cuando el dinero le alcanzaba se permitía disfrutar de la comida en algún buen restaurante, rara vez era acompañada por alguna de sus sobrinas, quienes estuvieron cerca de ella hasta el final de su vida. Principalmente visitaba la Alameda, donde era conocida por alimentar a los gatos de la zona y por su peculiar forma de vestir.

Cabe señalar que Nahui conservó su estilo y el adorno como parte de sí misma, aunque estos no fueran bien vistos por la sociedad. No faltaron las miradas incómodas ni los niños o adolescentes que, por miedo o burla, le lanzaban piedras. De Nahui se decía que estaba loca, que era indigente, que según esto hablaba con el sol, que había sido famosa, que disecaba a sus gatos, entre otras explicaciones fantasiosas para explicar su peculiar existencia. Lo cierto es que Nahui se había convertido en una figura mítica de la ciudad de México, toda su existencia lo fue.

Nahui es la antítesis, la antiheroína. Ella se expresa a través de su cuerpo, creyó en él hasta el fin, aún mayor se siguió viendo bella, se compraba tres vestidos iguales de distintas tallas “para cuando adelgazara”, nunca pone límites a su pasión, sus cartas de amor contienen un vocabulario erótico inimaginable para su época. Ni siquiera ahora, nos permitimos vivir la pasión hasta ese grado (Malvido, 2017, pp. 12-13).

Falleció un 23 de enero de 1978 en la misma habitación donde nació, después de una caída, huesos rotos, cirugías y, finalmente, un paro respiratorio. Una vida larga, una existencia única, una mujer de los tiempos modernos, como dice Tomas Zurian; mejor dicho, siempre de tiempos futuros, pues aún hoy su vida y obra siguen siendo polémicas.

La vida le da la espalda a
a nuestro destino
sin remordimientos.
Nos cree inmortales
y deja que enraice
nuestra inteligencia
en el mundo
sola la vida
ve nuestro fin:
la muerte

La muerte es una tiranía
de la vida [fragmento de *La Vie*, en *Câlinement je suis dedans*]
(Olin, como se citó en Malvido, 2017, p. 178).

2.5.2 Acerca de su obra

*Añoro crear sensaciones de belleza
patéticas y petrificantes
como las que recojo sin cesar
de una brizna de hierba
de una rosa, de la luz
de un suspiro de una mirada
En fin
de todo lo que me llama
la atención
Si, de todo.
Todo lo que llega a mi espíritu
Resuena y responde*

Nahui Olin

La obra de Nahui Olin es extensa y compleja a pesar de que gran parte se perdió en el olvido y el tiempo. Esto se debe a que la artista se mantuvo productiva durante toda su vida; de hecho, aún siguen surgiendo nuevas pistas acerca de su trabajo. A lo largo de su trayectoria abordó distintos géneros artísticos como la pintura, la caricatura, la composición musical, la poesía, e incluso el performance, pues su propia existencia podría considerarse una obra de arte.

Nahui fue protagonista en la mirada de los artistas del momento que solicitaban pintarla, dibujarla o retratarla; mientras posaba encontró una forma de auto representarse, de trascender al artista que la captaba y volverse el centro de la obra, era la musa por excelencia y, al mismo tiempo, estaba más allá de ser simplemente musa.

En el universo creativo de Nahui, tanto pictórico como escrito, ella se encontraba en el centro, su experiencia vital era lo que movilizaba su obra. Su curiosidad, casi ingenua, su sensualidad y erotismo la volvían incomprendible para los intelectuales de la época que buscaban encajar sus ideas en el nacionalismo del México posrevolucionario (que le apostaba al muralismo), lo cual tornaba la obra de Nahui inclasificable dentro de los cánones de la época.

Para Gómez Campos, la obra pictórica de Nahui encajaba en las pretensiones de la época de crear cierta identidad nacional y la gran variedad de temáticas podría catalogarla incluso como impresionista, sin embargo fue menospreciada por la crítica:

Si bien no podemos adscribir estrictamente su pintura a la corriente nacionalista dado que más bien a sido caracterizada como arte *naïf*, su percepción de sí misma cabe perfectamente en la identidad nacionalista mexicana; lo que se expresa en el colorido infantil de su pintura que incluye, además de los múltiples autorretratos y retratos de sus amantes y sus gatos, paisajes costumbristas (Gómez, 2004 p. 106).

Su obra pictórica fue descrita como naif (derivado de *naïf*, término francés que significa ingenuo), con lo cual se alude a un estilo, supuestamente, carente de técnica que se caracteriza más bien por la ignorancia de las representaciones, tendencias y conocimientos del arte, o bien, por estar plagado de rasgos infantiles con poca perspectiva artística. Lo cierto es que a Nahui nunca le importó esta descripción ni se desanimó, pues tenía los conocimientos suficientes para pintar lo que ella decidiera gracias a su educación y a sus viajes por el mundo. Se podría decir que, más bien, fue fiel a así misma al plasmar su estilo particular de ver el mundo, de describirlo y de vivirlo.

A pesar que sus inicios en el dibujo y la pintura fueron en Europa, al lado de Rodríguez Lozano, no se conserva ningún cuadro de esa época más que algunos vestigios de dibujos, caricaturas y tiras cómicas recientemente presentadas, pero que dejan claro que su gusto por la caricatura siempre fue un eje en su obra y no parte de su relación con Matías Santoyo.

Aunque al regresar a México ella ingresó a la academia de San Carlos, no fue sino hasta que vivió con Atl, en el ex Convento de la Merced, cuando ambos artistas emprenden años de intenso trabajo. Cargada de pasión, Nahui escribe cartas apasionadas, dibuja, posa y pinta sin discriminación, se introduce en el mundo cotidiano de las pulquerías, de las fiestas tradicionales, de los panteones, circos, paisajes, ferias, y en cada cuadro deja ver algún aspecto distintivo de ella, como sus grandes ojos verdes o sus trenzas doradas.

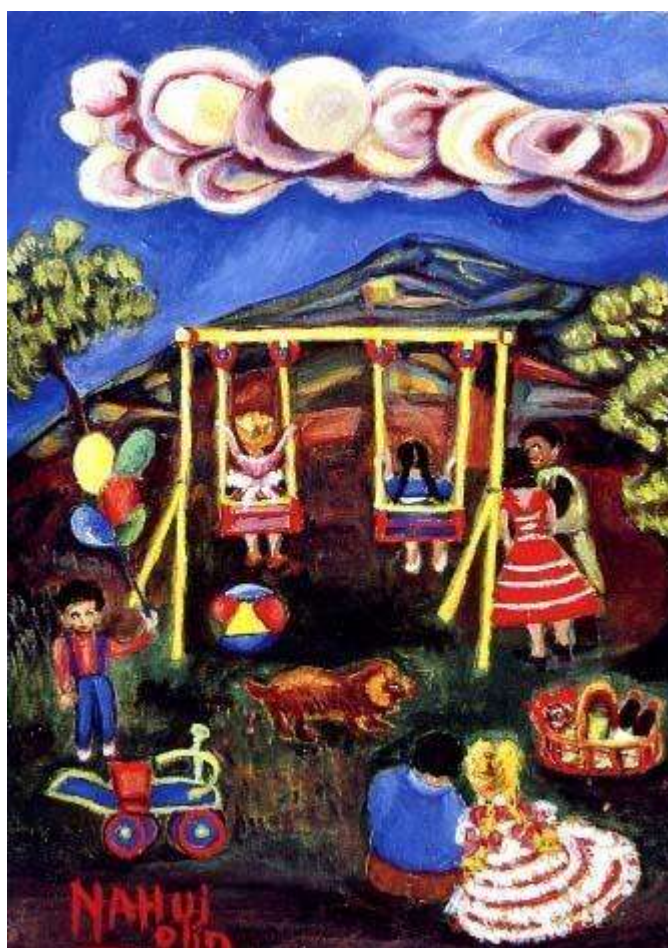


Ilustración 5. Sin título (Nahui Olin, S.f.)

Como resultado de su acercamiento al arte popular al desempeñar un cargo en la Secretaría de Educación Pública, en el área de culturas populares, Nahui logra captar la alegría cargada de color en la cotidianidad de los pueblos y en las fiestas o reuniones populares. Gracias a su peculiar estilo nos ha legado una colección de pinturas con escenas en movimiento muy auténticas, esto en el sentido de que, si bien abordan las temáticas del momento, no pierden la esencia de la artista, por el contrario, integran aspectos lúdicos cargados con colores vivos.

En la pintura de Nahui Olin no existen concepciones políticas, ni elementos decorativos o retóricos. Es incisiva, penetra en el folklor, la vida, la naturaleza y en el círculo de sus propias vivencias. Su pintura es descriptiva, trata de ubicar a sus personajes en su entorno urbano o rural. Elude salvo alguna excepción el retrato intimista, porque su concepto del retrato es ubicar al personaje en torno de la naturaleza, al aire libre, en el horizonte ilimitado. (Zurián, 1992, p. 161).

Los autorretratos han resultado ser otra de las constantes en la obra pictórica de Nahui, en los cuales resaltaba sus rasgos físicos y su figura, pues su cuerpo y su experiencia vivida tomaron centralidad. La belleza que proyectaba resultaba cautivadora, pues no solo se trataba de un aspecto físico sino que constituía un movimiento, una apropiación de sí misma, de su cuerpo y de su deseo.

Nahui Olin no tiene muchos rostros, sólo uno, pero múltiple, expresivo, profundo, sin marcas de dolor o de alegrías efímeras. Con sus muchos autorretratos, lega a la posteridad el patrimonio de sus ojos verdes, su boca roja y un rostro delicadamente asimétrico (Zurián, 1992, p. 162).



Ilustración 6. Autorretrato (Nahui Olin, 1927).

Sus desnudos eran una mirada vuelta a sí misma y a sus experiencias eróticas, es por eso que se pinta acompañada de los hombres con los que compartió algunos momentos de su vida. Podríamos decir que toda su obra es autobiográfica, pues nos narra las diferentes épocas y escenarios que habitaba, por ejemplo, las azoteas del ex Convento de la Merced o de su casa en el centro, la playa que visitó con Lizardo o el balcón con Matías Santoyo, el barco donde viajaba con el capitán Agacino, el puerto donde lo esperaba. Como nos menciona Gómez Campos (2004) "pintar a los hombres que la amaron solo fue una forma de concebirse e interpretarse a ella misma, de comprenderse y completar la búsqueda de sí que realizó su vida como existencia estética. (p. 111).



Ilustración 7. Nahui y Agacino frente a la Isla de Manhattan (Nahui Olin, 1933).

Sus desnudos no resultan vulgares o grotescos, sino cariñosos, íntimos, cálidos. Su figura es voluptuosa, pero no es total. Nahui nos mostraba lo que ella quería que viéramos y era lo suficiente para ser arte, aunque transgrediera los cánones y la moral de su época. Al respecto Zurián (1992) menciona que “en sus pinturas que podríamos llamar eróticas ella representa el papel más importante por su actitud orgiástica de dominante entrega. En estas obras no existen excesos ni pornografía, más bien la esencia de su erotismo” (p. 158).

Su obra pictórica se apagó con su retirada a la vieja casa familiar; de hecho, se sabe que su última participación fue en una exposición en 1945, para la cual aportó tres cuadros. Se cuenta que, después de eso, pintaba sábanas y paredes de su casa con marineros y sus adorados gatos que la acompañaron hasta el fin de su vida.

Respecto a su obra escrita, fue también durante la relación con Atl que Nahuí trabajó de manera prolífica, produciendo textos y apasionadas cartas dirigidas a su amante que luego traspasaron a fervientes mensajes en los muros del ex Convento de la Merced. En 1922

publicó *Óptica Cerebral poemas dinámicos*, compuesto por veintiocho poemas escritos en francés y español, puesto que, después del porfirismo, no era raro encontrar rebabas de la cultura francesa y para Nahui resultaba algo muy natural en vista de que lo hablaba y escribía desde pequeña gracias a su educación en el extranjero.

Su primer poemario fue presentado por el Dr. Atl y, al mismo tiempo, ocurre la primera aparición pública de Nahui Olin, pues la obra estaba firmada bajo el nuevo nombre de Carmen, con lo cual anuncia que así prefería ser conocida y nombrada. El contenido, como su nombre indica, incluye poemas dinámicos (en movimiento) en los que desarrollaba ideas del cosmos y de ella misma con vertiginosa pasión, aunque también se percibe un claro diálogo con Atl cuando habla de volcanes y de sus encuentros. Pero, sobre todo, pone en el centro la idea de que el cerebro ve más allá de los ojos.

En 1923 Nahui publicó su segundo poemario *Câlinement je suis dedans*, escrito con su particular estilo, con su vocabulario claramente erótico adelantado a su época. Utilizó una mezcla entre español y francés, así como una escritura, a veces escalonada, que no se apegaba a los cánones literarios y rompía con la métrica de la poesía tradicional; de hecho, se apropiaba del espacio en la página para dibujar con las palabras. Nahui imponía una cadencia particular, con ritmo propio, que cristalizaba la transparencia de sus deseos y pensamientos más profundos en cada línea escrita. Resulta, además, sumamente íntimo al incluir textos sobre su infancia, familia e intereses propios.

*Maria
Tan bonita
Mi amiga, mi hermana
Llena de frescura
Apaga los colores de mi corazón
Pequeña hermana
Dale un beso a las llagas
De tu hermana*

*María
eres tan bonita
que mis ojos brillan
mejor junto a ti*

María
Perfumas nuestras vidas
Con tu nombre
[Fragmento de “Marie”, en *Câlinement je suis dedans*]
(Olin, como se citó en Malvido, 2017, p. 171)

El texto fue recibido con opiniones encontradas. Por parte de las élites conservadoras, poco acostumbradas a que una mujer hable y escriba a ese nivel de intimidad, fue duramente juzgada, sobre todo tomando en cuenta lo que representaba; es decir, considerando el antecedente de abandonar a su marido, pedir el divorcio y vivir con un hombre mayor en una relación extramarital. Sin embargo también hubo críticas positivas, según relata Tomas Zurián (1992).

El libro había provocado un escándalo por su estilo abierto, libre y sin prejuicios, editado en un estilo novedoso por la estructuración arquitectónica de los versos -que parecían colgar en sección áurea, de un invisible andamiaje-. Esta edición fue bien acogida entre los escritores de la época, pero su repercusión en el seno de una sociedad hipócrita y conservadora, tuvo consecuencias adversas para la autora y le acarrió el desprecio de las familias «decentes» (Zurián, 1992, pp. 52-53).

En 1924 se publica *A dix ans sùr mon pupitre*, cuyo contenido contempla las cartas y notas que la monja, directora del colegio francés donde estudió Nahui, le entregó al Dr. Atl y que la misma Nahui relee, corrige e ilustra. Este libro sirve para corroborar el espíritu sensible que caracteriza a la artista, el cual ya demostraba desde sus diez años. En esencia, mantiene las mismas características que sus poemarios anteriores, no es un texto infantil, por el contrario, permite ver la madurez con que la pequeña Carmen sentía y vivía el mundo.

En 1927 se da a la tarea de escribir un breve texto titulado *Nahui Olin*, mediante el cual expone la defensa de su nombre; es decir, aunque se dio por terminada la relación con Atl este fue el nombre que ella decidió tener y lo explica, no en referencia a su antiguo amor sino a una relación que establece con su nombre y con el cosmos. El tema se convirtió en todo un eje en su vida, pues mantuvo vigencia y llegó a convertirse en una particular forma de vivir y de relacionarse con el entorno, el universo es parte de ella.

Diez años después, en 1937, publica el libro *Energía Cósmica* como una continuación del tema que inaugura con su nombre. En este texto se desarrolla un diálogo intenso en el que explica lo que ella entiende por cosmos, sus movimientos y el por qué de la existencia humana; además mantiene un acalorado debate con Einstein mediante el cual repele su teoría de la relatividad, pero también lo hace con otras teorías que se encontraban efervescentes en la época.

Nahui era una mujer sumamente preparada, leía filosofía, le interesaba la ciencia, investigaba la luz, los movimientos del sol y las estrellas, entre otros fenómenos naturales. Cabe mencionar que durante el año de la publicación (1937) ella se encontraba fuera de la esfera cultural, pues se encontraba dedicada a sus proyectos individuales.

Se habla de otros textos que dejó inconclusos, por ejemplo, *Totalidad sexual del cosmos* en el cual quería incluir las cartas que le había escrito a Atl, entre otros textos, ilustraciones y una composición musical, ya que además tocaba el piano, daba conciertos y escribía piezas musicales. Se tiene conocimiento respecto de dos conciertos que escribió y no se han encontrado aún; no obstante, existe constancia sobre su habilidad e interés en el plano musical.

No sólo tocaba el piano con soltura e inspiración, sino que improvisaba e interpretaba sus propias creaciones, y éstas considero no debieron ser obras superfluas, cursis o intrascendentes, sino que tal vez fueron más allá del simple divertimento de mujer bien educada (Zurián, 1992, p. 141).

Finalmente es menester reconocer su participación encarnada como musa en vista de que, más que modelar para los artistas que la solicitaban, ella tomaba un papel activo, posaba como lo narra en su poema: “cuando posó soy siempre otra” (Olin, como se citó en Malvido, 2017, pp. 62-63). Ciertamente es que su belleza deslumbrante atraía las miradas, pero el lugar que ella tomaba en la obra garantizaba su éxito.

No es fortuito que se encuentre plasmada en los murales de Diego Rivera, en múltiples pinturas y dibujos de Atl, en los retratos de Montenegro, en las caricaturas de Santoyo, en las

fotografías de Edward Weston, Tina Modotti, Garduño, entre otros. En este sentido, es relevante señalar que Nahui mantenía el estilo sensual, ingenuo y erótico que la caracterizaba, incluso en su propia imagen.

Es por ello que ahora se le considera precursora de lo que se conoce como *performance*, término que hace referencia a un montaje que implica una puesta en escena con una intención corporal, mediante la cual se puede actuar o representar algún aspecto o temática con la intención de transformar la percepción del público respecto al tema.

La obra de Nahui Olin posee características transgresoras respecto de los cánones de la época, pero que no demeritan su trabajo sino que, por el contrario, muestran la potencia artística que era capaz de desarrollar. El legado que nos deja es una revolución simbólica sumamente feminista que plasma su experiencia particular, la cual propongo desglosar a continuación.

2.5.3 Musa para sí

*Bajo la mortaja de leyes humanas, duerme la masa mundial de mujeres, en silencio eterno, en inercia de muerte, y bajo la mortaja de nieve ---
son la Iztatzihuatl,
en su belleza impasible.
en su masa enorme,
en su boca sellada
por nieves perpetuas,-----
por leyes humanas.-----*

Más dentro de la enorme mole, que aparentemente duerme, sólo la belleza revela a los ojos humanos, existe una fuerza dinámica que acumula de instante en instante una potencia tremenda de rebeldías, que pondrán en actividad su alma encerrada, en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía.--- Y la mortaja fría de la Iztatzihuatl se tornará en los atardeceres en manto teñido de sangre roja, en grito intenso de libertad, y bajo frío y cruel aprisionamiento ahogaron su voz; pero su espíritu de independiente fuerza, no conoce leyes, ni admite que puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en donde duerme la Iztatzihuatl en su inercia de muerte, en nieves perpetuas.---

Fragmento de *Bajo la mortaja de nieve duerme la Iztatzihuatl en su inercia de muerte, Óptica cerebral* (Malvido, 2017, pp. 124-125)

El México posrevolucionario de la década de 1920 apostaba por el arte y la cultura para la recuperación de la identidad nacional. En conjunto, artistas, intelectuales y políticos coincidieron en reconstruir el ambiente social lastimado por el porfiriato y los movimientos armados. La propuesta consistía en poner en relieve aspectos fundamentales de la cultura popular, la historia nacional, el folklore y las raíces prehispánicas para el fortalecimiento del país. Esta coincidencia o búsqueda de unidad nacional compartida por los diferentes actores sociales, como lo señala Gómez Campos (2004), se conforma “del mismo intento de reconocerse y de crearse, de darse una identidad o encontrar un *sentido de sí*, por medio de los productos culturales” (p. 118).

Es por ello que las ideas estéticas ocuparon un lugar central en las reflexiones de la época como nunca antes, lo que promovió el surgimiento de algunos grupos con diferentes propuestas para abonar a la transformación social. Una de las principales agrupaciones fue la de los muralistas que, con apoyo oficial, materializaron su proyecto colectivo en espacios públicos, pues su idea principal consistía en la democratización del arte y su fácil acceso para la población común.

Otro grupo importante fue el de “Los contemporáneos” que, influidos por el arte europeo, se encaminaron en la búsqueda de un arte puro, la esencia de lo mexicano y, aunque sus miembros mantenían su trabajo individual, produjeron una publicación conjunta en la que difundieron sus ideas; asimismo, algunos de ellos apostaron por recuperar el arte popular mexicano y sostenían proyectos para su colección y catálogo. El arte estaba en el centro y eso generaba debates, diálogo y un ambiente de oportunidad para los artistas.

Nahui Olin encajaba con los ideales del llamado renacimiento mexicano, su sensibilidad y su pensamiento la llevaron a tener una participación activa y diversa en el movimiento de ese

tiempo. Su obra fue tan transgresora y subversiva como ella misma, no se acoplaba a un grupo ni mantenía los ideales fieles a ningún estilo particular; ella misma era un movimiento que recién se nombraba Nahui Olin, un movimiento encarnado en su cuerpo, un movimiento erótico rechazado por muchos porque, en su autenticidad, no había puntos de comparación, era única, rompía con los cánones establecidos. Incluso siendo la musa predilecta de los artistas de la época, posando para ellos, encontró un lugar de trascendencia.

Ella dejó constancia poética y pictórica de su experiencia de vida. Lo hizo como artista y como ser humano, pero también como modelo; imprimió a su actividad -y se expresó así con respeto a una de las tareas más pasivas a las que las mujeres se someten- un elemento de originalidad creadora: la autonomía de sensibilidad e inteligencia que nunca desapareció de su vida. (Gómez, 2004, p. 107)

Fue musa de Diego Rivera en varios de sus murales, se dejó pintar por los contemporáneos, la dibujaron caricaturistas de diversas ídoles políticas, fue retratada por fotógrafos nacionales y extranjeros, incluso Garduño, fotógrafo de los eventos de abolengo de la Ciudad de México. Ella misma se pintó sola y muchas veces acompañada, también pintó paisajes costumbristas mexicanos y le escribió desde su intimidad al cosmos, al amor propio y de otros, a la tierra, a la vida y a la muerte.

Nahui Olin nació en una época de agitación política y social que impregnó su existencia y que se refleja en una propuesta estética que rebasaba lo permitido y esperado para una mujer, incluso para una artista. Aún hoy en día se puede decir que fue una mujer adelantada a su época, como mencionan sus principales biógrafos.

Al formar parte de una familia burguesa, la pequeña Carmen tuvo la posibilidad de viajar por diferentes países y conocer de cerca diferentes ideales y luchas sociales que la posicionan desde una perspectiva única que repercutió en su obra y en su vida.

Nahui Olin construyó de sí misma la imagen estética de la feminidad que surgió con la revolución y maduró en la modernidad mexicana. Mujer de ruptura para muchos, en cierto sentido podríamos decir que fue, simplemente, un ser de principios de siglo XX, época de transición. No todas las mexicanas eran como Nahui Olin. Pero las mexicanas como Nahui Olin cabían en una sociedad en transición como la de principios del siglo XX (Gómez, 2004, p. 114).

Según señala Tomas Zurián, Nahui había recogido las ideas sufragistas del movimiento feminista en su estancia en Europa, de manera que su vida y su obra son formas de la manifestación y continuación de dichas ideas. En contraparte, Rubí de María Gómez Campos (2004) nos habla de Nahui como pionera del feminismo en nuestro país, pero no por la continuación de los ideales sufragistas, sino por su impulso de salirse de los roles establecidos para mostrarnos su experiencia y creatividad, anteriormente vedadas para las mujeres.

Gómez Campos sustenta lo anterior afirmando que el surgimiento del feminismo mexicano conlleva otras particularidades en razón de que no contábamos con las condiciones sociales europeas; en este sentido, “Nahui Olin representa la imagen evanescente de la feminidad en una crisis que era producto de la Revolución, y la promesa de una nueva feminidad que se construía bajo los influjos de la nueva formación cultural” (Gómez, 2004, p. 120).

Nahui, como precursora del feminismo, nos mostró el esplendor de su existencia subversiva aunque pudo conformarse con el lugar común de las mujeres de su época. Su inteligencia, sensibilidad e ímpetu la llevaron a rebelarse contra todos los preceptos patriarcales. Ella llevó su belleza, su cuerpo y su sexualidad a su obra, la cual expuso a la vista del público y con ello reafirmó su existencia en una cultura que negaba lo que ella trataba de enunciar, su experiencia plenamente humana, su experiencia vivida.

Si ser mujer es culturalmente aceptar un destino de mujer, rechazarlo, rechazar ese pensamiento circular, significa sin remedio empeñarse en la búsqueda de otro, llamémoslo así, destino, identidad, personalidad, o estilo, lo cual lleva inevitablemente a una búsqueda de lenguaje (Luna, 1996, p. 16).

Nahui pintaba, escribía, dibujaba, posaba; su intención era crear un lenguaje en el que pudiera nombrarse, nombrar su existencia, la cual no se reducía a su belleza exterior. Su experiencia sensible estaba abierta al mundo, pero al estar este y su cultura hecho a medida de lo masculino, no encontraba los signos para autorepresentarse. Es por eso que creó un universo simbólico marcado por su estilo particular y determinado por la diferencia sexual. Con base en esta idea es posible señalar que la creación de su propio lenguaje le permitió superar los

límites y apostar siempre por la libertad. Nombrar al mundo desde sus ojos verdes le aseguró un lugar más allá del que había encontrado como hija, esposa, amante: trascendencia.

La posibilidad que le daba el arte como creación simbólica fue para Nahui Olin el encuentro de lo que está negado para las mujeres por su existencia femenina. Ella encontró su sentido de sí, como menciona Gómez Campos, al nombrarse en femenino y al hacer política de lo simbólico, como también señaló Rivera, pero también al reconocer la diferencia sexual, como lo hicieron notar las pensadoras italianas:

El concepto de trascendencia [...] no hay que rechazarlo, sino corregirlo, marcándolo con la diferencia sexual. A la cultura humana, como a la libertad de las mujeres, le falta el acto de trascendencia femenina, el excedente de existencia que podamos ganar superando simbólicamente los límites de la experiencia individual de la naturalidad de vivir (Librería de mujeres de Milán, 1991, p. 32).

Nahui describe su existencia particular de ser mujer, de vivir en un cuerpo de mujer y de crear, hacer con su cuerpo arte en completa libertad. Aunque sabía de los cánones, nunca le importó ni cómo clasificaron su obra ni las duras críticas que recibió. Ella entendía que el arte va más allá de los preceptos que intentan atraparle y que, mediante este, ella dignificaba su existencia y trascendía, pues ella era un sujeto creador.

Si bien es posible decir que Nahui fue la musa de la época, su participación en este sentido fue mucho más allá de ser la típica figura decorativa, incluso podría decirse que transformó lo que entendemos por musa, revolucionando el lugar de objeto que caracterizó a las modelos para apoderarse de las obras. En los años de 1920 y 1930 fue sumamente solicitada como modelo, pues tanto artistas hombres como mujeres la querían inmortalizar por su belleza mítica y su actitud libre de prejuicios, lo cual la había hecho popular y deseable a la mirada de los espectadores. Nahui gustaba de esa atención, incluso es posible que, en su búsqueda de trascendencia, le pareciera un buen ejercicio de representación el verse creada por otros artistas.

Como musa, Nahui Olin se caracterizaba por colaborar activamente al posar, no era el cuerpo tendido sin movimiento que escudriñaba la mirada masculina y que se dibujaba a partir del deseo cosificador. Ella mostraba y con ello configuraba lo que quería que se inmortalizara de su existencia: su sensualidad y su deseo. Por supuesto que no negaba su erotismo, pues la negación de la sexualidad femenina sería parte de las normas patriarcales; por el contrario, se mostraba erótica, como una mujer con un deseo propio encarnado que reflejaba su desbordamiento corporal y su mirada particular.

Su actividad era tal que la llevó a ser copartícipe de dibujos o retratos que hacían algunos artistas intentando tomarla como objeto de representación. Como muestra se encuentra el torso que dibujó Jean Charlot, el cual firmaron juntos y sirve para probar la influencia que ella ejercía en los artistas.



Ilustración 8. Sin título (Jean Charlot y Nahui Olin, S.F).

Sus vívidas intervenciones guiaban la escena que montaba, el artista parecía el instrumento o el traductor de su experiencia, pues es posible que la construcción de esas escenas fueran también parte de la creación de la obra. Lo que provocaba en la mirada del artista era parte de la obra y la obra en sí era ella mostrándose al artista, como afirma en uno de sus poemas.

*Los pintores
se atormentan
con razón
porque yo cuando poso
aporto siempre
algo nuevo.
Mi espíritu puro
Derramado en mi cuerpo
Que brota por mis ojos
A los señores
Que siempre crean
Conmigo
Obras nuevas*
[Fragmento de *Je pose aux artistes* en *Calinement je suis dedans*]
(Olin, como se citó en Malvido, 2017, pp. 62-63)

Otro ejemplo paradigmático fue la serie de fotografías que le tomó Antonio Garduño, quien se dedicaba más bien a la fotografía de eventos sociales, al que Nahui había cautivado. Como la mayoría de hombres y artistas, al menos quería capturarla en su lente fotográfico, pero luego de realizar una serie publicitaria Garduño y Nahui se trasladaron a una playa en Veracruz donde realizaron famosas tomas de las que se desprende una serie de desnudos en los que ella se mostró totalmente lúdica.

Para Nahui el desnudo no es un medio para vender su cuerpo, sino una manera de expresarse [...] posa para el fotógrafo Antonio Garduño. Y habla su cuerpo desnudo que se acuesta, se sienta, se arquea, se cubre a medias con un abrigo; hablan sus caderas, envueltas con un collar; sus muslos, que rozan los flecos de un chal. Y así le habla a la sociedad de los años veinte de una nueva manera de ser mujer. (Malvido, 2017 p. 212).

Dicha serie era tan basta que constituía una exposición en sí misma, la cual intentaron colocar en algún recinto, museo o galería de la Ciudad de México sin éxito. En contraparte a la transición política, la moral de la época se mantenía rígida, así que Nahui, en su exacerbada

libertad y autonomía, fue el blanco perfecto y desencadenó toda clase de prejuicios y estigmas de los que ya no se pudo deshacer el resto de su vida.



Ilustración 9. Sin título (Antonio Garduño, s.f.).

Garduño le cedió a Nahui las fotografías y la apoyó en reproducirlas para la exposición que ella misma montó en su propia casa, al no contar con el lugar idóneo o el apoyo para formalizarla; de hecho, la misma Nahui repartió las invitaciones y se hizo cargo de cada detalle durante los diez días que estuvo abierta. Se dice que a pesar de que ella no esperaba mucho de este evento, sobre todo después de las críticas en su contra, fue muy exitoso.

La concurrencia fue abundante y acudieron artistas, personajes sociales, políticos y secretarios de Estado. Se vendieron todas las fotografías que se habían reproducido a gran y pequeña escala, lo que estaba en las paredes y las de bolsillo. De manera que la imagen

inmortalizada de Nahui en su desnudez podía estar en cualquier parte, pues se había difundido su imagen hecha obra de arte. Su pose, siempre nueva, era en sí la obra que todos querían tener, la que seduce.

La seducción para Nahui es un ejercicio de libertad; sin embargo, culturalmente se considera una característica despectiva de la feminidad al colocar a las mujeres en la actividad y, con ello, al desdoblamiento de su deseo, de la apariencia. La seducción es representada como un signo de maldad cuyo objetivo es la sexualidad exacerbada con la que se pretende desviar a los hombres de la bondad.

El filósofo Jean Baudrillard (1981) define la seducción como una potencia de lo femenino, pues por medio de ella las mujeres pueden crear signos, entrar y manejar el mundo simbólico. Es parte de lo femenino, no obstante “la seducción es combatida y rechazada como desviación artificial de la verdad de la mujer, esa verdad que en última instancia se encontrará inscrita en su cuerpo y en su deseo” (p.18).

Después de su exitosa y performadora exposición de desnudos Nahui viajó a Los Ángeles, Estados Unidos, a probar suerte en Hollywood. La industria de cine en pleno auge parecía una alentadora promesa para ella, que era perfecta en el lente de la cámara, idónea para conquistar esa nueva forma de puesta en escena; sin embargo, algo sucede que Nahui declina ser parte de la gran industria cinematográfica haciendo una película con un aclamado director y regresa a México sola.

Es posible conjeturar que, como mencionan Zurián y Malvido, Nahui renuncia a su carrera en Hollywood porque su apuesta estética no se encamina a ser un símbolo sexual, ella no estaba acostumbrada ser objeto y su representación desnuda no perseguía el deseo del otro, sino su auto-representación erótica y su propio deseo. Asimismo la participación activa a la que estaba acostumbrada no era viable en un mundo que devoraba el sentido de la belleza y del arte, tal como lo concibe Nahui, pues para ella el arte era una puesta en escena de su existencia diferenciada.

Su ejercicio de libertad constante la llevó a renunciar a Hollywood para dedicarse a realizar lo que podríamos llamar una *existencia estética*: un concentrado de expresividad de sentidos que comunica por medio de su poesía y de su pintura. (Gómez, 2004, p. 106)

Con ello en mente sostenemos que el ejercicio creativo de Nahui Olin es una apuesta por una política simbólica (como la llaman las pensadoras de la diferencia sexual), por una trasgresión al orden establecido, por una ruptura con la tradición hegemónica y, por ende, con lo conocido para las mujeres. Nahui pintó y escribió la experiencia más vívida, su experiencia, y con ello creaba para ella misma un lugar en el mundo. Las mujeres que quieren expresar algo de sí hacen política de lo simbólico, se apropian del lenguaje, pues “para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que apropiarse del lenguaje, y con él de sus formas simbólicas y de representación, hay que ver el mundo y nombrarlo” (Luna, 1996, p. 22).

Nahui fue una mujer que no temía al amor ni a la pasión, se entregaba con ímpetu, pero ella era una amante activa que no se sometió ni siquiera en los cuadros que pintó con sus parejas sentimentales, ni en la expresión poética de sus pasiones más íntimas. Su universo simbólico iba más allá del amor romántico, era un deseo devorador, un deseo sensible que sale del lugar común en donde se atrapa a las mujeres con el amor, ella seduce.

Era una mujer libre en el uso de su cuerpo y su vida, y su límite era, igual que su poder y su creatividad, infinito... Paradójicamente, una vez constatado el límite de su belleza Carmen pudo reconocer lo ilimitado de su espíritu: alcanzar en la grandiosa expresión estética (pictórica, poética y existencial) su sentido de sí misma (Gómez, 2004, p. 120).

Nahui Olin fue su propia musa, se inspiró en sí misma para crear, para autocrearse. Sus obras fueron autobiográficas, sus creaciones pasaban por su experiencia, su sensibilidad y su mirada. Su obra pictórica y escrita es fiel testimonio de las escenas más representativas de su vida, de su juventud, sus silencios, de su erotismo que transmutó de la pasión desenfrenada, al lado de Atl, a la ternura y felicidad que vivió con el capitán Agacino, pero también de la inteligencia sensible con la que se veía en el mundo, con la que sentía al mundo.

Mujeres de tremendo espíritu, de viril fuerza que nacen bajo condiciones de cultivadas flores, pero en las que ningún cáncer ha podido mermar la independencia de su espíritu [...] luchan

y lucharán con la sola omnipotencia de su espíritu que se impondrá por la sola conciencia de su libertad.

[Fragmento de *El cáncer que nos roba vida*
(Olin, como se citó en Gómez, 2004, p. 110)

A Nahui se le ha leído desde la belleza como adorno, superficialidad y apariencia sin tomar en cuenta el sentido de sí que en ella habitaba. Pero esta lectura, probablemente hecha desde la incompreensión de su experiencia, nos deja ver lo que Magda Catalá (1983) anunciaba respecto a la definición de la existencia de la mujer, siempre respecto al hombre. Esta autora realiza una reflexión respecto a un texto del filósofo Søren Kierkegaard *In vino veritas* donde se relata cómo, a la luz de un banquete, tres hombres nos ofrecen la descripción de un contorno o silueta de mujer desde diferentes perspectivas y miradas.

Uno de los hombres que comparten el banquete, el comerciante, nos habla de las mujeres atrapadas en la moda y en la apariencia, pero esta dimensión debe encaminarse al deseo masculino. Al ser apariencia para el mismo hombre, “el comerciante no tiene la menor duda de que la mujer que él ve es la verdadera. Él ve una criatura caprichosa y maleable someterse gustosa a todos y cada uno de los tormentos que exige la moda” (Catalá, 1983, p. 114).

Sin embargo, su mirada hegemónica no deja ver al comerciante que la mujer en el espejo se ve a sí misma, disfruta de sí misma, no vislumbra que él la encierra en la apariencia y en esa apariencia ella aparece, pues en el modo de aparecer se expresa su existencia, su naturaleza, cultura y verdad, “libre de mirarse al espejo y deleitarse con la propia imagen, libre de gozar del propio reflejo” (Catalá, 1983, p. 114). En el aparecer es donde Nahui encontraba su particular forma de comprender el mundo y ser parte de él, el aparecer también es autocreación.

Nahui es la prueba de una existencia libre que no requiere de la definición de otros, ni de su mirada, ella se adorna para sí, con eso seduce, pero ella está ocupada en ella misma, se seduce a sí misma. La cultura patriarcal, como la mirada del comerciante, le cobraron muy caro su propuesta estética, tan libertaria y autónoma, puesto que “de ninguna manera se les perdona

a las mujeres el ejercicio de la autonomía personal” (Gómez, 2004, p. 117), Nahui fue testimonio de ello.

Nahui Olin vivió una vida larga y aunque la mayoría de las interpretaciones apuntan a que murió en la locura, el abandono y casi en la indigencia, cabe hacernos algunas preguntas al respecto, pues es sospechoso que sean justamente la locura y la pobreza los lugares donde acaben mujeres que no se someten a los mandatos establecidos por la sociedad y la cultura eminentemente patriarcales. La existencia de Nahui Olin incomodaba a las “buenas costumbres” porque desbordaba a los hombres de “buen juicio”, pero justamente de eso se trataba su apuesta estética, de salir de los cánones, de transgredir el supuesto orden, de subvertir las reglas del ‘deber ser’ de las mujeres de su época.

Dicen que la libertad puede ser la más pesada de las cargas, aunque resulte una opción irremediable [...] imaginemos a Nahui caminando por el centro de la Ciudad de México con su belleza a cuestas, con su libertad a cuestas y todo lo que esto presupone: rechazo social, escándalo, abandono, soledad. [...] pero la lucha por expresarse a sí misma es tan necesaria como el aire. Y la exploración de sí misma es la exploración del mundo (Malvido, 2017, p. 184).

En 1945 fue la última exposición en la que exhibió tres de sus pinturas, luego de ello Nahui se retiró de la escena pública por decisión propia. Y aunque marginada, recordemos que ella contaba con un sueldo como maestra de arte en educación básica, así que no dejó el arte ni la creación, ella seguía enseñando y vivía en la casa donde nació, propiedad que había heredado de su padre.

La precariedad la llevó a vender sus fotografías de desnudos, pues intentaba mantener su estilo de vida que incluía asistir a sus restaurantes franceses favoritos, al cine, o continuar alimentando a los gatos que vivían en la calle. La locura atribuida a su estilo excéntrico era parte de su ejercicio estético, pues gustaba del adorno, adquiriría dos o tres vestidos idénticos e intentaba mantener el estilo de su juventud.

Quizá se tendría que reconocer que vivió bajo su deseo, en sus propios términos, y que el cuestionar su decisión respecto a sus condiciones de vida es parte de la vigilancia patriarcal

que se ejerce comúnmente en la existencia de las mujeres. Incluso murió en la misma habitación en la que había nacido, lo que también constituye una particularidad. A Nahui, el olvido y los cánones del arte le han hecho lo típico que hace la sociedad patriarcal para descalificar a las mujeres: cuestionar su existencia, estigmatizar su vida y descalificar su obra. Crearon alrededor de ella un personaje mítico hipersexual que le ganaba a Nahui la artista, es por eso que es necesario recuperarla en términos humanos y estéticos.

Finalmente, reconocer a Nahui Olin como artista, reconocer su obra, es valorar la parte creadora de ella, considerarla sujeto y colocarla en un espacio justo, lejos del olvido que es el lugar donde se coloca a las mujeres que se atreven a crear mundos simbólicos donde cabemos otras mujeres, donde no estamos solas.

Y es un deseo
que quema la sangre,
que sacude los nervios,
que marchita el cuerpo,
sin ablandar la energía del espíritu, que ama su propia vida---
el deseo de ser. ---
Y el cuerpo
se consume,
y el sufrir
lo mata---
lo seca
en su carne---
y el deseo infinito es mayor, y el espíritu no se ablanda en su
formidable deseo de ser, y es sólo dolor que marchita el cuerpo.
[Fragmento de *Dolor que marchita el cuerpo; sin ablandar el espíritu en su deseo de ser*]
(Olin, como se citó en Malvido, 2017, p. 150).

Capítulo 3. Recepción de la obra de arte

“La mujer no ha sido ideal de la humanidad en ninguno de los campos dominantes que componen el espacio público de nuestra cultura, como lo ha sido el hombre. Paradójicamente la mayor manifestación de la mujer en la cultura ha sido su ausencia”.

Rubí de María Gómez Campos

La tradición filosófica suscita el cuestionamiento y la formulación de conceptos que abonen a comprender las circunstancias en las que vivimos actualmente, puesto que, a pesar de que el tiempo no pasa en vano, en esencia, las problemáticas conservan matices similares de fondo y forma: la opresión, la desigualdad, la injusticia, la violencia, la inversión de los valores humanos y la perversión de la política. Lo anterior marca la pauta para que la pregunta por la subsistencia humana continúe vigente. Mucho se ha dicho, escrito y teorizado, sin embargo la apuesta por la comprensión de la vida para una mejor convivencia entre hombres y mujeres nos obliga a continuar reflexionando, a buscar en la filosofía formas que posibiliten armonía para la humanidad.

Comprender cómo se estructura el mundo y por qué funciona de determinada manera es más complejo de lo que parece a simple vista, pues se sostiene y articula desde un entramado cultural. De ahí la relevancia de ubicar los espacios donde se producen las desigualdades, identificarlas, saber cuál es su finalidad, cómo se sostienen, por qué suceden, cómo se articulan con nuestra vida diaria, qué actores o instancias coadyuvan. En este sentido interesa comprender cómo es que, en todas y cada una de las esferas de la sociedad, pocas veces las mujeres destacan por ellas mismas.

Jean Franco aduce un ordenamiento social que asigna el lugar que ocupamos las mujeres, el cual tiene orígenes claros puesto que “la religión, el nacionalismo y por último la modernización, constituyen narraciones hegemónicas y sistemas simbólicos que no sólo

consolidaron la sociedad, sino que asignaron a las mujeres su lugar en el texto social” (Franco, 1993, p. 12).

Los tres pilares (religión-nacionalismo-modernización), en cierto sentido, sostienen el entramado cultural y sin duda conllevan tintes patriarcales. En esas tres “narraciones hegemónicas” la mujer y su lugar en la sociedad se encuentran recargados de significaciones que van desde el pecado, la maldad, la maternidad, la reproducción, la cosificación, etcétera. Tales connotaciones le asignan a las mujeres un lugar no solo en la sociedad, sino también en lo simbólico y en lo imaginario.

Es decir, el carácter profundamente androcéntrico de la mayoría de las culturas humanas y de sus formas de sociedad valora y dignifica a los varones, desde sus rasgos corporales hasta los roles sociales y de género que desempeñan, mientras devalúa a las mujeres, cosificando sus rasgos corporales (Capítulo 2) y menospreciando los roles que ellas realizan (Capítulo 1). Esto se despliega de manera tan intrínseca entre los seres humanos, que conlleva una repercusión a nivel de la sensibilidad porque, como se ha mencionado anteriormente, el arte, sus procesos de producción y el público que lo recibe muchas veces se subsumen en el sexismo y el desprecio sociocultural hacia las mujeres y hacia lo femenino.

A lo largo de estas páginas se ha propuesto abordar cuestiones en torno a lo que es o no arte, la relación entre la obra de arte y el artista, así como las vicisitudes sociales y subjetivas de este proceso, específicamente cuando se habla de las mujeres artistas. Todo ello contemplando la idea de Eli Bartra según la cual el proceso del arte incluye su recepción, tanto mercantil como en la crítica, sin dejar de lado a las y los espectadores; por lo tanto, la cuestión que guiará este apartado tiene que ver justamente con la recepción de la obra y sobre cómo operan los elementos antes mencionados para que se consolide el proceso artístico.

La crítica respecto a las representaciones de lo femenino, que fue expuesta anteriormente (Capítulo 2), nos convoca a analizar el porqué históricamente se han consolidado en la pintura las obras de arte que cosifican a las mujeres, que las fragmentan, que incluso violentan su

dignidad humana o contienen tintes de la pornografía actual, o mejor aun, por qué siquiera se les considera arte cuando, en palabras de Simone Weil, el arte debe dignificar a la humanidad (Capítulo 1).

¿Qué nos gusta del arte? ¿Qué criterios definen lo que nos va a gustar del arte? Pueden parecer preguntas sencillas que aluden a criterios muy particulares de cada persona, o bien, a cánones establecidos objetivamente; sin embargo me gustaría señalar su relevancia cuando de análisis feminista se trata, pues resulta evidente que la recepción de la obra producida por mujeres no es la misma que aquella producida por varones. Pareciera que no gusta a los espectadores, pues prefieren no ir a las exposiciones de mujeres ni comprar obras de mujeres. Es cierto que el mercado del arte no ha favorecido a las mujeres artistas, pero las y los espectadores tampoco nos decantamos por el arte producido por mujeres.

3.1. Gusto y sensibilidad en la cultura

Yo solía pensar que era la persona más extraña del mundo, pero luego pensé, hay mucha gente así en el mundo, tiene que haber alguien como yo, que se sienta bizarra y dañada de esta misma forma. Me la imagino, e imagino que ella también debe estar por ahí pensando en mí.

Frida Kahlo

¿Por qué nos gusta lo que nos gusta? Más que una pregunta personal es necesario que se plantee en términos culturales, pues si aludiera solamente a una particularidad no sería útil para conceptualizar lo que es el arte ni su crítica. Pero ¿desde qué parámetros ejercemos la elección del gusto cuando, de cierto modo, sabemos que la cultura está estructurada para ofrecernos todo un catálogo de imágenes que a su vez dan forma y contenido a la sociedad patriarcal, por lo que es posible que condicione la oferta de elección de lo que puede o debe gustarnos?

En este punto me parece pertinente recurrir al pensamiento del filósofo Immanuel Kant. Si bien su sistema de pensamiento no está enfocado en el análisis estético ni del arte como tal, considero que sus aportes en *Crítica de la facultad de juzgar*, principalmente algunos puntos básicos del juicio estético, ofrecen posibilidades que abonan a la comprensión de las problemáticas antes expuestas. Por lo tanto me enfocaré en los puntos centrales de su pensamiento que resultan útiles para desarrollar este apartado.

Kant sostiene que el juicio reflexivo se conforma por dos expresiones, una de ellas es el juicio estético del que se desprende el análisis que propongo sobre el gusto y la experiencia estética. En este sentido considera que la estética da cuenta de cómo “el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por una representación” (Kant, 1991, p. 121), es por ello que se refiere a lo estético como un sentimiento propio de lo humano que es estimulado por algo externo, pero cuya relevancia radica en lo que experimenta el sujeto en su individualidad y, sin embargo, también en lo colectivo en vista a que apela a una experiencia común.

Es justamente en la idea de la experiencia común donde radica la clave para discernir que no cualquier sentimiento es estético, ya que algunos de estos son plenamente subjetivos y privados. El juicio estético o el ejercicio del gusto consiste, siguiendo a Kant, en cómo juzgamos lo que nos parece bello, aclarando que la belleza no se mide por razones objetivas en tanto que el gusto solo tiene que ver con la experiencia de placer, es autónomo al conocimiento y a lo moral. “El objeto es pues llamado bello y el poder de juzgar a partir de tal placer (y en consecuencia de manera universalmente válida) se denomina gusto” (Kant, 1991, p. VII).

De manera que “no decimos que un objeto sea estéticamente significativo porque nos haga conocer aspectos de la realidad o por que se ajuste a nuestras valoraciones éticas” (Hanza, 2008, p. 52), como lo explica la filósofa Karen Hanza retomando a Kant; es decir, el gusto es autónomo de los parámetros puramente racionales y tampoco concierne plenamente a la subjetividad (no es una actividad privada del pensamiento), más bien implica una experiencia

intersubjetiva que invoca a que, mediante el juicio estético o en el ejercicio del juicio estético, apelemos a lo común con los otros, con el mundo.

Así, evocamos las experiencias de los otros y las contrastamos con las nuestras, con lo propio, como una forma de comunicar lo que nos transmite esa experiencia que no es racional ni subjetiva, sino un modo común de reaccionar estéticamente. En este sentido, “Kant intenta mostrar que hay algo en nuestra experiencia humana, que, aunque no pueda ser objetivable, es accesible intersubjetivamente” (Früchtel, como se citó en Hanza, 2008, p. 53)

La pretensión de universalidad referida en los párrafos anteriores tiene como fundamento que el juicio del gusto, si bien parte de un sentimiento o una sensibilidad que puede ser particular no es privada, tampoco es objetivable. Se trata de un sentimiento que no se expresa a través de conceptos y que, sin embargo, puede ser universal, como señala el filósofo Paul Ricoeur respecto de la reflexión Kantiana:

El gusto se presta a una originalísima forma de universalidad, a saber, la comunicabilidad. El gusto es un sentimiento compartido. Lo compartido es la reflexión sobre el libre juego de las facultades representativas. El gusto es pues universalizable de un modo en que lo son las representaciones objetivas o las exhortaciones prácticas del libre albedrío (Ricoeur, 2009, p. 135).

Dicha pretensión de universalidad, relacionado al plano intersubjetivo y a la comunicación, me parece de gran relevancia en tanto que involucra al sujeto mismo, ya que al juzgar estéticamente se afirma a sí mismo en un ejercicio de libertad y autonomía que pone en juego determinada forma de experimentar placer y juzgar lo bello, sentimiento que puede defender o incluso, según ideas Kantianas, exigir al otro.

Pues bien, el ejercicio estético no responde a un gusto particular como es la elección de la fresa o la vainilla que producen un agrado que solo concierne al sujeto, ya que si este eligiese otro sabor no sería de incumbencia de nadie más fuera de su percepción mediante los sentidos, tal elección es un deleite individual que no repercute en las estructuras del mundo; por otro lado, la capacidad de juzgar lo bello, en la que se despliega el ejercicio del gusto

estético, conlleva una característica, la sensibilidad, que puede ser válida universalmente pues alude a una experiencia común, al sentido común.

Kathia Hanza introduce otros elementos a tomar en cuenta cuando hacemos alusión al sentido común desde el pensamiento de Kant:

‘Sentido común’ estético consiste en las mismas facultades que demostramos poseer al conocer, y que son la ‘imaginación’ y el ‘entendimiento’, pero que justamente no las empleamos con el propósito de conocer, sino de forma espontánea, en un juego armónico y libre. (Kant, como se citó en Hanza, 2008, p. 56).

Sin profundizar en los conceptos de imaginación y entendimiento es posible sintetizar que son dos componentes de nuestra capacidad de juzgar que nos permiten juzgar libremente: representar en el caso de la imaginación, y comunicar en el caso del entendimiento.

Es necesario hacer hincapié en que no se trata de uniformar el gusto, ya que el sentido común no es un pensamiento concreto y objetivo que poseemos de forma misteriosa y al que recurrimos con plena conciencia. A decir de Kant se trata más bien de un sentimiento de pertenencia a lo humano que nos haría elegir no de forma individualizada sino pensando intersubjetivamente. Tampoco es una búsqueda de consenso entendido y consensuado, pues considero que Kant orienta esta capacidad de juzgar hacia un sentido ético que posibilite pensar más allá de lo bello o del arte mismo.

De manera que la experiencia estética es la condición de posibilidad que surge a través de nuestra capacidad de ejercer el juicio del gusto y que, según sostiene Kant, tiene la impronta del sentido común, el cual apuntala hacia lo humano, donde aquello que es bello para uno tiene repercusiones para todos, porque el sentimiento que provoca tal belleza es de tal magnitud que no se elige para sí, sino para la humanidad. Lo anterior implica una posición ética; en consecuencia, el gusto tendría tintes políticos.

A pesar de todas las teorizaciones acerca de la estética y del arte, de esta búsqueda por una estética con pretensiones universales que elevan y engrandecen a la humanidad, la historia

nos demuestra que en el sentido común de la mayoría de las culturas predomina la ideología patriarcal, pues mantiene lo masculino como modelo de humanidad, por lo que incluso el juicio estético está impregnado de dicha ideología.

El gusto, determinado por la ideología patriarcal, no incluye a las mujeres. La subjetividad femenina no es considerada al consolidar las obras de arte, no es tomada en cuenta intersubjetivamente; en este sentido pareciera que no ocupa un lugar en el sentido común. Por ejemplo, los modelos canónicos que nos ofrece el arte y que se instalan desde el ‘buen gusto’ no toman en cuenta a las mujeres en tanto sujetos sino únicamente como objetos de representación; por lo tanto, lo femenino es reproducido en un modelo de dominación concreto que impacta las relaciones humanas concretas y, sobre todo, perpetua las pautas en las que ejercemos nuestra capacidad de juzgar estéticamente.

Cabe señalar que aunque Kant consideraba que el arte se definía en tanto asemejaba a la naturaleza, desde reglas claras y consistentes que moldeaba el juicio del gusto, su argumentación teórica al respecto nos sigue dando luz para pensar problemáticas actuales. De hecho la originalidad con la que Kant presenta la pretensión de universalidad constituye el fundamento a partir del cual la filósofa Hannah Arendt formula su teoría sobre la capacidad moral y el juicio político.

Esta filósofa enfatiza la necesidad de rescatar la auténtica noción y práctica de la política como una forma de acción, pues actualmente “nos parece natural entender la acción política según las categorías del coaccionar y ser coaccionado, del dominar y ser dominado, pues en ella se hace patente el auténtico sentido de todo acto violento” (Arendt, 1997, p. 138). De esta manera identificamos las guerras y las revoluciones desde connotaciones aparentemente políticas, puesto que la concepción moderna de política se encuentra igualmente anclada al ejercicio del Estado, a lo gubernamental, así pensamos que es desde ese aparato ideológico como debe funcionar el concepto de política, sin tomar en cuenta que lo que sucede ahí es más bien un ejercicio de poder autoritario.

Por ello la filosofía de Arendt conduce a pensar la acción política de manera distinta, bajo una concepción de política no como algo dado que existe o haya existido en toda sociedad, sino que debe ser construido por medio de la palabra para llegar al consenso y a relaciones de cooperación entre iguales. La originalidad del pensamiento de esta filósofa radica, justamente, en colocar la capacidad de juzgar como la base que permita partir del sentido común. Además hace hincapié en la pluralidad, argumentando que “la política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres [...] la política trata del estar juntos, los unos con los otros, aun siendo diversos” (Arendt, 1997, p. 45).

El estar juntos y convivir armónicamente dentro de la *polis* aun siendo distintos es el objetivo de la política como acción, con la palabra como elemento central. Sin embargo es más complejo que eso, sobre todo si lo trasladamos a la praxis humana porque “la política, en sentido estricto, no tiene tanto que ver con los hombres como con el mundo que surge entre ellos” (Arendt, 1997, p. 118).

De manera que propone juzgar, pensar y comprender como una forma de dirigirse en el mundo, como una propuesta ética (para no caer en el mal) sustentada en el pensamiento kantiano. Arendt considera que en la capacidad de juzgar se pone en juego un sentimiento personal, pero también nos instauramos en lo colectivo a partir de la intersubjetividad y el sentido común, lo cual nos conduciría a pensar para todos y nos sacaría del individualismo atroz que aqueja a nuestra época.

No obstante que Arendt no hace ninguna acotación en el campo de la diferencia sexual, me parece importante su propuesta en la medida en que las acciones antes mencionadas constituyen, al mismo tiempo, formas de reconocimiento de los otros, que para mi interés será el de la diferencia sexual.

A partir de este hilo argumentativo me es posible plantear que, históricamente, la capacidad de juzgar estéticamente ha sido opacada por los juicios de valor que han aquejado a hombres y mujeres, los cuales enaltecen lo masculino y al varón mientras subsumen a la mujer como

un mero objeto de representación y la emplazan en el espacio privado. Al respecto Luce Irigaray describe cómo históricamente la ideología patriarcal se ha organizado para que las mujeres, las deidades de mujeres y las genealogías entre mujeres carezcan de símbolos en la cultura; por ejemplo, las relaciones entre madres e hijas.

Con un olvido y un desconocimiento increíbles, las tradiciones patriarcales han borrado las huellas de las genealogías madres-hijas. [...] este olvido es un síntoma más de la cultura patriarcal. Sólo así se explican el desamparo y la desorientación del hombre moderno, que desconoce el origen de sus relaciones en el mundo (Irigaray, 1992, p. 15).

Para esta filósofa la falta de referentes culturales de mujeres, especialmente de madres e hijas, fomenta una cultura de, para y entre hombres, que ha mistificado el orden patriarcal y nos estructura en el afuera y en el adentro. Desde esta visión es difícil que podamos ejercer ese juicio del gusto que nos propone Kant y que podría ser útil no solo para el ámbito del arte sino para lo político, como lo propone Arendt. Para Irigaray el problema además radica en la manipulación que el ordenamiento patriarcal ejerce y que limita la capacidad de juzgar de las personas.

La mayor parte de la gente no sabe ya lo que es verdadero y abandona su derecho a la apreciación personal. Obedece a aquellos o aquellas que supuestamente saben más, ya se trate de competencias culturales o sociales o, más subrepticamente, de manipulaciones de ciertos modelos de identidad a través de la publicidad, de ciertos medios de comunicación, del arte, etc. (Irigaray, 1992, p. 26).

Para Irigaray el ordenamiento patriarcal de la cultura edifica mitos, tradiciones, costumbres, tragedias o civilizaciones enteras que muchas veces no nos permiten ver más allá; no obstante, cuando encontramos otras posibilidades esa experiencia, que puede ser una experiencia estética al estilo kantiano, nos sacude de tal manera que no hay marcha atrás.

La misma autora lo ejemplifica al narrar una experiencia en donde encuentra una escultura de la Virgen María que, a su sorpresa, no arrullaba al bebé Jesús-hijo de Dios como el referente que se encuentra en toda la tradición cristiana, sino que se trataba de una bebé mujer.

Sentí que me liberaba de la tensión producida por una verdadera cultura impuesta desde el arte: nos han obligado a creer en una mujer virgen-madre y su hijo como modelos de

redención [...] Tenía ante mí una figura ética y estética que necesito para vivir sin despreciar mi encarnación, la de mi madre y la del resto de las mujeres (Irigaray, 1992, p. 23).

En esta experiencia es posible apreciar justamente el principio ético, el cual queda expuesto al atribuirle un sentido de verdadera humanidad al sentido común, lo cual ocurre al incluir a las mujeres.

Para concluir con este apartado es importante volver a Kant en tanto es necesaria la valoración de su pensamiento, pues si bien los parámetros del arte actual parecen más dispersos que nunca, la recepción de la obra de arte que complementa ese proceso de creación artística resulta fundamental. Como mencioné anteriormente, no se trata de uniformar el gusto, sino de que podamos ser capaces de juzgar desde parámetros que nos convengan como humanidad. En ese sentido, Kathia Hanza afirma “que el juicio estético es intersubjetivo y que existe una dimensión no objetivable de nuestra experiencia que, sin embargo, legítimamente podríamos compartir con otros. En tal sentido, la experiencia estética es pública, plural, concierne a todos” (Hanza, 2008, p. 57).

Considero que el arte puede ser un punto de encuentro entre lo humano y lo plural, en tanto que concierne a lo que nos gusta. Al ser un ejercicio público y de todos, el proceso del arte no está completo si no incluye a las mujeres en tanto creadoras y espectadoras.

3.2 Recepción de la obra, política de la mirada y mercado capitalista

El feminismo comienza cuando la mujer busca la resonancia de sí en la autenticidad de otra mujer, porque comprende que el único modo de afirmarse a sí misma reside en su propia especie.

Carla Lonzi

La historia de las mujeres en el arte ha promovido una desmitificación de los cánones que sostienen lo que es el arte. Por tal motivo resulta incómodo reconocer el rechazo a las obras artísticas de mujeres dentro de los discursos del arte y del mercado en que se comercializa, lo cual es el punto a tratar en este apartado en vista de que el proceso del arte no está completo si no es mostrado al público.

La obra de la que hablamos es producida por un sujeto particular que tiene una trayectoria histórica, al tiempo que ocupa un lugar concreto en la sociedad y la cultura que no ha sido el idóneo para la creación de obras de arte, al no considerar que las mujeres sean capaces de tener las características deseadas para crear; por lo tanto no se han apreciado sus creaciones. Si las mujeres no son apreciadas como creadoras, no se inscriben en el imaginario (donde las obras de arte producidas por varones ocupan un lugar preponderante). Ante tales condiciones cabe preguntarnos qué sucede con la exposición y comercialización de la obra de mujeres.

Una obra no tiene sexo, eso es obvio, pero tampoco tiene clase; y no podemos negar que la clase del productor puede manifestarse de diversas maneras en la obra, desde el tipo específico de arte, o sea, si se trata de literatura, pintura, escultura, música, hasta la forma concreta de producirlo, los materiales usados. Lo que se comunica y cómo se expresa y, desde luego, lo que se difunde y cómo se distribuye, lo que se consume y cómo se consume, tienen que ver con la clase social de los productores (Bartra, 1987, p. 12).

Entonces, aunque la historia del arte insiste en valorar las obras de arte de manera neutra, resulta imposible ignorar la manera en que el arte de mujeres es juzgado desde la sexuación y la clase de quien lo produce, en este caso un sujeto concreto con una trayectoria particular como mujer.

Dentro del proceso de consolidación de una obra de arte resulta de gran relevancia la recepción porque el arte, como ya se mencionó, no se hace en soledad ni persiguiendo objetivos individuales. Las obras de arte son creaciones que expresan así que están dirigidas al otro, a un espectador al que se pretende sorprender, gustar, fascinar o, inclusive, transformar.

La recepción de la obra de arte es el proceso de socialización de la obra, el cual incluye aspectos sociales e individuales del público al que se le presenta. Los de tipo social van desde la visión global del momento, las tendencias, la moda e incluso los discursos hegemónicos históricos como la crítica, las academias, entre otros. Por otro lado, los aspectos individuales implican los procesos subjetivos e intersubjetivos, algunos de los cuales se han descrito en el apartado anterior.

El público resulta determinante porque compra o visita las exposiciones que se encuentren en auge dentro del mercado del arte, el cual no deja de tener las características de los sistemas patriarcal y capitalista que funcionan como sistemas metaestables, que se coadyuvan para coexistir y que han generado desigualdades e injusticias sociales al estar basados en cuestiones individualistas y económicas primordialmente.

Pensar el arte a partir del mercado es pensarlo como un producto a consumir o como una mercancía a la cual el capitalismo le arranca su potencia subversiva y transformadora en vista de que “el capitalismo, como ya hemos manifestado, mercantiliza el arte, convirtiéndolo en mercancía y perdiendo así su función social. En él, el papel del hombre ha sido siempre el de pintor y el de la mujer, de modelo” (Cevedio, 2010, p. 35).

Por otro lado, las obras de arte son apreciadas desde lógicas patriarcales que no consideran a las mujeres como sujetos, no valoran sus obras ni los simbolismos que proyectan. Además se ha evidenciado que en el mercado capitalista predominan los símbolos creados desde el sistema patriarcal y la cultura del consumo, los cuales proyectan una dominación de las mujeres, sus cuerpos y su producción. Es por ello que el arte proyectado por el mercado puede ser principalmente un arte clasista orientado al servicio del capitalismo y de las élites culturales, como apunta Mónica Cevedio (2010):

Si analizamos, además, el *arte* en la sociedad capitalista, vemos que éste está mercantilizado. Podemos entonces, hablar de *arte burgués*, que además de negar la existencia de las mujeres, es un arte separado de la sociedad, con su moda actual de esteticismo y culturismo. Observamos que es un *arte-mercancía*, impulsado por la sociedad de consumo (p. 29).

Otra de las características del sistema capitalista es que ha llevado los valores humanos a un nivel de utilidad para el sistema (que es la económica) y, aunado al sistema patriarcal, ha jerarquizado a los seres humanos dependiendo de su sexo, sobrevalorando los atributos masculinos, como la fuerza o la agresividad, mientras que los atributos femeninos fueron rechazados y, por ende, son poco valorados por la sociedad.

Para el exponente de la Teoría Crítica, Marcuse (1983), algunos aspectos femeninos como la sensibilidad, receptividad, ternura y belleza fueron desterrados del reconocimiento social, pero algunas de sus características, a conveniencia del sistema, fueron retomadas por el capitalismo y volcadas en mercancía, cosificadas como producto de venta, sexualizadas e instrumentalizadas. En general se puede decir que la mujer, tanto intelectual como corporal y eróticamente, fue convertida en “un medio para el fin de la procreación o de la prostitución” (Marcuse, 1983, p. 15).

En consecuencia, es preciso retomar la noción de belleza como un ejemplo paradigmático de cómo ha sido utilizada en el mercado capitalista para vender o reducirla a mercancía, lo cual ha funcionado para someter a las mujeres a ideales irreales que incluso las hacen padecer física y psicológicamente por ser parte, o no, de dichos cánones. Existe todo un mercado de la belleza para las mujeres que va desde aspectos superficiales hasta cirugías costosas para modificar físicamente la apariencia de las personas, principalmente mujeres. La consecuencia es no comprender el potencial que la belleza ha representado históricamente y no reconocer su función emancipatoria y de liberación para las mujeres.

La valoración de la belleza en la cultura es contradictoria; por un lado, es algo que se asume propio de las mujeres y, por lo tanto, representaría una posibilidad para autocrearse por medio del adorno y la creación de símbolos respecto a la autoimagen. No obstante, el mercado se apoderó de esta potencia y la convirtió en mercancía a la venta. Marcuse reconoce la potencia de la belleza y nos advierte una posibilidad, no solo en torno a las mujeres en particular sino que podría incluso subvertir al sistema capitalista.

El culto a la belleza femenina en forma de mercancía puede convertirse en una fuerza que trascienda toda realización capitalista. La sensualidad femenina podría socavar la represiva razón y ética del trabajo del capitalismo. Entonces experimentarían los estándares *dominantes* de belleza una trasmutación de valores, de forma correspondiente al desarrollo de la mujer de objeto hasta el grado de sujeto erótico (Marcuse, 1983, p. 22).

Lo cierto es que la mayoría de las potencias femeninas quedan atrapadas en el mercado capitalista, dominadas e incluso explotadas, como ya señalaba Marcuse respecto a la comercialización de la reproducción y la sexualidad. Esto es, incluso el arte puede hacerse desde preceptos capitalistas que apuestan únicamente al consumo, a la venta y, por lo tanto, al poder del capital.

Theodor W. Adorno (2013), otro exponente de la Escuela de Frankfurt y de la Teoría Crítica, también desarrolla la idea de que el capitalismo ha instrumentalizado el arte y los productos culturales. Desde esta perspectiva se sostiene que las transformaciones industriales y el surgimiento de la tecnología, llevado al límite, ha ocasionado una nueva era para el arte, la cual implica la reproducción y comercialización a gran escala que resta autenticidad, merma la imaginación, además de demeritar el estilo y la espontaneidad característica de la obra de arte; es decir, “la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y la reproducción en serie, y ha sacrificado aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (Adorno, 2013 p.134).

En este punto cabe diferenciar lo que entendemos por espectador y consumidor en el campo del arte. Por un lado, el espectador es aquel que se deja envolver por la obra, que disfruta de ella, se deleita en su presencia; por otro lado, para el consumidor es simplemente una cuestión de poder adquisitivo, como característica del sujeto que se encuentra subsumido por el sistema capitalista.

Las características del sujeto moderno incorporado en el sistema capitalista y patriarcal se objetua a sí mismo; es decir, no solo reproduce ideología sino que el mismo, al convertirse en consumidor, es objeto del sistema. Como consumidor, al mercantilizar la obra, no toma en cuenta su potencia transformadora, no apuesta por ella, incluso se olvida de la valoración

social. Es por ello que resulta incomprensible cómo las colecciones privadas apuestan por atesorar las obras y dejar incompleto el proceso del arte.

Bajo este orden de ideas es posible evocar lo que Mayayo (2003) denomina dimensión política en la mirada, puesto que complementa las ideas desarrolladas en el apartado anterior al ser parte de la pregunta directriz, ¿por qué nos gusta lo que nos gusta?, solo que ahora redirigida: ¿por qué miramos lo que miramos? No es casualidad el uso de las potencias femeninas para la mercantilización, pues no solo las comercializa sino que las utiliza para vender cualquier objeto de consumo. No es azar que la publicidad exponga cuerpos de mujeres, desnudos o semidesnudos, ni que sean mujeres las que adornan las ventas, a las que aspira el consumidor y que utiliza como fetiche, según Adorno (2013).

Para explicar esta dimensión política de la mirada, Mayayo (2003) toma como ejemplo una serie fotográfica de Robert Doisneau titulada *Una mirada oblicua* (1948)⁹, la cual consiste en captar las miradas de los espectadores ante un aparador que muestra diferentes pinturas apostadas de forma estratégica. Justo a la derecha de los espectadores se encuentra un desnudo, el objetivo es captar a quien lo mira. La fotografía que encabeza la serie muestra a una pareja, un hombre y una mujer, en la que es evidente cómo ella mira el cuadro que tiene enfrente con mucha intensidad y le dice algo a su compañero mientras que él, discretamente, mira el desnudo a su derecha.

El objeto de la mirada del varón sí que se halla claramente subrayado: la presencia del desnudo femenino, plenamente visible hace que nos identifiquemos inmediatamente, en tanto que espectadores, con la mirada masculina. La mujer queda al margen de un triángulo imaginario de complicidades que se teje entre el cuadro, el hombre y el espectador. De este modo el placer que experimenta este último se produce a través de una negación de la mirada de la mujer, que no está ahí sino como blanco de una broma sexual construida a sus expensas (Mayayo, 2003, p. 184).

La mirada masculina estructura al mundo y a las relaciones humanas. No es que impida a las mujeres mirar, es que mira de ellas lo que él quiere, dirigido desde el sistema patriarcal-

⁹ véase <https://juan314.wordpress.com/2011/07/19/una-mirada-oblicua-a-sidelong-gance-by-robert-doisneau-1948/>,

capitalista. Así, la sociedad y la cultura se colocan en lo que Mayayo sitúa como espectadores, pero no de la escena completa sino de la mirada masculina, de su deseo, de su disfrute. Esto, en el feminismo, ubica a la mirada desde una política sexual.

La política de la mirada permite apreciar algunos aspectos sobre cómo opera la recepción de la obra de arte y cómo es captada por el mercado capitalista, pues ni el arte ni su recepción son neutros en la medida que no representan a las mujeres, no reciben sus obras y, por lo tanto, no satisface las necesidades humanas por las que es creado.

De lo anterior podemos rescatar que el arte de mujeres está en otro lado, no se ubica en la política sexual de la mirada. Queda claro que por eso no gusta, no es catalogado y no vende, pero esta sería su potencia al salir de los vicios que se ocultan en el gran mercado del arte para así convocar a las que podemos y queremos mirar referentes que nos incluyan en tanto mujeres y humanas.

El arte de las mujeres está dirigido a nosotras, a nuestras experiencias, por lo tanto, podemos recibirlo y mirarlo como espectadoras que reconozcan la política de lo simbólico que las mujeres intentan expresar. Porque las mujeres miramos, miramos la vida, el mundo, el universo, miramos y nuestra mirada construye, crea.

3.3 Arte popular y mujeres

A las mujeres nos discriminan o nos discriminamos unas a otras y... pues debemos valorarnos y darle el lugar a la mujer . Y ahora, a raíz de que ya empecé a salir al tianguis, hay muchas mujeres involucradas y yo veía que muchas mujeres hacen y los hombres nunca dicen: “mi esposa me ayudó a poner color, mi esposa me ayudó”, deben hacer valer lo que hacen por que en un taller artesanal es muy difícil que una sola persona haga todo, hasta los hijos ayudan y se le tiene que dar crédito a la mujer que siempre está como atrasito del hombre y pues eso es lo que yo quería compartirles...

Beatriz Ortega, Artesana Michoacana.

Para empezar expondré brevemente algunas puntualizaciones necesarias para establecer el hilo conductor que pretendo seguir en este apartado. ¿Cómo definir el arte popular?, normalmente ha sido denominado o confundido con múltiples nombres, por ejemplo, arte étnico, indígena, o bien, artesanía, ya que evoca una forma particular y distinta a la que se desarrolla en las denominadas Bellas Artes, sin embargo es pertinente distinguir el uso de este término.

El arte popular se encuentra en contradicción o paradoja, ya que, por un lado, la etiqueta “popular” parece devaluarlo a una categoría inferior, al mismo tiempo que le ofrece una dimensión diferente al de “arte menor”, revalorando su carácter meramente social y su proceso de creación, distribución y consumo.

Lo anterior a pesar de que su finalidad sea el goce, igual que se podría decir respecto de las “bellas artes”. Es posible también distinguirlo de la artesanía por su calidad artística, pues estas últimas tienden a ser utilitarias, repetitivas y muchas veces de “menor interés” para el punto de vista artístico.

Cabe mencionar que en el arte popular las distinciones de clase social, educativa o cultural también enmarcan una peculiaridad, ya que se parte de un conocimiento que se transmite entre generaciones y que generalmente utiliza técnicas tradicionales, es hecho con las manos o con herramientas simples y, asimismo tradicionales características de cierta familia o taller: pocas veces es utilitario y cuando lo es rebasa estos límites, o sea, sirve para algo – como lo religioso - pero como menciona Bartra (2015) es eminentemente estético. Se mantiene mayormente anónimo y paradójicamente en su proceso puede ir “firmado” por muchos nombres. También la distribución es más bien en el contacto directo con el comprador (mercado, calles, tienditas).

Cabe señalar en este pequeño preámbulo que el ‘arte popular’ ha sido ignorado sistemáticamente por la mayoría de las teorías estéticas o de arte, lo cual lo lleva a una decadencia (poca valoración) de dicha creatividad artística tan original y especial.

La filósofa mexicana Elí Bartra, en múltiples estudios sobre esta área, señala que es un arte sobre todo de las mujeres (quienes menos tienen) pues asume que estas mantienen una condición similar o al menos análoga con el arte popular porque, al menos en México, los objetos del arte popular son producidos sobre todo en comunidades indígenas y campesinas de los estados más pobres de manera doméstica, los cuales son para la vida diaria o para rituales ceremoniales.

El trabajo para su realización es organizado con base en la división por género y edad, asimilando dicha actividad como una más de las tareas del hogar. En este sentido, tanto las mujeres como el arte popular han sido marginados o invisibilizados, pues si se habla en masculino del arte popular se legitima, si se habla en femenino se devalúa.

Por lo tanto, para Elí Bartra es importante recoger la experiencia de las mujeres creadoras que han pasado a la historia como sujetas anónimas del reconocimiento público. Y valorarlas como portadoras de la cultura porque crean, mantienen vivo, custodian y renuevan el arte popular. Además, en su lucha por ser reconocidas como creadoras enfrentan avatares en el mercado capitalista, que parece empeñado en diluir las manifestaciones del arte popular.

Por tal motivo es preciso proponer al feminismo como una categoría teórica filosófica desde la cual analizar las vicisitudes que atraviesa el arte producido por mujeres, ya que “no se ha estudiado a fondo la presencia y la ausencia de las mujeres a lo largo del proceso de producción, distribución y consumo del arte” (Bartra, 2005, p.58), aunque es bien conocido que “las mujeres, a pesar de su papel social subalterno, han entrado en el mundo de la producción artística (y en el de la producción en general) pero por la puerta trasera” (Bartra, 2005, p. 49).

Asímismo la necesidad del análisis feministas a la estética y al arte es necesaria para aclarar la situación de las mujeres en dichos campos, como señala Gómez Campos (2002), sobre todo que precise pensar la opresión de las mujeres como una situación universal, ya que tiene

implicaciones no solo en el campo del arte sino que además repercute en la humanidad y en la cultura.

Lo anterior solo es posible gracias a la insistencia de no ser incluidas desde un carácter esencialista ni cosificador, pues no se trata de fortalecer estereotipos de género ni de crear categorías para un arte de mujeres, bajo argumentos que persigan la esencia de la feminidad y donde esta se reproduzca como atributo natural, inferior y por tanto mantenga un carácter misógino. Tampoco se trata de delimitar su producción como ‘arte menor’, puesto que dicha jerarquía de valores es solo consecuencia de los prejuicios artísticos y patriarcales que responden a cierta época o clase social. Es necesario insistir en que, como cualquier área de conocimiento, al arte de las mujeres es indispensable entenderlo desde un entramado complejo que implica una realidad social determinada, en este caso, la opresión de las mujeres.

Así, la mirada que propongo desde el feminismo emana de las condiciones desiguales que se viven en la elaboración del ‘arte popular’, el cual responde a la construcción y reproducción de los imaginarios que las mujeres crean con base en su experiencia cotidiana (diferenciada de la de los varones) y que, algunas veces, no son tan diferentes en culturas diversas en el sentido en que los cuerpos están sexuados diferenciadamente y esta diferencia ha significado una serie de desigualdades en torno a cómo se produce y reproduce el arte popular, así como la manera en que se valora positiva o negativamente un objeto artístico dependiendo del cuerpo sexuado que lo produce. Así, la desigualdad se concretiza precisamente en su elaboración, reproducción, distribución y consumo.

Tener conocimiento de lo que las mujeres han creado o crean hoy en día nos encamina a comprender mejor las diferencias y la conformación de identidades; además posibilita la transformación de las condiciones de su existencia. En la medida en que se revalorice el trabajo creativo femenino se recuperará una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente le es propia. Ello implica, por ejemplo, ver el ‘quehacer’ de las mujeres, incluidas sus segundas o terceras jornadas laborales.

Eli Bartra explica que “se trata de demostrar contra la evidencia que las mujeres sí hemos producido arte, “gran arte”, y lo único que sucede es que la ideología sexista lo ha excluido injustamente de la historia” (Bartra, 2005, p. 49). Ejemplos nos sobran para referirnos a mujeres que no firman su obra, que están confinadas al anonimato, que ceden sus piezas a sus parejas, que terminan exiliadas o encerradas en un manicomio por intentar conseguir el reconocimiento social a la par de los varones.

Por otro lado, sobre la “condición de opresión”, es necesario dilucidar algunos puntos que me parecen relevantes puesto que pensar que cualquier artista plasma intencionalmente en su obra su condición de opresión es complejo. Ello implicaría dar por hecho que toda obra de arte contiene elementos políticos o de denuncia y que, de cierta forma, siempre estaría cuestionando la ideología dominante de su época. Por otra parte no todas las mujeres tienen conciencia de dicha opresión y, como todos los seres humanos, las mujeres también podemos reproducir el patriarcado. Parece pertinente entonces pensar dicho proceso creativo con un doble filo: con posibilidades de denuncia, pero también como reproductor de ideología.

Si bien introducir esta mirada feminista posibilita pensar una práctica ‘artística’ que a su vez podemos usar como una categoría para pensar la posibilidad de activismo y de arte, ¿cómo podemos pensar a mujeres y obras que no tienen esa conciencia o intencionalidad, o bien que anteceden las décadas de auge del arte feminista?

Eli Bartra antepone categorías personales como ‘voluntario’ o ‘involuntario’ al concepto de arte feminista, de manera que permite pensarlo en términos de obra y artista, con lo cual habla de un elemento que escapa a la conciencia y la denuncia:

El arte feminista involuntario es aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad. El arte decididamente feminista [...] parte de lo que son las mujeres y no quieren ser: representa una impugnación voluntaria de la realidad. La conciencia feminista puede manifestarse como crítica, como impugnación o incluso puede, a través de la producción de arte, poner en practica formas de lucha para transformar una situación no deseada: la opresión (Bartra, 2005, pp. 58-59).

Es arriesgado repartir juicios acerca de quien tiene o no conciencia feminista. Sin embargo, determinar una intuición feminista en el arte popular o una deconstrucción de las representaciones sexistas me parece más prudente. De esta forma la visión feminista implica no solo comprender el proceso artístico sino además profundizar y complejizar la pluralidad inherente a la humanidad.

3.4 Del arte feminista a la estética feminista

*Al no reconocerse en la cultura masculina, la mujer le retira su ilusión de universalidad.
El varón siempre ha hablado en nombre del género humano, pero ahora la mitad de la población
terrestre le acusa de haber sublimado una mutilación.*

Manifiesto Rivolta femminile.

A lo largo de la historia han existido varios intentos de incluir a las mujeres artistas en álbumes, catálogos y diccionarios, pero en ninguno se contaba con la perspectiva crítica que aporta el feminismo al arte. Fue hasta finales de la década de 1960 y principios de los años setenta que las feministas lanzaron una crítica contundente, mediante la cual no solo se demandaba la inclusión de las mujeres sino que además cuestionaba los cánones tradicionales del arte. Este debate fue inaugurado principalmente con el texto, previamente citado, de Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?*, publicado en 1971 en una prestigiosa revista estadounidense, lo que le permitió contar con difusión y reconocimiento. Actualmente este artículo es considerado la piedra angular que marcó el camino de la relación entre arte y feminismo.

En el ámbito académico fueron las historiadoras del arte las primeras en objetar las condiciones de producción del arte para las mujeres, al no encontrar referentes de mujeres artistas o encontrarlos devaluados conforme a los cánones con los que eran calificados, lo cual devino en textos de crítica y denuncia. Esta demanda rebasó el campo académico y

alcanzó a las mujeres artistas, especialmente en Estados Unidos, lo que devino en un movimiento más amplio que incluía teóricas del arte, artistas y al arte mismo (como elemento de denuncia).

El movimiento feminista en el arte comenzó a nutrirse también de las nuevas organizaciones feministas que habían surgido a partir de 1967 en New York (principalmente). Sus máximas exponentes, Sulamith Firestone y Kate Millet, a partir del activismo político buscaban una transformación radical, puesto que su interés no era obtener reformas a lo ya establecido, sino tener nuevos modelos de vida para las mujeres (Carro Fernández, 2012). Con este activismo surgieron también grupos de conciencia feminista que tomarían al arte como un medio para la transformación social.

Dichas agrupaciones fueron muy importantes para este movimiento, pues generaron espacios que nutrían la creatividad y la sensibilidad de las mujeres, en los cuales se hablaba de cosas “personales, cotidianas, de la familia, del trabajo doméstico, de sus sentimientos, de sus frustraciones, de su sexualidad, de su maternidad, de su identidad como mujeres, de la discriminación laboral o de la falta de reconocimiento y de voz propia (Nash, 2004, p. 272).

Se trataba de un espacio seguro, de confianza y confidencia que conducía a las mujeres a reflexionar sobre sus vivencias personales o las de sus compañeras de grupo, así como respecto al lugar histórico que hemos ocupado las mujeres. Adicionalmente, se realizaban lecturas que contrastaban críticamente todas las vicisitudes antes mencionadas con las teorías del momento, lo cual fortalecía a los grupos e incluso se convirtió en un elemento clave para el movimiento feminista de esa época. Carro Fernández (2012) describe lo que sucedía en los grupos de la siguiente manera:

Se ponía de manifiesto que los problemas vividos por las mujeres particulares son comunes al colectivo de las mujeres y, por tanto, no se deben a una inadaptación individual sino a un conflicto social generado por un canon de vida impuesto. Tomar conciencia de los problemas compartidos fue la clave para aglutinar a las mujeres, es decir, para su identificación como grupo (p. 122).

Uno de los libros emblemáticos que sustentó este movimiento fue *La mística de la feminidad*

de Betty Friedan, publicado en 1963, en el cual se cuestiona el modelo establecido de la feminidad y el malestar que provocaba a la mayoría de las mujeres estadounidenses de esa época; de igual manera, resalta que los logros obtenidos en las décadas pasadas no habían transformado el lugar tradicional de las mujeres porque se requería una transformación más profunda.

Otro de los emblemáticos textos que circulaban entre los grupos de conciencia, activistas y artistas fue *Política sexual*, que publicara Kate Millet en 1970, donde se ponía en evidencia al patriarcado como una política de dominación sexual de los varones sobre las mujeres, que funciona como una súper estructura que confina a las mujeres al espacio doméstico y al interior de las relaciones privadas; todo ello a partir de analizar un concepto de política. De hecho, el eslogan que surge de esta obra, “lo personal es político”, hace alusión a que, incluso en los espacios de convivencia más íntimos, existe una política de dominación que sujeta a las mujeres.

La lectura de estos textos en los grupos de conciencia ayudaba a las mujeres a comprender sus circunstancias de acuerdo al contexto histórico, social, político y cultural en el que vivían, incluso inspiró obras como el *Basurero de la libertad* (Carro Fernández, 2012, p. 120), que fue un acto de protesta a un concurso de belleza donde se depositaron sostenes, fajas, tacones, electrodomésticos y otros objetos que aluden simbólicamente a la opresión de las mujeres; esto se llevó a cabo como un acto simbólico y performativo de denuncia y resistencia ante el sistema opresor, pero también como un acto estético.

Carro Fernández (2012) señala que las enunciaciones realizadas por estas teóricas y otras más, como Simone de Beauvoir o Virginia Woolf, revolucionaron el pensamiento y la política feminista para fundar el feminismo radical, pero sobre todo fueron cruciales para el arte.

Entre las principales consecuencias de esta difusión encontramos la aparición de una nueva y poderosa idea en la escena artística: lo cotidiano ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en objeto estético, en categoría pública para así evidenciar la represión ejercida sobre la mujer en todos los ámbitos de su vida. El arte será el encargado de traspasar las

fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político. Se inicia así un nuevo camino a la acción creativa. (Carro Fernández, 2012, p.129).

Por primera vez en la historia las feministas utilizaban el arte en su lucha como un vehículo para simbolizar sus demandas, como un lenguaje crítico que cuestionaba la tradición misma del campo del arte, “en este contexto, las mujeres artistas toman conciencia de haber sido relegadas a la periferia del mundo del arte y deciden organizarse para denunciar su aislamiento profesional” (Carro Fernández, 2012, p. 123). Lo anterior dio origen a marchas, pintas, plantones afuera de famosos museos, performances callejeros, obras colectivas en la vía pública, así como otras novedosas formas nunca antes utilizadas en el activismo feminista.

El ejemplo más representativo fue un proyecto universitario que se desarrolló precisamente a partir de un grupo de consciencia en Fresno, California, en el año 1972. Esta iniciativa tomó el nombre de *Womanhouse* en cuya realización participaron artistas, teóricas y estudiantes de arte, cómo Judy Chicago y Miriam Schapiro. La propuesta consistía en reconstruir una casa abandonada para convertirla en una exposición donde los espacios típicos de la vivienda fueran propuestos críticamente como espacios de confinamiento de las mujeres y su cuerpo. Ya en las exposiciones se enunciaron temas como la maternidad, la menstruación, los quehaceres domésticos, la alimentación (que regularmente está a cargo de mujeres) y los recovecos del cuerpo femenino. Se usaron además materiales como estambre, sangre, maniqués, artículos domésticos (platos, cubiertos, electrodomésticos), etcétera.

Resultaba sobresaliente que tanto las temáticas, los materiales y las técnicas habían sido usadas históricamente únicamente por mujeres (como el tejido), además de resultar poco usuales en el Gran Arte, con mayúsculas, el cual ha sido tradicionalmente masculino. Estos tópicos emergieron por sorpresa y resultaron muy polémicos. Al instaurarse lo femenino y lo doméstico como protagónicos en dichas representaciones, estas carecían de valor conforme al discurso oficial del arte; sin embargo, la *Womanhouse* fue exhibida alrededor de dos meses con mucho éxito, bien recibida por el público y sobre todo por las feministas quienes le encontraron relación con la propuesta teórica del momento y la efervescencia del activismo.

Apartir de tales formas de conjugar arte y conciencia feminista se desprendió la noción de ‘arte feminista’, propuesto por la historiadora de arte Estrella de Diego (1996) como “un tipo de arte conscientemente subversivo que recupera los términos negados históricamente y las parcelas incómodas de la representación de las mujeres” (p. 358). El arte feminista constituye una práctica consciente e intencionada en la que prevalece decididamente una postura política que recae en la obra con el objetivo de transformar la realidad concreta de las mujeres, pues intenta revelar y denunciar los códigos patriarcales imperantes. Se trata de una modalidad inédita en cuanto al uso intencionado y simbólico de técnicas, temáticas y materiales, pues su intención es confrontar al Gran Arte por haber excluido el de las mujeres por sus técnicas y temáticas, tildándolo como menor.

Por su parte, la historiadora feminista Lynda Nead (1998) aporta en su definición de arte feminista una posibilidad para la identidad de las mujeres, pues considera que propicia nuevos lineamientos para repensar las formas de arte que se encuentran en la cultura y, con ello, confrontar los sesgos sexistas que las persiguen. Asimismo, ofrece modelos de referencia e identificación para las mujeres espectadoras.

El arte feminista es, por tanto, necesariamente deconstructivo en el sentido de que funciona para cuestionar las bases de las normas estéticas existentes y los valores, al tiempo que extiende las posibilidades de esos códigos y ofrece representaciones alternativas y progresistas de la identidad femenina (Nead, 1998, p. 103).

Al tocar temas como la menstruación o la sexualidad femenina, que históricamente han sido tabúes del ámbito privado y que se consideran exclusivos de las mujeres, no solo confrontaron los esquemas del arte, que lo consideraron de mal gusto y demasiado íntimo, sino que también lo hicieron con otros espacios de la cultura como el ámbito médico y, sobre todo, la propia identidad de las mujeres espectadoras, quienes al mirar las obras se identifican y cuestionan las condiciones en las que ellas mismas atraviesan esos procesos fisiológicos.

En este sentido “la sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino y del embarazo se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina que están

ausentes o incluso reprimidos en el arte masculino” (Ecker, 1986. p. 13), incluso es posible aseverar que han sido excluidos de la cultura en general, pues se evita hablar de dichos temas.

Cierto es que el arte producido por mujeres (el arte de mujeres) ha dejado vestigios en toda la historia del arte, los cuales muy a menudo se caracterizan por plasmar experiencias propias de las mujeres en vista de que su participación en el arte constantemente se ha visto limitada dada su condición de sexo, lo que significa que el arte producido por mujeres está determinado jerárquicamente respecto al arte producido por varones.

Aclaro que no todo el arte producido por mujeres puede llamarse ‘arte feminista’, dado que este último es producto de una reflexión feminista que surge en una temporalidad específica, mediante el cual se posibilitaba a las mujeres para salir al espacio público y crear incluso obras colectivas.

Entonces, ¿cómo podemos pensar a las artistas y a las obras que no tienen esa conciencia o intencionalidad, o que anteceden a las décadas de auge del arte feminista? Eli Bartra (2005) resuelve este dilema al no situar el concepto de arte feminista a partir de su surgimiento explícito en los años setenta, pues considera que existen artistas mujeres y obras que, aunque no surgieron del movimiento feminista conscientemente, contemplan aspectos que se pueden engarzar porque rompen con los cánones establecidos y cuestionan los modelos masculinos que prevalecen en el arte.

De manera que lo más relevante sería identificar si una obra se distingue por ser crítica de la historia del arte y si esa postura fue voluntaria e intencionada o no, el arte feminista es totalmente intencionado y voluntario. Bartra considera además que hay arte feminista involuntario, pues cabe la posibilidad de que, aunque no tengan una conciencia plena del feminismo, las mujeres produzcan obras bajo el esquema de denuncia en contra de la exclusión, la desigualdad o la opresión. En tal caso, y a pesar de que no sea intencionadamente feminista, inevitablemente plasman vestigios de las condiciones históricas en las que las mujeres han vivido.

El arte feminista involuntario es aquel que de una manera u otra expresa la situación de opresión de las mujeres. Puede no impugnarla directamente, pero el hecho de expresarla sin reivindicarla o mistificarla es importante para conocer la realidad. El arte decididamente feminista [...] parte de lo que son las mujeres y no quieren ser: representa una impugnación voluntaria de la realidad. La conciencia feminista puede manifestarse como crítica, como impugnación o incluso puede, a través de la producción de arte, poner en práctica formas de lucha para transformar una situación no deseada: la opresión (Bartra, 2005, pp. 58-59).

Considero que es importante, y posible, identificar cierta intuición feminista en el arte de mujeres, la cual puede consistir en una deconstrucción de las representaciones sexistas o una visión diferente de la realidad, que plasme las experiencias de las mujeres que han sido tan olvidadas por todas las áreas de la cultura; es decir, un arte que no gire en torno al mundo masculino y en el que los varones (o aquello que se le relacione) no sean protagónicos. De esta manera podría hablarse de una forma de identificación de las mujeres artistas, negada históricamente, que se posibilitó a través del arte.

El arte feminista es una práctica del feminismo que puede funcionar como activismo político, aunque considero que su principal aportación es llevar la perspectiva crítica feminista a la reflexión estética, que históricamente había sido incuestionable pues el mundo del arte es una élite que no consideraba necesaria la inclusión de las mujeres:

El mundo del arte constituía un sistema de poder que identificaba al sujeto de la representación artística con el sujeto masculino. La genialidad, la razón y la acción se conjugan en masculino, mientras que mujer y arte se admitía, en el mejor de los casos, como excepción y, en el peor, se bloqueaba o invalidaba (Carro Fernández, 2012, p. 139).

En este punto me parece importante señalar que el feminismo tampoco había considerado necesaria la reflexión estética ni se había planteado la situación de las mujeres artistas. Con este enlace entre arte y feminismo se pretende inaugurar una nueva forma de reflexión: la **estética feminista**.

En primera instancia cabe decir que la estética feminista es el intento de reflexión feminista del arte que busca develar las condiciones opresivas en las que las mujeres intentan producir

arte, así como las formas en las que el arte de mujeres ha sido marginado y excluido del campo del arte. Aunque sigue siendo un intento del que solo las mujeres participan, la batalla y el cuestionamiento continúan hasta nuestros días.

Ecker (1986) sostiene que el arte feminista ayudó a desmontar las representaciones y los criterios viejos y patriarcales del arte para conformar otras formas de hacer arte por parte de las mujeres. Pero sobre todo nos obliga a ver hacia atrás e intentar entender, desde el feminismo, la ausencia de las mujeres y, en especial, comprender las obras que lograron producir.

Por lo tanto, una de las principales tareas de la estética feminista es desligar la obra de los confinamientos dentro de los cuales se valora, como el espacio doméstico y la naturaleza, pues “resulta tentador confundir rasgos del arte de las mujeres con representaciones de la “naturaleza” de las mujeres” (Ecker, 1986, p.13); sin embargo, esta reiteración al confinamiento es la que nos advierte de la forma en la que clasificamos el arte de mujeres, pues bastaría con afirmar lo que señala Ecker (1986), “en el arte de mujeres opera una sensibilidad diferente” (p.15), lo cual nos remonta a la experiencia de las mujeres, esa que los cánones y criterios tradicionales de la estética no han querido incluir.

Para Silvia Bovenshen (1986) la estética feminista consiste en el trabajo continuo de las mujeres que nos permite ver la otra cara de la moneda del arte, ya sea en la literatura, el cine, la pintura, etcétera. La incursión de las mujeres en estos campos es la forma en la que se expresa, de manera que “la forma meramente distinta en que las mujeres experimentan las cosas, sus experiencias tan diferentes, nos permiten esperar imaginaciones y medios de expresión diferentes” (Ecker, 1986, p. 34).

Por eso concluyo afirmando que la estética feminista es la perspectiva desde la cual puede visibilizarse el arte de mujeres, para valorar la experiencia particular que las mujeres plasman en la obra de arte. Por lo tanto, la finalidad es revalorar las temáticas, materiales y técnicas que las mujeres usan y que han sido excluidas desde los criterios del arte.

3.5 Frida Kahlo entre lo político y la mercantilización

*Tan absurdo y fugaz es nuestro paso por este mundo,
que solo me deja tranquila el saber que he sido auténtica,
que he logrado ser lo más parecido a mi misma.*

Frida Kahlo

Frida Kahlo fue otra de las artistas de principios del siglo XX que compartió la escena del arte y la cultura con artistas nacionales y extranjeros en el México posrevolucionario. Al acercarnos a esta artista encontramos aspectos distintos a los ya mencionados, como el olvido, el desinterés o la indiferencia, dado que Frida se encontró durante su vida, y algunas décadas después, bajo la sombra de su compañero sentimental, el muralista Diego Rivera, y del amor que le profesó a lo largo de su vida. Paradójicamente, actualmente es una de las pintoras más reconocidas en el mundo.

Pese a que era una mujer muy activa y desde joven participó en la escena cultural y política del país, gozaba de cierta visibilidad por ser la pareja sentimental de uno de los muralistas más renombrados de su época, lo cual no necesariamente le favoreció en su reconocimiento y valoración personal. Frida fue reconocida como artista hasta las décadas de 1970 y 1980 gracias al trabajo intenso de historiadoras feministas que intentaban recuperar a las mujeres artistas y catalogar su arte, pero también gracias a que la mayoría de su obra y pertenencias personales fueron donadas como patrimonio cultural y se tenía un fácil acceso a su estudio. Principalmente destaca la biografía escrita en 1983 por Hayden Herrera, destacada principalmente por presentar a Frida como una artista desligada de Diego Rivera.

De inicio fueron feministas Europeas, principalmente, quienes se habían dedicado a investigar y documentar todo sobre Frida Kahlo. En los años 80 una pequeña exposición en Alemania la había lanzado a la fama, pues lo que se mostraba de su obra había resonado principalmente en espectadoras mujeres que se interesaban en la artista. En 1990 Frida ya se había convertido en un estandarte internacional, pues muchas mujeres se identificaban con

las temáticas de su vida y obra: el dolor, el amor, la decidida forma de vivir una sexualidad libre, pero sobre todo fascinaba el universo simbólico que refleja rasgos femeninos apegados a ciertos aspectos del México precolombino.

Actualmente Frida Kahlo es la pintora mexicana más conocida mundialmente, su obra ha traspasado fronteras y se ha colocado en los más importantes museos internacionales, rompiendo los esquemas de los lugares comunes para el arte de mujeres. En el panorama nacional tenemos que los espacios donde se expone su obra son muy visitados, uno de ellos es *La casa azul* que fuera la casa familiar de los Kahlo Calderón, donde Frida pasó la mayor parte de su vida y que hoy en día es uno de los museos que más audiencia nacional y extranjera recibe, además de figuras públicas que vienen de todas partes del mundo a conocer lo que otrora fuera el espacio de creación más íntimo de la pintora.

Frida ha roto incluso los esquemas del mercado del arte, ya que su obra ha sido adquirida por coleccionistas privados, figuras de la política y de la cultura popular internacional. Algunos de sus cuadros se han subastado a precios que rebasan los 8 millones de dólares, colocándola como la artista latinoamericana con el mejor récord de ventas; además se encuentra en todos los catálogos de arte nacionales y extranjeros. Importantes personalidades de la filosofía, el arte y la literatura han escrito libros sobre su vida, novelas, revistas especializadas, investigaciones y tesis, lo que la posiciona como la artista mexicana de quien más se ha escrito.

Adicionalmente se han realizado documentales y películas cinematográficas nacionales y extranjeras en las que se expone su vida y obra. La más conocida se estrenó en el año 2002, *Frida*, con una producción nacional-extranjera que la colocó en el centro de la mirada internacional y le trajo todo tipo de espectadores al exhibirla en salas de cine comerciales. La película muestra fragmentos de su vida, amores y relaciones interpersonales que marcaron de cierta forma su obra, así como aspectos de su personalidad que la colocaron como un personaje complejo del arte internacional.

En los años treinta Frida ya había sido parte de la revista Vogue, la publicación francesa de moda, estilo y sociedad, más famosa y cara de la historia. Para 2012, una vez más, la revista

le dedicó toda una edición especial que contenía fotografías, así como parte de su obra y artículos de su vida, pues la consideraron como una de las mujeres del siglo pasado que más han influido en la sociedad y la cultura.

Lo anterior consolidó a Frida no sólo dentro del mercado del arte sino en el mercado en general, su rostro y su obra, constituida en gran medida por autorretratos, se encuentra en un sinnúmero de objetos mercantiles de uso cotidiano, desde cuadernos hasta tazas de café, prendas de vestir, bolsas, entre otros. Frida Kahlo se convirtió en una marca de objetos reproducibles y vendibles, objetos que pierden el sentido del arte. También es reproducida en artesanías que pueden ser usadas como recuerdos de visitas a México, pues ella es un personaje mexicano que se encuentra instalado en la cultura popular del país y del mundo en general.

Tal expansión de su imagen convirtió a Frida en un referente para muchas mujeres, su popularidad es una de las apuestas que se han mencionado a lo largo de estas páginas porque ahora es vista y reconocida por otras mujeres, gracias a ella existe un referente que no existía. Sin embargo lo mencionado anteriormente nos deja una pregunta fundamental: ¿es el reconocimiento adecuado para la obra de mujeres? El suceso mercantil en el que está envuelta Frida Kahlo la ha mercantilizado, borrando la dimensión humana y la política de lo simbólico que propone su obra.

Por lo tanto, propongo un breve recorrido por algunos aspectos de su vida y su obra para acercarnos a una mirada de Frida Kahlo que permita ir más allá del objeto vendible en que la han convertido el patriarcado y el capitalismo.

3.5.1 Breve reseña biográfica

*Nadie es más que un funcionamiento- o parte de una función total.
La vida pasa, y da caminos que no se recorren vanamente.
Para nadie puede detenerse “libremente” a jugar en el sendero,
Porque retrasa y trastorna el viaje atómico y general.*

Frida Kahlo

Magdalena Carmen Frida Kahlo Calderón nació el 6 de julio de 1907 en Coyoacán, Ciudad de México, justo en la Casa Azul que hoy se conoce como el Museo Frida Kahlo, también conocido como La Casa Azul. Fue la tercera hija del matrimonio Kahlo Calderón, precedida solo por once meses por su hermana Cristina. Matilde y Adriana fueron sus hermanas mayores, aunque también tenían otras dos medio hermanas mayores por parte de su papá, Luisa y Margarita, con quienes la familia Kahlo Calderón convivió poco porque estudiaban en una escuela internado y solo pasaban su tiempo libre en la casa familiar.

La pequeña Frida se caracterizaba por ser inquieta y traviesa, por brincar, correr y hacer las cosas que las niñas de su edad no hacían, de modo que su madre, Matilde Calderón, ejercía un rol autoritario en contraste con el permisivo y consentidor de su padre, lo que generó una relación madre-hija distante, incluso retadora, dada la esencia rebelde que caracterizó a Frida. No obstante, ya en la juventud, Frida logra reconciliar con ella algunos puntos.

Su padre, Guillermo Kahlo, era de origen alemán naturalizado mexicano, quien se dedicaba a la fotografía de forma profesional. Se sabe que durante el gobierno de Porfirio Díaz se le había encomendado fotografiar monumentos históricos del país, por lo que la familia Kahlo Calderón se encontraba en una posición económicamente cómoda, lo cual terminó, por obvias razones, con el estallido de la revolución. Desde muy pequeña Frida había estado familiarizada con la producción de imágenes por el trabajo de su padre, el cual además le había transmitido el gusto por mirar, por los retratos y paisajes, por los colores y el arte, y de hecho más tarde fue él quien le regaló sus primeros instrumentos para que empezara a pintar, animándole a realizar bocetos y grabados.

La vida de Frida estuvo marcada por diferentes malestares físicos que empezaron a los cinco años, cuando contrajo poliomielitis, a su corta edad pasó nueve meses en cama. Esta enfermedad le dejó consecuencias en el desarrollo motriz, principalmente en la pierna derecha que, más delgada y corta, la hacían caminar de una forma particular, lo que la hizo acreedora de apodos y burlas en su etapa escolar, motivo por los que se encontraba aislada socialmente.

Lo anterior la acercó más a su padre, quien la animaba en sus rehabilitaciones (paseos y caminatas) y le permitía hacer lo que su mamá le prohibía: correr, hacer deportes, entre otras cosas. Al mismo tiempo, Frida comprendió la afección de su padre, pues padecía de ataques epilépticos, así que ella lo acompañaba a trabajar porque, para ese entonces, su trabajo era inestable y salía a realizar retratos a las calles o donde se le permitiera, en esas tardes aprendió a cuidarlo y a sobrellevar la situación, lo que algunos de sus biógrafos interpretan como la base de un vínculo que se caracterizó por la empatía de sus afecciones físicas.

Él me amó mucho, fue el primero que verdaderamente me amó, más que a nadie. Llevaba en su bolsillo una botellita de éter. Más tarde lo acompañé a tomar sus fotografías de iglesias y monumentos y supe cómo cuidarlo a la hora del ataque, darle a respirar el éter, meterle un pañuelo en la boca, limpiarle la espuma, echarle agua en la frente y cuidar que los curiosos en la acera no robaran la cámara (Poniatowska, 2000, p. 7).

También fueron dichas afecciones físicas las que en un principio la impulsaron a querer estudiar medicina, por lo que decididamente ingresó a la escuela Normal Preparatoria de San Idelfonso cuando corría el año de 1922, una época en la que las mujeres no estudiaban, solo treinta y cinco de un total de dos mil alumnos habían sido admitidas a tal institución. Esto fue gracias al apoyo de su padre y pese a que su madre no veía con buenos ojos que Frida no apoyara en las tareas del hogar, propias de las mujeres, por irse a estudiar.

Ahí conoció a una serie de intelectuales que más adelante destacaron en la esfera política, con quienes, en sus años de juventud, conformó un grupo que se hacía llamar “los cachuchas”, un colectivo políticamente crítico y rebelde contra las figuras de autoridad de la institución. Los años de preparatoria, en parte, le dieron a Frida las bases para la visión

política que la acompañaría en su vida y que más adelante intentaría desarrollar en su obra. Frida se caracterizó por ser una alumna sobresaliente y activa en su paso por la preparatoria.

En el grupo de “los cachuchas” también encontró a su amor de juventud, Alejandro Gómez Arias, con quien pasaba sus días de escuela, las tardes de estudio en la biblioteca y con quien debatía sobre autores socialistas que tanto le gustaba estudiar. En Gómez-Arias había encontrado un interlocutor intelectual, un compañero de lucha política y un apasionado amante. Andaban juntos por toda la ciudad, iban y venían del centro a Coyoacán, donde vivía Frida, él la acompañaba a su trabajo en un taller de grabado, al mercado, a las reuniones de “los cachuchas”, a las clases de la escuela. Frida se mantenía en movimiento, le gustaba la ciudad y disfrutaba de las libertades que había conseguido con su educación.

En 1925 la joven pareja se dispone a realizar el viaje cotidiano de regreso a la casa azul ubicada en Coyoacán, que en ese entonces se encontraba en las afueras de la ciudad. Los jóvenes abordan el transporte, toman asiento y sucede lo que, en palabras de Frida, es el primer accidente que marcaría su vida.

Y la ciudad que Frida tanto amaba y tanto temía, la atacó sin piedad. En septiembre de 1925, un tranvía se estrelló contra el raquítico camión en el que Frida viajaba, le rompió la columna vertebral, el cuello, las costillas, la pelvis. Su pierna enferma sufrió once fracturas. Su hombro izquierdo quedó para siempre dislocado y uno de sus pies, irremediablemente lesionado. Un pasamanos le penetró por la espalda y le salió por la vagina. Al mismo tiempo, el impacto del choque dejó a Frida sangrienta y desnuda, pero cubierta de oro. Despojado de la ropa el cuerpo de Frida recibió como un rocío fantástico, la llovizna de un paquete de oro en polvo que llevaba a su trabajo un artesano (Fuentes, 2010, p. 12)

Lo que vino después fue la narración del dolor que provocaron todas las laceraciones causadas por el choque, que van desde la actuación de las personas comunes que la sacaron del accidente e intentaron ayudarla, hasta la atención médica. Frida estuvo hospitalizada más de un mes y dado que las condiciones económicas de la familia no eran las más óptimas, se limitaron a la atención que se le pudo dar y al fulminante diagnóstico que la mantendría en un corsé de yeso inmovilizada nueve meses, atada a la cama y a los aparatos que probablemente ayudarían en su rehabilitación, pero todo era incierto. Lo que sí era seguro es que ni la medicina de la época ni la atención brindada mitigaban el dolor que Frida estaba padeciendo.

Este casi inimaginable accidente es la escena que va a enmarcar la vida de Frida Kahlo y es, en gran medida, la esencia de la obra de esta pintora, pues narra todo el dolor consecuente que trajo consigo y que le acompañó el resto de su vida, así como las vicisitudes a las que su cuerpo se enfrentó e incluso nos brinda un fiel testimonio de la atención y tratamientos médicos que recibió.

Una vez instalada en la Casa Azul se dedicó primero a escribir innumerables cartas, principalmente dirigidas a Gómez Arias y que no tuvieron respuesta. Los días pasaban y las visitas médicas dejaban nuevos diagnósticos de más fracturas que habían pasado desapercibidas en la atención primaria. Los cursos escolares empezaban y Frida tuvo que aceptar que la vida había cambiado, que ella tenía que adaptarse a las limitaciones que este accidente le había dejado.

Aunque su padre le insistía en retomar la pintura, acostada en la cama le resultaba muy complicado. Fue su madre la que ideó la forma de colgar una especie de techo en la cama para que ella pudiera pintar mientras se recuperaba y también le colgó un espejo para que pudiera verse y retratarse. Así, Frida empezó a dibujar y a pintar, hacía retratos de las personas que la visitaban, de ella misma, de recuerdos, pintaba todo lo que, en su estado, podía. En un inicio había encontrado en la pintura una forma de sobrellevar sus días, pues aún no lo veía como algo formal, regalaba todo cuanto pintaba, incluso antes de empezar su nueva pintura ya tenía pensado el destinatario. De manera que aun sin tomar cursos o sin adquirir una técnica académica ella empezó a desarrollar su propio estilo.

Los mejores retratos de esos primeros esfuerzos lograban revelar el alma del modelo, y eran piezas únicas y originales desprovistas de trucos técnicos o de sentimientos afectados. Su mejor obra de esa época fue el autorretrato que pintó expresamente para Alejandro Gómez Arias en una nueva tentativa por reconquistarlo. Con esta pintura empezaría la sorprendente serie de reflejos, tan introspectivos como reveladores, que Frida Kahlo haría de sí misma a lo largo de su vida y que examinan al mundo desde su propia perspectiva, desde el interior de aquel cuerpo fragmentado y a punto de desmoronarse (Souter, 2016, p. 35)

Frida continuó pintando durante su recuperación y siguió haciendo retratos de las personas más cercanas, aun cuando logró levantarse de la cama. Su accidente y recuperación habían endeudado económicamente a su familia, así que ella tenía que pensar cómo ayudar ahora a

pagar las deudas. Ya habían pasado un par de años y necesitaba seguir con su vida, finalmente era una joven de 20 años interesada en el arte, en la política y en el pueblo, lo cual encajaba muy bien con lo que se vivía social y culturalmente en el país en esa época.

Para finales de los años veinte, el auge del muralismo en México estaba en su máximo esplendor y, como sabemos, Diego Rivera fue uno de sus principales protagonistas, así que Frida no dudó en buscarlo para preguntarle por sus pinturas. Para ese momento Frida ya se había inscrito en el partido comunista y frecuentaba, con su amiga Tina Modotti, los espacios intelectuales y bohemios que acostumbraba la élite artística del país, era probable que se hubiera llevado a cabo algún encuentro entre ella y Diego en ese tiempo. Pero lo que es un hecho es que Frida conocía, como todo México, la reputación que precedía a Diego, un mujeriego, alcohólico y busca pleitos, pues siempre andaba armado y respondía ante la mínima provocación de sus contrincantes políticos o rivales de cantina.

La versión oficial que al menos ambos gustaban contar era que frontalmente, como era la joven Frida, se le paró enfrente con sus obras en mano para preguntarle si eran buenas y en caso de no serlo, le solicitó se lo dijera de inmediato porque necesitaba encontrar alguna forma de ayudar a su familia. *“Oiga, no vengo a coquetear con usted. Vengo a mostrarle mis cuadros. No quiero cumplidos. Si le interesan dígame, y si no, también, para dedicarme a otra cosa y así ayudar a mis padres”* (Sánchez, 2009, p. 66), le dijo ella, Diego seleccionó los que a su gusto eran los mejores y le pidió ver más, así que fue invitado a la Casa Azul el siguiente domingo.

De ahí en adelante sus visitas a la casa azul fueron más frecuentes y se convirtieron en una forma de cortejar a Frida, la cual sucumbió a sus cortejos y se enamoró de él. De esta manera inició formalmente la carrera como pintora para Frida Kahlo y su relación con Diego Rivera, lo que ella nombraría como el segundo accidente que marcó su vida, pues al igual que el choque con el tranvía, su relación con Diego le proporcionó un sufrimiento permanente a nivel emocional: *“he sufrido dos accidentes en mi vida: uno fue un autobús y el otro fue Diego”* (Souter, 2016, p. 57).

Al poco tiempo de iniciada su relación la pareja decidió casarse. El 22 de agosto de 1929 se llevó a cabo la unión entre el elefante y la paloma, como les nombraba la mamá de Frida, quien no estuvo de acuerdo en la relación, no sólo por los 20 años de diferencia entre la joven Frida de 22 y el señor pasado de 40 años, con dos divorcios en su historia, sino que además Diego representaba todo lo que Doña Matilde no quería en su familia: era feo, mujeriego, comunista y ateo. Aunado al rechazo materno, el matrimonio no empezó muy bien, pues fue una celebración escandalosa que reflejaba lo que sería el futuro de la relación.

Aquella boda era evidentemente, un paradigma de lo que sería la dinámica accidentada y vertiginosa de la relación. Un cielo y un abismo, una y otra vez, sin solución de continuidad, hasta que la muerte un día disolviera inexorablemente ese vértigo (Sánchez, 2009, p. 73).

En principio el matrimonio le sienta bien a la joven Frida, que por un tiempo se concentra en ser la esposa de Diego y deja la pintura en segundo plano. También llegan noticias de un embarazo que renuevan los ánimos de la pareja momentáneamente, toda vez que las lesiones físicas que había dejado el accidente de Frida impidieron que ella realizara su sueño de ser madre en esa ocasión, así como en otras dos subsecuentes. Lo anterior se convierte en un tema que ella desarrollará en sus pinturas porque la marcó de manera profunda, no solo por el agrado que ella tenía hacia los niños y las niñas, sino también porque pensaba que sería un aliciente al sufrimiento corporal y a la tormentosa relación con Rivera.

Aunque las infidelidades de Diego no se hacen esperar y en un principio mantenían a Frida desgastada, con la renuncia de ella a la posibilidad de ser madre también se instalan una serie de permisividades, principalmente sexuales, de ambas partes, aunque eventualmente los celos y escándalos por parte de los dos se hacen comunes. Lo anterior vuelve a la pareja muy estable, pero lejos de los parámetros de lo que incluso hoy entendemos por matrimonio.

Ambos sostienen relaciones pasionales, algunas pasajeras y otras más estables, viajaban, se acompañaban en momentos difíciles, incluso se divorciaron y volvieron a casarse unos años después bajo la insólita consigna de ya no relacionarse sexualmente, ellos establecen ciertas pautas de relación que marcaron principalmente a Frida, pues ella refleja esos aspectos personales e íntimos en su arte, que no se perciben en el de Rivera.

A Diego se le hacían encargos de murales en el extranjero, principalmente en algunas ciudades de Estados Unidos, lo que llevó a Frida a acompañar a su marido. En sus viajes conoció personajes internacionales, pintores y fotógrafos de todo tipo que admiraban su trabajo, dichos viajes ampliaron además su perspectiva del mundo y agudizaron su visión política. De ahí es que se despliega una importante crítica a la cultura del país vecino y también el reforzamiento de su personalidad, que estaba cargada por su gusto de la cultura popular y que se reflejaba en su vestimenta, peinado y adorno personal tan característico que con el tiempo se acentuó de forma permanente.

Collares, anillos tocados de organdí blanco, floreadas blusas campesinas, rebozos color granate, faldas largas, todo ello cubriendo un cuerpo quebrado. [...] De todos modos, la ropa de Frida Kahlo era algo más que una segunda piel. Ella misma lo dijo: para ella, vestirse era una manera de prepararse para el viaje al Cielo (Fuentes, 2010, p. 23).

La vida de Frida Kahlo estuvo profundamente marcada por sus dolencias físicas, consecuencia del accidente a sus apenas 17 años, el cual trajo consigo consecuencias permanentes en su estado de salud durante toda su vida, algunas de ellas fueron el atravesar por treinta y dos cirugías, el uso de innumerables corsés de distintos materiales, como el yeso, metal, vendajes rígidos o más blandos, además de experimentar técnicas y mecanismos de estiramiento de huesos muy sofisticados, periodos prolongados de reposo, el uso de fuertes medicamentos, dietas y aislamiento.

También sufrió consecuencias en otras partes del cuerpo y un dolor crónico que nunca desapareció, pues la medicina de la época resultó ser una tortura al buscar una supuesta recuperación que nunca llegó en su totalidad. Aunado a lo anterior, la vertiginosa relación que llevó con su marido también la hacía tambalearse emocionalmente, ambas dolencias la llevaron a consumir, al final de su vida, medicamentos muy fuertes y alcohol como paliativos para mitigar su dolor.

Desde su accidente Frida pensaba constantemente en la muerte, así que se convirtió en un tema recurrente en su vida, en su obra y en su lenguaje común.

Frida tenía la inteligencia de burlarse de la muerte, de burlarse con la muerte. Usó sus poderes de lenguaje, en el Diario, para describirla de mil maneras, la Mera Dientona, la Tostada, la Catrina, la Pelona, tan pelona como sus adorados perros itzcuntl. (Fuentes, 2010, p. 24).

Para el final de su vida añoraba la muerte porque su salud se deterioraba, le sobrevino la amputación de su pie, la neumonía, así como la dependencia a medicamentos y alcohol que la mantenían adormecida casi todo el tiempo. Sus alicientes eran la pintura y la escritura en su diario, pero ya eran esporádicos. Finalmente falleció el 13 de julio de 1954 a la edad de 47 años, fue velada en Bellas Artes porque, aunque no era reconocida como la gran artista que conocemos hoy, era la esposa de Diego Rivera.

Su diario personal, un cuaderno rojo plagado de color y significativos textos, se convirtió en una breve radiografía de los bocetos de su obra, sus dibujos más íntimos y de sus pensamientos, pero también las misivas que le gustaba escribir a sus amigos, familiares e incluso a uno de sus médicos, con quien forja una entrañable amistad y a quien le detallaba sus malestares físicos, el doctorcito Eleosser. Todos ellos forman la principal fuente de conocimiento sobre la vida de Frida.

Pese a su popularidad y a su lectura comercial, que la convirtió en un objeto de consumo, Frida Kahlo aún continúa cuestionando el orden establecido para las mujeres. Por tales motivos, a continuación propongo un breve análisis de algunos aspectos sobre su obra.

3.5.2 Acerca de su obra

*¿Quién diría que las manchas
viven y ayudan a vivir?
Tinta, sangre, olor.
No sé qué tinta usaría
que quiere dejar su huella
en tal forma. Respeto su
instancia y haré cuanto
pueda por huir de
mi mundo.*

*Mundos entintados - tierra
libre y mía. Soles lejanos
que me llaman porque
formo parte de su núcleo.
Tonterías. ¿Qué haría yo
sin lo absurdo y lo fugaz?*

Frida Kahlo (1953)

La obra de Frida Kahlo está compuesta por más de ciento cincuenta pinturas entre las que encontramos retratos, autorretratos, naturalezas vivas y muertas, desnudos, exvotos, incluso algunos paisajes comunes de su vida. La cantidad de información, estudios e interpretaciones que hay sobre esta artista es tan vasto que implica un enigmático universo de posibilidades, por lo que para acercarnos a su obra solo me referiré a aspectos generales principalmente de sus autorretratos.

Sus pinturas se caracterizan por un simbolismo plagado de elementos autobiográficos en contraste con algunos componentes de la cultura popular mexicana y precolombina que confluyen en escenas muy particulares y reflejan la experiencia vivida de la artista. Su particular universo simbólico la consolidó en un estilo propio con el que se forjó su renombre y con el que se ganó la admiración y el respeto de los principales representantes de las tendencias en boga de ese momento histórico.

Su técnica y estilo pasaron por diferentes momentos e influencias, como se mencionó anteriormente, aunque su gusto por el arte surge desde su infancia, inicialmente su interés vocacional estaba en la medicina. Fue durante las largas temporadas de recuperación que la ataron a su cama que, tanto su madre como su padre, le empujaron a pintar. Fue ahí donde la pintura cobró significado para Frida, pues se convirtió en un medio de expresión y de significación a su experiencia enmarcada principalmente por el dolor físico y emocional.

Gran parte de la obra de Frida es la visión de sí misma. Ella es el sujeto que pinta y el sujeto pintado. Expresa lo que siente, lo que ve, lo que piensa de sí y lo que la rodea de cerca; o

incluso, quizás haya que decir que expresa también lo que quiere sentir, lo que quiere ver y lo que quiere pensar (Bartra, 2005, p. 72).

Pese a que no tuvo una instrucción académica formal, Frida desarrolló gran precisión en su trazo tal como demostró en sus primeras pinturas, que en general fueron naturalezas y retratos, los cuales constituyen gran parte de su obra junto con los autorretratos. Estos primeros intentos se distinguían fácilmente por imitar grandes obras de arte. En un inicio ella regalaba sus bocetos y pinturas como muestra de agradecimiento a quien la visitaba y modelaba para ella, principalmente familiares y amistades.

Uno de sus primeros autorretratos fue un regalo a su novio de escuela, Alejandro Gómez Arias, titulado *Autorretrato en traje de terciopelo* que Frida también llamaba la Boticelli, como una broma entre ellos por los viajes que Gómez había emprendido a Europa, pero que en realidad refleja muy bien el estilo que ella imitaba y que era muy común en la pintura de la época, pues constituía una tendencia que se había instaurado en el país conocida como el Renacimiento mexicano. Frida, recientemente interesada en la pintura, tomaba todo lo que desde su cama podía captar para incorporarlo a la pintura.

El autorretrato con traje de terciopelo rojo es una de las pinturas más estilizadas de Frida, sus trazos alargados en manos y cuello, así como la finura de los rasgos de su rostro, son muestra de que ella podía incursionar en la pintura realista, pero decidió desarrollar su propio estilo con tendencias más impresionistas. También se considera que esta pintura es la primera que cobra relevancia en la vida artística de Frida porque, aunque carece de los elementos comunes en su obra, deja ver su talento y el interés que tenía en representarse, en auto-crearse.



Ilustración 10. Autorretrato con traje de terciopelo rojo (Frida Kahlo, 1926).

Una vez que Diego Rivera se convierte en su mecenas, maestro y esposo es evidente la influencia que tiene sobre el arte de Frida, y ella en él, como menciona Bartra (2005), “Frida Kahlo y Diego Rivera se encuentran innegablemente vinculados. Múltiples son los puntos comunes de su proceso artístico, los puntos de vista compartidos y también, las diferencias” (p. 70). Ella toma tales influencias y las acomoda a su propio estilo; por un lado, Diego era amante y coleccionista del arte prehispánico y del arte popular, lo cual trataba de ensalzar en sus murales al ser aspectos de la identidad mexicana; por otro lado, Frida tenía un gusto particular por el folklore y la cultura popular a la que su madre la había introducido y que ella adoptó, incluso en su propia persona y en su casa. Por lo tanto, si bien resulta clara una influencia de Rivera, también fueron elementos de la vida cotidiana y familiar en Coyoacán que Frida reforzó. “El arte popular aparece pues, en la obra de Frida de una doble manera: como objetos y temas pintados y como forma plástica propiamente dicha” (Bartra, 2005, p. 81).

Frida también retoma de Rivera aspectos de la cultura precolombina, pero estos aspectos la llevan a conectar con sus propias raíces. Su madre al ser originaria de Oaxaca resulta, una vez más, pieza clave para que ella conecte sin tapujos dichos elementos y los incorpore a su obra hasta volverlos permanentes. Entre dichos aspectos encontramos algunos tipos de naturalezas, vestidos de tehuana, joyería, la tierra como fuente de vida y madre fértil, raíces, elementos cósmicos usados en las culturas prehispánicas e incluso algunas máscaras de deidades o animales, como los perros Xoloitzcuintle, que en la mitología Mexica son un tipo de deidad que transmuta entre la vida y la muerte y cuya principal labor es encargarse de guiar a los espíritus al inframundo, que en náhuatl se traduce como el Mictlán. La muerte también se convierte en un símbolo recurrente en su obra, al igual que Diego, quien refleja los distintos roles que fue teniendo dentro de su relación: amor, amante, hijo.

A continuación se ejemplifica lo antes mencionado con un breve texto escrito en el diario de Frida y una de sus pinturas:

Diego principio
Diego constructor
Diego mi niño
Diego mi novio
Diego pintor
Diego mi amante
Diego 'mi esposo'
Diego mi amigo
Diego mi madre
Diego mi padre
Diego mi hijo
Diego = Yo =
Diego Universo
Diversidad en la unidad
Por qué le llamo mi Diego?
Nunca fué ni será mío
Es de él mismo
(Kahlo, 2010, p. 235)



Ilustración 11. Abrazo del señor del Universo, la tierra (México), yo, Diego y el señor Xólotl (Frida Kahlo, 1949).

Lo mismo sucede con el eminente corte social de la pintura mural de Diego, del que se cree Frida hereda su inclinación política, pero como sabemos dicha inclinación estuvo presente en Frida desde muy joven y su obra no se puede clasificar igual que la pintura de Rivera. La obra de Frida está plagada de cierto simbolismo político que alude a sus intereses particulares como son sus inquietudes comunistas y su crítica a la cultura estadounidense, la cual conoció muy de cerca pues pasó varias temporadas en diferentes ciudades como San Francisco, Detroit y Nueva York. Así, Frida se volvió una asidua observadora y crítica de la forma de vida en dicho país, lo que la condujo a hacer una serie de cuadros que plasman dicha crítica.

Sin embargo, como ella misma señala, no había logrado que su obra fuera revolucionaria en el sentido lato de la palabra porque estaba muy concentrada en pintar lo que vivió. A partir de esta investigación podemos asegurar que ella misma no alcanza a vislumbrar lo político de su obra ni lo revolucionario que sería su simbolismo para el feminismo y las mujeres.

Frida gustaba de introducir pequeñas leyendas en sus pinturas, a veces en pergaminos y a veces simplemente escribía fechas o frases que le parecían importantes. Esta tendencia la había adquirido a partir de su admiración por los exvotos, que son una expresión del arte popular donde se pintan escenas de la vida cotidiana que se acostumbran en la religión para agradecer por algún favor. Así, algunas pinturas de Frida eran una fiel imitación de exvotos “pintadas sobre metal, en un estilo primitivista o *naif* con colores primarios deslavados y relatan una anécdota generalmente sangrienta, fatal” (Bartra, 2005, p. 80). Ella, intencionalmente, se introdujo en esta tendencia artística y política de representar la identidad mexicana desde los aspectos de la cultura popular, de manera que a partir de las características ya mencionadas, es posible aseverar que su arte es muy particular. Frida también integra animales a su obra lo que ya para Cevedio (2010) es una forma de que distingue el arte de mujeres, y que en Frida era una forma de hablarnos de aspectos salvajes de su propia personalidad, “las mujeres, además, tienen una distinta manera de relacionarse con los animales, con la naturaleza o reivindicando la cultura autóctona” (p.31)

Tales combinaciones constituyen simbolismos que parecen productos oníricos, fuera de la realidad, es por eso que algunas pinturas de Frida fueron catalogadas dentro del arte surrealista por el mismo André Breton, uno de los principales representantes de esta corriente artística a quien las pinturas de Frida habían impresionado. A esta artista no le gustaba ponerle etiquetas a sus pinturas, así que ella misma se lo aclaró con su particular forma de ser en una frase plagada de sentido: “Gracias André, pero le digo que no pinto sueños, pinto mi realidad” (Sanchez, 2009, p. 98). Con esta respuesta, la artista marca una distancia personal con el surrealismo al mismo tiempo que establece un relevante vínculo con Breton, quien la invita a exponer en Nueva York y París en una muestra surrealista y ella acepta.

Motivada principalmente porque se encontraba en una breve separación con Rivera, Frida se embarca a una de las épocas más prolíficas de su carrera y trasciende las fronteras nacionales por sí sola. Expone en salas internacionales, donde además sus cuadros se venden en su totalidad, y logra reseñas importantes de su obra al codearse con otros artistas como Picasso.

Frida consideró que uno de sus reconocimientos más importantes fue participar de la Exhibición Internacional de Surrealismo, inaugurada el 17 de enero de 1940, en donde tuvo su propia sala de exhibición y a pesar que no le gustaba el ambiente intelectual francés, ella fluía muy bien y se mostraba feliz.

Cabe destacar que es a partir de este periodo de separación con Rivera cuando Frida Kahlo es reconocida como pintora, incluso “sonreía cada vez que alguien le hacía notar la ironía de haber sido la esposa de un muralista y haber pintado ella cuadros tan pequeños” (Sánchez, 2009, p. 106). Además aumentó su productividad de forma significativa, terminó varios cuadros que estaban inconclusos y decidió aumentar el tamaño de sus lienzos.

En esta etapa pinta importantes cuadros, algunos de los cuales han alcanzado importante relevancia en su obra por la fidelidad con la que expresa sus experiencias corporales y sentimentales. Algunos de ellos son los autorretratos que realizó recién fracturada su relación con Rivera: una serie de *Autorretratos con pelo corto*; *Unos cuantos piquetitos*, donde nos muestra la escena de un feminicidio que había impactado sobremanera a Frida; *Dos desnudos en el bosque*, que es uno de sus cuadros mejor vendidos donde introduce un paisaje mexicano con la feminidad indígena; el *Autorretrato dedicado a el dr. Eleoesser*; y el que dedicó a Trotsky, titulado *Entre cortinas*.

En esa época también pintó *Las dos Fridas*, el cuadro de más amplias dimensiones que la artista realizó, además de ser uno de los más conocidos de su obra. Históricamente la centralidad de esta pintura ha estado en los corazones sangrantes que atraviesan las dos Fridas, en cómo las tijeras quirúrgicas detienen el sangrado y en cómo lo anterior refleja su tormentosa relación con Rivera. Otras interpretaciones apuntan a ver la pintura como un doble autorretrato que nos muestra dos formas de autorrepresentarse; la Tehuana, a la que Diego veneraba y de la que ella misma había hecho un personaje que ensalzara la mexicanidad, y una Frida occidentalizada que ahora era una pintora reconocida por sí misma.

Algunas críticas también señalan que en esta pintura logró su anhelo de mostrar con plenitud la mexicanidad que ella misma intentaba reencarnar y representar en parte de su obra, la cual engañosamente la mayoría de los artistas de la época no lograban, pues solo se enfocaron en mostrar aspectos de la identidad indígena o de la cultura popular sin tomar en cuenta que, finalmente, lo mexicano es una fusión entre lo prehispánico y la conquista europea, como sostiene Eli Bartra (2005).

Frida vestida con traje regional mexicano y la otra con un vestido europeo. Es esta dualidad, en realidad, la que conforma la mexicanidad. Lo mexicano no es siempre y exclusivamente lo popular. En el caso de ella su mexicanidad es precisamente la fusión, la unidad de lo autóctono y lo europeo (p. 78).



Ilustración 12. Las dos Fridas (Frida Kahlo, 1939).

En este sentido, la obra de Frida nos brinda una visión más amplia que no debe reducirse a su relación con Rivera, lo que se comprueba al ir adquiriendo visibilidad con el paso del tiempo por sí misma. La obra de Frida cobra relevancia en tanto revela a los espectadores aspectos sensibles, como el mismo Rivera expresa:

La expresión personal de esos hechos y sentimientos hasta lo óseo de la verdad, hacen que la referencia a ella misma, por su exactitud e intensidad, llegue siempre al plano y la extensión universales y a tener un papel social que nos atreveríamos a llamar poéticamente didáctico y rigurosamente dialéctico (Bartra, 2005, p. 72).

Frida Kahlo pintó su experiencia vivida y al mismo tiempo dio muestra de un arte que es clasificado como femenino, pero que es íntimamente humano al dar muestra de aspectos relacionados con la identidad de la época, así como con el dolor y el sufrimiento. Es un arte político no sólo porque podemos encontrar a Marx o Zapata, sino porque desdibuja precisamente aspectos de su vida privada que las feministas posteriormente definirán como político. Los aspectos políticos de la obra de Frida serán otros que se desarrollarán en el siguiente apartado.

3.5.3 Simbolismo de lo privado

*La revolución es la
armonía de la
forma y del color
y todo está, y se
mueve, bajo una
sola ley = la vida=
Nadie está aparte
de nadie -
Nadie lucha por
sí mismo
Todo es todo y uno
La angustia y
el dolor, el Placer
y la muerte
no son más
que un proceso
para existir*

Frida Kahlo

Frida Kahlo fue de las primeras artistas en ser releída y revalorada por las feministas de los años ochenta, ya que se encontraba subsumida en el olvido como un personaje al margen de Diego Rivera, quien fue su pareja por más de veinticinco años, esto a pesar de que en vida se había empezado a labrar un lugar como pintora. Hoy en día es la artista moderna más conocida, lo que sin duda se debe al trabajo de mujeres que vieron en ella no solo una obra digna de catalogar y reconocer, sino que además encontraron en su arte elementos que la proyectaron como un símbolo para el movimiento feminista.

El simbolismo característico de la obra de Frida toca aspectos políticos que ni siquiera la propia artista alcanzaba a vislumbrar, pues su afán estaba encaminado a los ideales que compartía con Diego Rivera y con el muralismo mexicano de la época. En ese sentido, como señala Bartra (2005), ella tenía una concepción de la política limitada.

La concepción que ella tenía de la política es finalmente ideológica; es la concepción dominante mil veces cuestionada por el feminismo en los últimos años. Lo político no es solamente lo público referente al poder del gobierno o el Estado de un país; lo personal

también es político porque la práctica del sometimiento o de intentar conquistar o de mantener el poder es vivida por las personas (Bartra, 2005, p. 71).

En este sentido podemos entender que la relectura que las feministas hicieron de la obra de Frida fuera hecha desde la política y la estética feminista, que tiene como principal intención identificar los elementos que denuncian aspectos de la desigualdad y la opresión histórica de las mujeres, así como los aspectos transgresores respecto a los cánones que sostienen al arte hegemónico eminentemente patriarcal, por ejemplo, las técnicas usadas por las mujeres, las temáticas de su obra e incluso los materiales que usaban para sus actos creativos. Si bien Frida no puede ser catalogada dentro del arte feminista, sí se identifica en ella una intuición subversiva contra los discursos del arte que consideran intrascendente el arte de mujeres, justamente por referirse a aspectos del orden doméstico y a la esfera de lo privado.

Las feministas encontraron en la obra de Frida un simbolismo que da muestra de aspectos del ámbito privado, de su intimidad en el dolor sufriente de su cuerpo, de sus pensamientos respecto a su relación de subordinación con Rivera, así como del espacio doméstico en el que pasaba largas temporadas. Es en este sentido como su obra logra trasladar aspectos personales al ámbito público y “esta comprensión de lo personal como político, como social, parece que no la tenía la propia Frida de su arte y, sin embargo, su pintura es un *desafío* constante, es una *irreverencia* ante los valores de la ideología dominante” (p. 73).

Frida nos dejó muestra del dolor físico desgarrador, de un cuerpo fracturado en un sinnúmero de partes, lo que solo a través de sus pinturas somos capaces de vislumbrar al expresar en imágenes lo inimaginable, lo inefable: la sangre, los huesos rotos e incluso sus propias lágrimas. Frida usó sus pinturas para mostrarnos el tormento que había bajo su piel, así que durante los episodios de más dolor su pintura también se intensificó.



Ilustración 13. *La columna rota* (Frida Kahlo, 1944).

La columna rota refleja una Frida atormentada interna y externamente, llorando, en sus adentros se encuentra una columna arquitectónica justo en el centro de su abierto cuerpo, con clavos en su piel, pero ella se encuentra de pie. Interpreta Fuentes (2010) que “Kahlo se retrata a sí misma como la desollada, piel sangrante, abierta, cortada a la mitad como una papaya [...] ¿Cómo transformó Kahlo el sufrimiento personal en arte, no impersonal, pero sí compartido?” (p. 13). Para las feministas esta transformación de su experiencia vivida, que es justamente una política de lo simbólico, alude a la dimensión personal como una puesta en escena política.

Ella se permite mitigar la vivencia de su tormento interno y plasmarla en un cuadro que, además, logra una buena recepción ante espectadoras que ven reflejadas sus propias experiencias. No es solamente dolor porque, aunque conmueve, nos deja ver parte de la condición humana que no había sido representada en el arte, mucho menos por las mujeres.

De esta manera, al tocar elementos de su experiencia de mujer, Frida contradice y trastoca los cánones del arte desde su postura subversiva.

Se permite el lujo, desde su condición social de mujer, de expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte, con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres, pero proscrito de la sociedad y del arte. Se permite pintar cosas ‘prosaicas’ como abortos, partos, amamantamientos, suicidios, accidentes (Bartra, 2005, p. 73).

Frida crea escenarios en donde confluyen elementos de dolor y goce con colores vivos y símbolos poco comunes, principalmente del ámbito doméstico, que transmiten cierta potencia y sentido de vida, puesto que, a pesar del dolor engendrado, hay algo más que no repele sino que reta al espectador a mirar una parte de lo humano que no nos gusta mirar, de la que no queremos saber, que cuesta imaginar y que, sin embargo, Frida logra representar.

Pintar sobre sus abortos es otro ejemplo de la política de lo simbólico para las mujeres que plasmó Frida en su obra. El aborto es un tema de mujeres y además tabú del que aun hoy poco se habla. Ella nos habla del anhelo de la maternidad, de la esperanza casi ideológica de mitigar su dolor corporal y emocional a través de un hijo, pero sobre todo crea un lenguaje para hablarnos de su experiencia. Una experiencia propia de las mujeres que ha pasado intencionalmente inadvertida y que, por lo tanto, va más allá de lo representable.

En la cultura a la que Kahlo pertenecía el aborto era una fuente de vergüenza: el fracaso abyecto de la expectativa socialmente condicionada de la maternidad, y una parodia de la creación en la que el nacimiento comporta sólo muerte y despojos. No hay rituales públicos para conmemorar la pérdida del aborto, condenado al ámbito privado del dolor silencioso. La cruda proximidad del nacimiento y la muerte en el aborto no se suma a nada, y por tanto no hay nada que decir, es virtualmente irrepresentable (Lomas, 2007, p. 333).

En *Hospital Henri Ford* Frida pone en el centro diferentes símbolos que aluden a los significados que para ella están representando su propio aborto, desde el funcionamiento interno del cuerpo, el feto, el caracol que refiere la lentitud con la que vivió el proceso, la orquídea que le regaló Rivera durante su estancia en el hospital y una especie de máquina que ella inventó para aludir al procedimiento médico, pero también el espacio donde se

realizó plasmando la ciudad de Detroit como un espacio industrializado y árido. Con lo anterior logra sacar a la luz un proceso común para las mujeres del que aún se habla poco.



Ilustración 14. Hospital Henri Ford (Frida Kahlo, 1932).

Otro momento importante que, al menos en la época en la que vivió Kahlo, estaba destinado al ámbito privado es el nacimiento, acto de vida que se adjudicaba totalmente a las mujeres y que se llevaba a cabo en lo doméstico. Frida pintó su nacimiento cuando su madre murió, exorcizando su pérdida, con lo cual, una vez más, integra dos dimensiones comunes en su obra: vida y muerte como elementos de auto-creación.



Ilustración 15. Mi nacimiento (Frida Kahlo, 1932).

Mientras Frida se encontraba en Detroit, recuperándose de su segundo aborto, recibió la noticia de que su madre padecía cáncer y se encontraba convaleciente. Su regreso a México no demoró, pese a las indicaciones de su propia recuperación de no viajar. La madre de Frida murió poco tiempo después de que ella llegara a verla en la misma casa azul donde Frida nació y, más tarde, también moriría.

Mi nacimiento es producto de esa experiencia de sangre que incluye la cama como un lugar que ella misma habitó por largas temporadas y, como único testigo, una virgen llorando. Frida no teme mostrar la intimidad del nacimiento y la veracidad del dolor que para ella representaba, vida y muerte eran el vínculo con su pasado y lo íntimo de esta escena es un guiño a su propia historia.

Lo que expresa fundamentalmente es su mundo interior (en forma de autorretrato) y lo que la rodea de manera inmediata. Pinta su universo casero, su historia personal. Y es una historia personal (a pesar de lo que tiene de excepcional por haberse visto clavada en una cama gran parte de su vida a lo precario de su salud) es ese encierro, aunque extremo, tan propio de las

mujeres lo que hace que la vida de Frida sea un símbolo de lo femenino en nuestra sociedad (Bartra, 2005, p.82).

No obstante, no toda la obra de Frida está en la lógica de la experiencia del dolor como parte de la condición humana. Si bien su obra se localizaba en lo doméstico, es justamente la riqueza de ese espacio la que ha sido menospreciada por el arte canónico y que, en ese sentido, Frida como artista es reveladora pues “su espacio es el privado con toda la riqueza de sentimientos, símbolos, metáforas, emociones, que encierra la vida privada” (Bartra, 2005, p. 82).

Frida pintó también el amamantamiento en *Mi nana y yo* (1937), que es una escena de su propia experiencia con su nana nodriza, en donde se advierten elementos que nos conducen a pensar la fertilidad en la tierra, en el cielo y desde los propios senos de la nodriza que gotean leche. También pinta desnudos que no responden al deseo de la mirada masculina, no objetúan ni sexualizan las formas de la mujer, por el contrario, nos muestran el desnudo como parte integral de la vida común de las mujeres y de ella misma, que se desvisten para amamantar, parir o debido a alguna enfermedad.

Frida sorprendió con sus naturalezas muertas, o vivas, como ella misma las nombraba, donde muestra mediante sus formas un erótismo femenino coqueto, lúdico, como lo describe Poniatowska (2000): “las frutas eran tentadoras, llenas de agua, cachondas, lujuriosas” (p. 12). Una de esas eróticas pinturas, *Naturaleza muerta en tondo* (1942), la hizo por encargo de la primera dama de México con el fin de decorar el comedor de Palacio Nacional; no obstante, el cuadro, pese a no contener referencias directas a la sexualidad femenina, sino una metáfora simbólica de dicha potencia sexual, fue rechazado. Lo anterior es muestra de la aversión que existía, y continúa existiendo, por las referencias a lo femenino.

La política de lo simbólico en la obra de Frida Kahlo es acertada por un fenómeno común de las sociedades modernas, la mercantilización de su obra y de ella misma. Después de la excelente recepción de su obra su comercialización fue alentada por la curiosidad que despertaba en los espectadores al ser una obra autobiográfica, pero también por los elementos

de la personalidad y el contexto de vida de la artista que la mistificaron y la convirtieron en un personaje con características exóticas de la cultura mexicana.

La mercantilización y la comercialización de su imagen y de su arte la convirtieron en un objeto vendible que perdía la potencia subversiva que en un principio había deslumbrado a las feministas. La simplificación de su obra la convirtió en un elemento trivial de la cultura popular internacional (cultura pop), que si bien ahora la acerca a todo público, también la convierten en un objeto de consumo, uno de tantos en el amplio mercado existente, sin sentido, sepultado entre muchos otros que se producen en masa, subsumido en una avalancha de productos desechables.

Lo sucedido con la obra de Frida es muestra de cómo el mercado toma los elementos ideológicos del arte y los usa para vender; en este sentido, lo que se creía que distingue cierto objeto de los demás y lo convierte en arte muchas veces es lo que vende gracias a su misma capacidad de recepción o acogimiento de la obra. Ahora bien, no es que no se quiera que la obra de mujeres se comercialice, por su puesto que en cierta medida ese es el objetivo del arte; más bien la crítica estaría encaminada a señalar cómo, además de su reproducción desmedida, esta puede coadyuvar para mantener la subordinación de las mujeres.

Lo cierto es que, en una vista panorámica de la obra de Frida, podemos encontrar algunos elementos ideológicos, sobre todo de la feminidad y de la identidad mexicana, pues el arte puede transmitir ideología (Bartra, 2005) y Frida no se salvó de ello. Aspectos como el amor desmesurado que le manifestaba a Rivera en su obra es utilizado para perpetuar la desigualdad entre los sexos y hacer pasar la subordinación ante su pareja como amor romántico. Lo mismo sucede con los elementos de la cultura mexicana que enaltece en su obra y en su persona, que al ser tomados por el mercado como elementos de la identidad mexicana no enriquecen una visión de la cultura, sino que aportan a formar un estereotipo que vende, lo cual se ejemplifica en la gran cantidad de *souvenirs* con el rostro de Frida.

Como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, los discursos dominantes solo permiten a las mujeres ser parte de la historia e influir en la cultura cuando son aliadas de los sistemas de dominación. Cuando las mujeres logran inscribirse en la cultura de alguna forma transgresiva se les da una lectura, desde los sistemas hegemónicos, que desdibuja sus experiencias y las trata como excepciones, envueltas en sucesos trágicos y en experiencias totalmente mistificadas. Desde este orden de ideas no cabe duda que la lectura social de Frida la ha colocado bajo las lógicas de dominación patriarcales y capitalistas.

Ya sostenía Lola Luna (1996) que “para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que apropiarse del lenguaje, y con él de sus formas simbólicas y de representación, hay que ver el mundo y nombrarlo” (p. 22) y Frida lo hizo, nombró experiencias que son innombrables en tanto que representan parte de la condición humana como el dolor, así como dimensiones humanas que se han marginado por considerárseles femeninas. Inclusive la obra de Frida es enriquecedora en la medida que nos muestra aspectos negados por los discursos del arte y del mercado, lo cuales claramente aportan a la significación de lo humano.

Para finalizar, es necesario decir que en la recepción de la obra de arte de mujeres es el público espectador quien dota de sentido dicho arte. Al mirar las imágenes construidas por mujeres, los simbolismos que crean a partir de sus experiencias vividas y del lugar que ocupan en el mundo, también las espectadoras encontramos fuentes de significación para nuestras propias experiencias y, en ese sentido, el arte nos convoca a un movimiento dialéctico que va más allá del mercado y de la producción de objetos de consumo cotidianos. Para el arte de mujeres y la recepción de su obra significa la posibilidad de convocar a la creación de una política de las mujeres.

Capítulo 4. Recapitulación y conclusiones

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

Hélène Cixous

A lo largo de esta investigación se abordaron conceptos centrales para la filosofía, la estética y el arte, desde la óptica y la propia tradición conceptual con la que ahora cuenta el feminismo. Poner en cuestión las nociones antes mencionados es el eje bajo el cual se plantearon las preguntas con las que inicié el presente trabajo y que aún hoy, después de un tiempo prolongado, sigo interrogando, pues la reflexión constante como parte del quehacer filosófico fue otro de los aprendizajes que desprende mi paso por esta investigación. A su vez, el feminismo y su portentosa capacidad crítica es, absolutamente, directriz para desmontar y analizar los conceptos y la realidad concreta en la que fueron producidos, que además ahora son reinterpretados por mí y por las personas que lean esta tesis.

Debo decir que este trabajo se tejió individual y colectivamente, pues sin la luminosidad aportada por mi asesora este texto sería impensable. De igual forma, mis compañeras de seminario de tesis, que me interpelan y escuchan ante mis dudas o aciertos, abonaron a estimular mi escritura. En lo individual fueron mis lecturas en solitario y, sobre todo, confieso, desde mi postura feminista, pues sin mi experiencia vivida, la comprensión y el compromiso con el tema no hubiera sido tan intensa y gozosa. Lo anterior porque la experiencia sensible, insisto como lo he estado haciendo a lo largo de este trabajo, es fundamental para dar sentido a las palabras que hoy presento.

Recuerdo que al inicio no sabía transmitir o traducir en palabras mis propias preguntas, mi hipótesis, el sentido, el porqué del tema que elegí. Sin lugar a dudas, ha sido la filosofía la que me ha ayudado a encontrar la forma de significar eso que movía mi investigación. Podría decir que fue al estilo socrático, a fuerza de hacerme pensar, escribir, construir argumentos y diálogos, que comprendí que la filosofía es una reflexión constante, que no hay conceptos últimos, únicos y verdaderos, que el ejercicio filosófico es eso, es la pregunta, es poner en cuestión incluso a los grandes pensadores.

Por lo tanto, el feminismo es filosofía en la medida que interpela toda la estructura social y cultural, inclusive cuestiona a la tradición filosófica misma. Puedo decir entonces que el presente es un trabajo de análisis que posiciona a las mujeres y su experiencia en el plano central de los discursos a los que recurro para explicar mis dudas iniciales y, por lo tanto, pone en jaque las posturas que no han tomado en cuenta para su producción teórica a las mujeres y sus pretensiones universales.

La pregunta directriz giraba en torno a por qué las mujeres han sido excluidas del arte, no son consideradas artistas y sus obras son tratadas con desdén. Mi hipótesis consistió en que el arte pictórico de mujeres es portentoso en tanto expresa elementos que no son expresados, crea mundos simbólicos que pueden servir como referentes para otras mujeres y, a su vez, puede ser una apuesta a la erradicación del orden patriarcal.

Mi propuesta consiste en el reconocimiento y valoración de tres pintoras mexicanas en tanto aportan a mi hipótesis y al hecho de que este trabajo pueda abonar al reconocimiento, pues su obra es un aporte para la cultura humana que no ha sido valorado en su expresión singular, lo cual es importante tanto para el mundo del arte como para el colectivo de mujeres que aún no contamos con referentes simbólicos que aludan a nuestra propia experiencia en el mundo.

Así, el recorrido que propuse se refiere a tres aspectos fundamentales a tomar en cuenta cuando de la producción de arte se trata. El primero describe las condiciones socioculturales

en las que se produce el arte, el segundo analiza las cuestiones individuales y subjetivas de la artista, mientras el tercero aborda la recepción de la obra en la sociedad y su lugar en la cultura. Cada aspecto es un capítulo porque cuenta con los elementos necesarios para discutir la pertinencia y el objetivo de esta investigación. Cabe señalar que el eje de análisis es la filosofía feminista.

Es por tal motivo que el concepto de arte, que funciona como piedra angular en esta investigación, es de la filósofa Simone Weil, quien piensa tanto al arte como a la filosofía como una tarea pendiente para la humanidad, pues debe ser capaz de transformar la cultura de opresión en la que vivimos. Weil no habla de las mujeres en particular, pero resulta de gran utilidad su concepto de arte como potencia humana capaz de vehicular valores y dignificar la vida en tanto nos muestra la belleza del mundo, que es el asombro, el pretexto de develarnos la verdad para encaminarnos al bien y a la justicia.

El arte y la estética, como discursos hegemónicos, fueron cuestionados por las feministas hasta los años setenta, tiempo en el cual se aboga, principalmente, por incluir a las mujeres en los museos y en la historia. Esta reflexión me ayudó a indagar respecto a por qué las mujeres no son consideradas artistas o por qué sus obras no participan de los espacios del arte. Desde la pregunta de Linda Nochlin, *¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, se puede rastrear cómo las definiciones mismas de arte y estética estructuran y construyen discursos o instituciones que en sí mismas son excluyentes para las mujeres. En este orden de ideas, Nochlin denunció que los conceptos están pensados desde la pretensión universal y, sin embargo, cuando operan en la vida concreta marginan a las mujeres y sus obras.

Asimismo es imperioso no perder de vista que el patriarcado, como estructura dominante de la cultura humana, está presente incluso en la tradición filosófica y en el arte mismo, aunque este último sea considerado una forma de cultura excelsa, libre de cualquier estructura terrenal. Como se apuntó en el primer capítulo y desde el pensamiento de Eli Bartra, el arte

puede transmitir ideología y basta ver la invisibilidad de las mujeres para comprobar que lo ha hecho.

En obras constan ejemplos de artistas y sus discursos de enseñanza, crítica y estética mediante los cuales se ha transmitido la ideología patriarcal, pero sobre todo porque no considera a las mujeres (y su experiencia) capaces de realizar arte, por excluir la obra de mujeres de los museos y de la historia del arte. Esta última sirve como testimonio de la exclusión sistemática de la participación de las mujeres en el arte, pues es bien sabida la forma en que fueron marginadas de las academias de estudio y cuando finalmente se les permitió el acceso, no participaban a la par de los varones, por ejemplo, no se les permitía incursionar en las temáticas de prestigio de su época, como el desnudo o la guerra, pues se consideraba inmoral que las mujeres aprendieran de anatomía humana.

Otro ejemplo de ello, es la manera en que el arte de mujeres es juzgado sin parámetros reales, más allá de su procedencia femenina. Son obras tildadas de domésticas, simples, sin técnica, sin posibilidad de trascendencia y sin más valor que el de un retrato. También se ha comprobado que son juzgadas a partir de la posición de la artista y su aspecto físico. Es innegable que las mujeres han participado del arte y que han demostrado aptitudes para ello, pese a que no existieran las condiciones materiales, de reconocimiento o de impulso para formarse en el oficio del artista pictórico. Por lo tanto, la historia del arte es, como señala Griselda Pollock, la historia de las proezas del hombre y de la masculinidad.

El hombre, sujeto de la historia, ha construido un mundo a su imagen que responde a un orden patriarcal y que, como ha dicho Simone de Beauvoir, asume como lo esencial; mientras tanto, la mujer es lo inesencial, lo inmanente, la alteridad. Las dicotomías en las que se consolida la cultura humana, donde la objetividad es el pensamiento masculino, dejan a la mujer en un lugar que es devaluado, no porque lo sea en sí mismo sino porque el pensamiento masculino así lo ha considerado.

Lo mismo pasa con el arte hecho por mujeres que, al estar atrapado en las dicotomías de lo femenino, es considerado doméstico, emocional o frágil, que expresa la inmanencia de las mujeres y, por lo tanto, no es valioso. Muchas veces ni siquiera es considerado arte en toda la extensión de la palabra sino un ‘arte menor’, artesanía, arte de mujeres, un arte que solo se considera jerárquicamente bajo el arte hecho por varones. De esta forma queda marginada e invisibilizada la experiencia que las mujeres pueden transmitir en el arte, aquella que se haría un lugar en lo simbólico si fuera reconocida y valorada.

La búsqueda de la verdad en la que se mantiene la reflexión filosófica ha fallado significativamente, pues contiene un sesgo cuando de considerar a las mujeres se trata. Así lo demuestran Celia Amorós en su *Crítica a la razón patriarcal* y Geneviève Fraisse en *La diferencia de los sexos*, pues al omitir a las mujeres y construir un discurso hegemónico basado en el razonamiento patriarcal, además de no considerar el filosofema de la diferencia de los sexos, el discurso filosófico ha omitido, marginado y subordinado a la mitad de la humanidad. Ello implica que la pretensión de universalidad es absolutamente cuestionable, principalmente desde el feminismo que, aún siendo una tradición ilustrada con una breve historia, ha revolucionado la práctica artística y estética.

Arte y feminismo se relacionan en la efervescencia de los años sesenta y setenta, logrando con ello conjugar aspectos importantes de ambos. Por un lado, las artistas encontraron una forma de hacer arte con conciencia feminista, lo que les permitía plasmar su experiencia sin ser juzgadas, por el contrario, fueron valoradas e incluso podían crear sus obras con mayor libertad, porque luego de confrontar la historia del arte y lo que implicaba el discurso académico del arte les fue posible usar materiales y temáticas que desde esas áreas no eran reconocidas.

El crear arte feminista, como se le nombró a esta práctica, también abrió vetas respecto al trabajo de las feministas, dado que las obras producidas hacían referencia a las experiencias que no habían tenido lugar o que no habían sido dichas, lo que permitía concientizar a otras mujeres respecto a la realidad concreta en la que se producen las experiencias de las mujeres.

De manera que las feministas encontraron en el arte una forma de vehicular conciencia social para la transformación cultural; de hecho, el arte feminista hizo presencia en manifestaciones y obras de las que participaban artistas y mujeres en común; por su parte, las artistas feministas llevaron sus exposiciones a los espacios típicos del arte, lo que introdujo al feminismo en academias, museos, exposiciones, etcétera.

La propuesta de unión entre arte y feminismo también trajo consigo a la estética feminista, que es una propuesta de análisis estético que toma en conjunto las propuestas del arte realizado por mujeres en su dimensión cultural, histórica y concreta, sin dejar de lado la experiencia singular de las mujeres que han participado del arte. Plantean recuperar las historias de las mujeres en el arte mediante un trabajo de análisis y valoración para esta forma de arte, menos apreciada por los discursos hegemónicos del arte. Pero principalmente propone dirigir el análisis sin el sesgo patriarcal tan característico de los análisis clásicos de la estética.

En este sentido coincido profundamente con Pollock cuando nos advierte que la inclusión de las mujeres a la historia del arte o a los espacios del arte no es suficiente, pues no se trata de que las mujeres produzcan el arte que es aceptado por las academias, críticos y cánones estéticos ni tampoco de crear nuestros propios discursos y encerrarnos en ellos como seres aislados del mundo y de la cultura en la que vivimos. Más bien se trata de desmontar los discursos y conceptos que se estructuran para excluir a las mujeres y, de ser necesario, integrarlas. La historia del arte debe ser una historia que sea capaz de reconocerlas y valorarlas en toda su dignidad humana y desde su experiencia particular vivida como mujeres.

También se trata de que las mujeres encuentren en el arte los medios para realizar el arte que ellas, desde su deseo, puedan reproducir, sin referencias a la feminidad subordinada a lo masculino. En la apuesta de Pollock resulta fundamental desmontar los cánones, pues considera que estos fundan qué es el arte, quién puede hacerlo y cuáles son los contenidos que debe mantener.

Por tal motivo, para el segundo capítulo propuse desmontar los aspectos más comunes que se estructuran como cánones en el arte con el objetivo de escudriñar los elementos que han sido incuestionables e inamovibles durante toda la historia del arte. En primer lugar se abordó la figura del genio en tanto arquetipo del sujeto creador, figura por excelencia en los discursos del arte, pues es a través de esta que se escribe la historia del arte moderna y es en torno a esta concepción del genio que las mujeres han estado en contrapartida como musas.

Filósofos como Baudelaire le han atribuido a la figura del genio una serie de características que alardean del individualismo moderno, lo cual le es permitido al genio porque es la forma de la masculinidad que goza con más permisividad en la cultura. El genio puede ir desde la curiosidad infantil hasta la locura, la violencia, el despilfarro y la irresponsabilidad, siempre y cuando su obra, aunque desdibuje a las mujeres, sea considerada excelsa.

Es muy curioso y sospechoso que no se haya considerado a ninguna mujer como genia, hasta la apelación de las feministas, mientras que la figura de genio mantiene vigencia hasta nuestros días y ha traspasado el campo del arte, pues está muy presente en la cultura humana y con frecuencia se recurre a esta categoría para explicar o justificar el comportamiento masculino. Ejemplos de lo anterior se encuentran en los estratos de las élites económicas, en la política, en los deportes. Indudablemente es una categoría que manipula la desigualdad y, por lo tanto, es importante desconfiar de ella, pues ya ha señalado Carla Lonzi cómo estos conceptos mantienen la distribución de poder en el orden masculino y subordinan de forma natural a las mujeres.

Mientras tanto la musa, en contraparte del genio, es la figura decorativa que se ha usado para engrandecer al hombre y es la estrategia para mantenerla en un lugar estratégico que mantiene el *status quo* del sistema patriarcal. Ha sido considerada fuente de inspiración y de contemplación, pero sin participar de la cultura y, por supuesto, sin nombre, como objeto. De manera que la tradicional relación genio-musa devela la dicotomía entre sujeto y objeto, la cual ha funcionado indudablemente a favor de la dominación masculina.

En este sentido, siguiendo a Fraisse, la relación entre el genio y la musa también revela el lugar en el que las mujeres son constantemente colocadas por la cultura patriarcal, o sea, en el lugar de la moda, el ornamento, el adorno, la belleza y, por lo tanto, son consideradas como superficiales, indignas de pensar, incapaces de acercarse a la producción de la verdad.

Esta aproximación a la superficialidad tiene dos lecturas, por un lado es la forma en la que se nos ha colocado, instrumentalmente pensadas y construidas a la imagen del hombre, lo cual nos entrapa subjetiva y corporalmente en el ámbito de la belleza y de una feminidad subordinada al deseo de lo masculino.

La segunda lectura, desde el pensamiento de la diferencia, implica más bien una posibilidad de creación de una misma. Según María Milagros Rivera, el patriarcado nunca ha ocupado la totalidad de la vida de las mujeres y es en el propio cuerpo, a través de la posibilidad del adorno, que las mujeres han construido formas de codificar su experiencia en el mundo y simbolizarla. Lo anterior resulta fundamental si recordamos que es la falta de adscripción simbólica lo que ha mantenido a las mujeres en condición subordinada respecto a los varones.

Esta falta de adscripción simbólica se refiere a no contar con un espacio y un tiempo en el que podamos encontrarnos con referentes que enuncien nuestra experiencia, en el que podamos construirnos como sujetos de la cultura, esto es, sujetos de deseo, capaces de nombrarse y de construir una identidad sin intervenciones patriarcales, incluso capaces de habitar el mundo por sí solas.

El trabajo historiográfico de Rivera revela cómo el adorno ha sido leído como algo banal, pero ha funcionado para las mujeres como una válvula de escape, un mínimo espacio de libertad e incluso la posibilidad de recobrar la genealogía materna, pues es la madre la que transmite el sentido de sí misma mediante el adornarse. Asimismo, la madre constituye una forma de encontrar sentido al cuerpo propio, del que comúnmente las mujeres nos disociamos en la cultura patriarcal.

El cuerpo de mujer, común referente de la belleza en el arte, es otro de los cánones inamovibles que, junto con el desnudo, nos ha sido contado como un punto nodal en la historia del arte. Podríamos conjeturar, después de este trabajo, que ha existido un uso y un abuso en esta forma de mostrar al cuerpo, pues aunque se consagra de forma sublime en muchas obras de varones, también ha sido el pretexto perfecto para idealizarlo, fragmentarlo, hipersexualizarlo y deshumanizarlo. Cuestiones que mantienen un mito respecto de la belleza que, a su vez, conlleva consecuencias en la vida de las mujeres.

Cabe destacar que, una vez más, las feministas encuentran en el cuerpo de las mujeres una posibilidad de enunciación propia. Para las artistas el desnudo ha implicado cuestiones diversas, siempre y cuando sean las propias mujeres las que, ya sea en autorretratos o en retratos, pinten desnudos de mujeres, con lo cual nos obsequian ventanas a mundos de significados portentosos y muy alejados de la visión objetualizadora masculina. Las mujeres abren vías de expresión y dibujan intimidad, ternura, sensualidad, aceptación de sus corporalidades, con lo cual dignifican la vida y los cuerpo de las mujeres.

No son miradas invasivas y fisgonas que explotan y resaltan los atributos ideales de los cuerpos femeninos. Más bien se trata de imágenes de mujeres reales que gustan de su cuerpo y de sí mismas. Por supuesto que esta posibilidad es casi impensable para los varones, como ya lo había mencionado Magda Catalá, como aquella visión del comerciante que era incapaz de imaginar que las mujeres gustaran de sí mismas, pues comúnmente se nos piensa al servicio de lo masculino.

Algo similar sucede con la recepción de la obra de arte en una cultura misógina que ha devaluado históricamente las creaciones de las mujeres y a las mujeres mismas, lo cual se refleja en cómo es acogida la obra, pues no prevalece en el sentido común la integración de las mujeres. Si no se encuentran los referentes simbólicos es porque no forman parte del gusto, no se encuentran dentro del imaginario común y, en ese sentido, la obra de mujeres no

cuenta con las condiciones para ser recibida y valorada como sí las tiene la obra de los varones.

Las mujeres han hecho de sí mismas una obra de arte, esto es lo que he encontrado en mis tres ejemplos representativos. Mujeres que fueron musas, que fueron artistas, que interpelan al arte o incluso se mofaron de él. Demostraron la potencia de su arte a veces convirtiéndose ellas mismas en obras pictóricas, a decir de Luce Irigaray, las mujeres se transforman en obras de arte para poder expresar, poner en palabras sus deseos y poder transmitirlos al otro. En estos casos el resultado fue más allá de transmitir al otro, dejaron un legado con un amplio significado, no sólo en tanto mujeres y para mujeres sino para la humanidad misma.

Finalmente, el considerar a tres mujeres que mediante su arte participaron social y culturalmente constituye el pretexto para iniciar un diálogo entre los conceptos teóricos de la filosofía, de la estética y de la práctica artística de las mujeres. Estos tres ejemplos representativos han permitido dilucidar cómo han operado de manera sistemática los cánones y discursos del arte en la exclusión de las mujeres y de su obra. Pero también son un claro ejemplo de la posibilidad que representa el arte para las mujeres como una forma de simbolizar su experiencia sensible, que también ha sido marginada en la cultura.

María, Nahui y Frida se desarrollaron principalmente en la pintura, no obstante, con el paso del tiempo fue posible conjeturar que podían ofrecer aportes en otros ámbitos, como la escritura, e incluso ellas mismas como mujeres activas socialmente tenían cierto rango de influencia social que las colocaba más allá de la actividad pictórica. La triste lectura que aporta la historia del arte sobre ellas, como musas o discípulas de los grandes maestros, no solo confirma el androcentrismo de la historia del arte sino que es por demás injusta en tanto impide que conozcamos la dimensión humana en su complejidad, en la cual ambos sexos han aportado a la convivencia y la transformación social.

Esta lectura de las artistas como subordinadas de los grandes maestros se ha construido debido a la influencia, que según esta visión, reciben de ellos: María Izquierdo de Tamayo, Nahui de Atl y Frida de Rivera. Al no considerar a las mujeres como artistas, como sujetos a

la par de los varones, los discursos del arte las mantienen como apéndices de lo masculino, de los maestros. Al no ser vistas como artistas, a las mujeres tampoco se les considera maestras (Pollock, 2007) y, por lo tanto, su obra es vista de forma aislada como una isla en el mar, sin interacción con otros artistas u obras.

Esto pese a que es clara la influencia compartida, el diálogo y la interlocución entre artistas, incluso ellos mismos declararon estar en diálogo con la obra de las artistas, tanto Diego y Tamayo lo hicieron expresamente mientras que Atl lo escribió en su autobiografía, donde además publicó las cartas que no le quiso regresar a Nahui, sin nombrarla, bajo un seudónimo condenandola al olvido. Fueron las lecturas feministas las que logran engarzar el diálogo entre artistas, las cuales incluso podrían aportarnos amplitud entre las tendencias del arte de su época.

Entender el diálogo que había entre las artistas estudiadas en esta investigación y los artistas con los que se relacionaron nos permite distinguir las condiciones en las que surge la creación artística, a la vez que entendemos cómo dichas condiciones son diferentes cuando se trata de un hombre o una mujer y cómo esa procedencia marca la obra. Es decir, mientras ellos creaban para el mundo mediante temáticas que tenían que ver con el contexto cultural y político inmediato, proyectando su obra a la esfera social al estar hechas por hombres y estar dirigidas a un mundo construido por ellos mismos. Ellas por su parte llevaban el acto creativo a un plano íntimo que nos hablaba casi de una necesidad de simbolizar sus experiencias vividas, experiencias que no tienen lugar en el mundo y mucho menos en los discursos del arte. Sus pinturas son parte de una relación distinta con el mundo que, por más personal que sea la obra, nos da otra visión de la vida.

En ese sentido, la obra de estas tres pintoras da cuenta de la diferencia sexual en tanto que la forma de significar el mundo es otra a la que conocemos, la cual no ha alcanzado para nombrar esa diferencia. El arte de estas artistas es una apuesta para crear símbolos que representen la particularidad de su existencia que, aunque no lo alcanzan a vislumbrar, es una

experiencia compartida por más mujeres, por muchas otras, y es por ello que se constituye en una política de lo simbólico, una política de la diferencia y una política feminista.

Pese a que las tres artistas habitaron el mismo espacio, tiempo y contexto social, incluso compartieron vínculos amistosos con algunos personajes de la época, no lograron encontrar puntos de convergencia para dialogar abiertamente entre ellas. No obstante, es claro que coinciden en varios puntos y temas de su obra, lo que constituye un diálogo por sí solo. En este trabajo no solo se pretende recuperarlas por sí mismas, sino dilucidar elementos comunes de su obra en contraposición con la teoría estética, además de rescatar algunas de las interpretaciones ya existentes que puedan aportar en su comprensión.

Lamentablemente no congeniaron en su tiempo, muy probablemente por la mediación masculina y por los embates que el patriarcado ha dispuesto para que no exista la relación entre mujeres; sin embargo, una pretensión personal me mueve a pensar, ambiciosamente, este trabajo como un intento de reconfigurar esa relación inexistente. En primer lugar, porque las tres pintoras me resultan emblemáticas para los objetivos de esta investigación; en segundo lugar, porque esta investigación mantiene en su esencia el espíritu del *affidamento* como una práctica política dirigida hacia la construcción de una relación entre mujeres basada en el reconocimiento de la autoridad entre nosotras. Por lo tanto, el reconocimiento está dirigido a las artistas, a las autoras y a las mujeres que me ayudaron a construir estas líneas de pensamiento.

Aunado a lo anterior, las artistas a las que recurro tienen más en común entre ellas que con sus interlocutores varones, aunque no lo percibieran así en su tiempo. En ese sentido intentaré esbozar algunos puntos relevantes al respecto:

- Las tres pintoras centran parte de su obra en autorretratos, lo que responde a una necesidad de auto-crearse, de simbolizar su existencia e, incluso, como se ha mencionado en este trabajo, a un deseo de trascendencia. Ellas, a su vez, están en diálogo con el arte preponderante de la época, el muralismo, que intenta delinear ciertos rasgos identitarios nacionalistas, cosa que nuestras artistas también hacían y

por eso introducen algunos elementos de la cultura popular o del arte costumbrista a sus obras. Estas artistas, además de intentar plasmar en sus autorretratos una forma de identidad de las mujeres de esa época, también distinguen otras dificultades, desde la diversidad de las mujeres del México posrevolucionario en el que cabían mujeres como ellas mismas, hasta su singular forma de marcar su obra a través de la diferencia sexual. En ese sentido, acudían a aspectos autobiográficos y al ámbito de lo privado como el espacio de lo femenino para intentar nombrar su experiencia vivida.

- El espacio doméstico, como parte del ámbito privado, también es un aspecto común en la obra de estas tres pintoras, quienes recurren a este como la expresión del mundo en el que viven y con eso nos demuestran una vez más que, aún negado o menospreciado, lo privado es un aspecto fundamental de la vida y, por lo tanto, de la dimensión humana. Es espacio de vida y de muerte, como lo muestra Frida; de cuidado, espiritualidad e introspección, como lo muestra María; es incluso un espacio erótico y sensual, como lo muestra Nahui.
- Otros aspectos notorios de la confluencia de estas tres pintoras son los desnudos mediante los cuales ellas se posicionan como sujetos creadores y objetos de representación, al mismo tiempo que rompen esa relación dicotómica porque logran interactuar sin objetivarse a sí mismas. De manera que transgreden la noción canónica del desnudo para mostrarse con naturalidad, en un movimiento de reapropiación de su propia corporalidad, desde donde pueden disfrutar de la sexualidad o reafirmarse en pleno sentido de sí mismas. Ellas se pintan activas, no están desnudas posando, están desnudas porque se están mirando así mismas en su potencia de vida y, con ello, rompen con el espectáculo que puede representar el desnudo para la mirada masculina.

Los sentidos con los que dotan a sus obras, María, Nahui y Frida, están plagados de símbolos que transgreden el lugar común de las mujeres, puesto que, en general, se tomaron a sí mismas como musas de su obra. En ellas incluyen animales, frutas, paisajes, sueños, dolores y alegrías para recordarle a quien vea o juzgue sus obras que podían crear gran arte y también

revelarnos que son humanas, que su arte es eminentemente humano, pese a que no pintaron murales y no hayan sido las artistas que marcaron tendencia en esa época.

También nos revelan que su arte es atemporal porque, pese a las condiciones de recepción de su obra y las resistencias en catalogarla, las últimas dos décadas han sido absolutamente reveladoras para las mujeres actuales en vista de que, a pesar de transcurridos casi cien años de su creación, aquellos simbolismos resuenan incluso en la concepción de lo que entendemos por arte, pues renuevan su significado con respecto a lo que teóricamente se ha definido como tal.

La obra de estas tres exponentes rompen con los parámetros tradicionales con los que entendemos el arte y, por lo tanto, con el sentido de lo humano en tanto es entendido jerárquicamente y valorado desde parámetros patriarcales. Romper con la tradición permite que se inscriba la diferencia de los sexos y esto es, en gran medida, portentoso para todas las mujeres al generar lazos de identificación en la medida en que crea elementos de referencia, que en la mayoría de las obras de arte no existían o están sujetos a la mediación masculina.

María Izquierdo, Nahui Olin y Frida Kahlo son tres ejemplos representativos del arte de mujeres que, vistos a la luz del feminismo, rompen con los parámetros de interpretación del arte, y es que la participación de las mujeres en el arte transforma el sentido mismo del arte. A partir de los conceptos de la filosofía y la estética podemos, incluso, argumentar que las mujeres han hecho arte en el mismo sentido que lo hacen los hombres, pero que no se han generado las condiciones socioculturales y los discursos que operan desde las personas que interpretan sus obras y no han favorecido la creación artística de las mujeres, pues las lógicas del sistema patriarcal operan de manera directa.

Desde la lectura que propongo en esta investigación se planteó inicialmente la hipótesis de trabajo consistente en que el arte de mujeres, al ser valorado por parámetros patriarcales, pierde el carácter subversivo que, a su vez, podría ser fundamental para la trascendencia femenina como parte de la condición humana. Dicha hipótesis se comprueba a lo largo de estas páginas en tanto que se analizaron las condiciones excluyentes en las que es producido,

catalogado e interpretado el arte de mujeres y en la medida que se aportaron elementos para analizar los aspectos portentosos que se pierden al no ser considerado arte, sino un apéndice del ‘gran arte’ producido por varones.

Por tales motivos este trabajo se posiciona como un estudio del arte que intenta evidenciar cómo el arte de mujeres sacude la estructura total del arte e, incluso, innova al punto de transformar los conceptos con los que entendemos y lo interpretamos. El arte de mujeres cuestiona directamente las categorías y cánones establecidos históricamente y por eso ha sido y sigue siendo marginado, aún los discursos del arte y de la estética no saben cómo nombrarlo y le siguen llamando -arte de mujeres- asignándole un mote especial que desde algunas posturas feministas es sumamente criticable.

Hablar de arte de mujeres representa una disyuntiva, puesto que no es totalmente asumido por los discursos del arte y la estética, a la vez que representa la posibilidad de mantener vigente a las mujeres como el sujeto político y de enunciación de dicha práctica y del feminismo, principalmente ante las condiciones actuales en donde la mujer, como categoría social y política, está sometida, una vez más, al escrutinio misógino que representa actualmente la política *Queer*.

Por lo anterior, esta investigación deja vetas pendientes respecto a la resolución de algunos aspectos que siguen implicando el reconocimiento de la práctica artística de las mujeres en su relación con el contexto actual que, pese al tiempo, no deja de ser hostil para las mujeres. El reconocimiento de nuestra humanidad y nuestra diferencia aun es parte de la agenda feminista, mientras ese reconocimiento no llegue en plenitud, las mujeres seguirán haciendo arte, sin duda, pero se encontrarán con nuevas trampas para su exclusión que también deben ser consideradas por la filosofía y la estética, sin lugar a dudas.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2013). *Dialéctica de la ilustración*. Akal
- Amorós, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos
- Amorós, C. (1995). *Diez palabras claves sobre mujer*. Editorial verbo divino
- Archivo María Izquierdo del Museo del Arte Moderno. (2013). Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?*. <https://www.prd.org.mx/libros/documentos/libros/Politica-Hannah.pdf>
- Bartra, E. (1987). *Cuadernos inacabados*, No. 8. La Sal.
- Bartra, E. (2005). *Frida Kahlo mujer, ideología y arte*. Icaria.
- Bartra, E. Huacuz, M. (2015). *Mujeres, feminismo y arte popular*. Universidad Autónoma Metropolitana unidad Xochimilco División de ciencias sociales y humanidades.
- Baudelaire, C. (1863). *El pintor de la vida moderna*. <http://www.ecfrasis.org/wp-content/uploads/2014/06/Charles-Baudelaire-El-pintor-de-la-vida-moderna.pdf>
- Baudrillard, J. (1981). *De la seducción*. Ediciones Cátedra.
- Bea, E. del Río Herrmann, A. (2016). Simon Weill, Algunas reflexiones sobre la noción de valor . *Ápeiron estudios de filosofía*, No. 5, 135-153.
- Beauvoir, S. (2017[1949]). *El segundo sexo*. DEBOLSILLO Contemporánea.
- Bochetti, A. y Cardaci, D. (1990). *Para sí/Para mí*. *Debate Feminista*, 2, 221-225 http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/002_18.pdf
- Boschetti, A. y Dietrich, D. (2011). La creatividad femenina y el mundo del arte. *La Aljaba*, segunda época. Vol XV, 87-102.
- Bonilla, J. (2020). *Totalidad sexual del cosmos*. Seix Barral.

- Bozal, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas vol. II*. La balsa de medusa visor
- Carro, S. (2012). *De la ética a la estética feminista: Intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista*. Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género. Vol. 1 No. 6, 115-147
- Castellanos, R. (2012). *Mujer que sabe latín...* Fondo de Cultura Económica.
- Catalá, M. (1983). *Reflexiones desde un cuerpo de mujer*. Anagrama
- Cavedio, M. (2010). *Arquitectura y género espacio público/espacio privado*. Icaria Editorial.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. Anthropos.
- Cixous, H. (2006). *La llegada a la escritura*. Amorrortu.
- Comesaña, G. (septiembre-diciembre, 1999). El segundo sexo actualidad y pertinencia. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 4(8), 27-38.
- Comisarenco, D. (2017). *Eclipse de siete lunas mujeres muralistas en México*. Artes de México y el Mundo.
- Corbain, A. (2005). *Prefacio*. En Historia del cuerpo (I) Del renacimiento a la ilustración, Volumen dirigido por George Vigarello. Taurus
- Cordero, K. Sáenz I. (Comp) (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, Programa universitario de Estudios de Género y CONACULTA-FONCA.
- Chacón, P. (2015). *La pintura como un lugar de revelación en María Zambrano*. Aurora. No. 16, 28-41.
- Croce, B. (2002). *¿Qué es el arte?* En Lección 1. Brevario Fondo de cultura económica.
- Deffebach, N. (2018). María Izquierdo: Arte puro y mexicanidad. Revista Co-herencia. Vol. 15 No. 29, pp. 13-36.
- De la Cruz, J. I. (s.f.). *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*. Freeditorial. <http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/RESPUESTA%20A%20SOR%20FILOTEA.pdf>
- Diótima (1996). *Traer el mundo al mundo, objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*. Icaria editorial.

- Ecker, G. (1986). *Estética feminista*. Icaria.
- Escudero, J. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). *Anales de historia del arte*, vol. 13, 287-305
- Fraisse, G. (1996). *La diferencia de los sexos*. Manantial.
- Fraisse, G. (2006). *Desnuda está la filosofía*. Leviatán.
- Fraisse, G. (2016). *Los excesos del género*. Ediciones Cátedra.
- Franco, J. (1993). *Las conspiradoras*. Fondo de Cultura Económica, Colegio de México
- Fuentes, C. (2010). Introducción en F. Kahlo, *El diario de Frida Kahlo Un íntimo Autoretrato*. La vaca independiente.
- Gargallo, F. (2014). Ideas feministas latinoamericanas. Universidad Autónoma de la Ciudad de México
- Garrido, E. (2009). *La pintura mural mexicana, su filosofía e intención didáctica* Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, núm. 6, pp. 53-72
- Gómez, R. M. (2002). Estética y feminismo Sobre los conceptos de estilo diferencia sexual, en M. T. Ramírez, *Variaciones sobre arte, estética y cultura* (pp. 218-245). U.M.S.N.H.
- Gómez, R. M. (2004). *El sentido de sí, un ensayo sobre el feminismo y la filosofía de la cultura en México*. Siglo XXI, Instituto Michoacano de la Mujer.
- Gómez, R. M. (2018). El método y la historia de los estudios feministas, en L. A. Cárdenas (Coord.), *Saberes, memoria e imagen Una construcción con enfoque de género* (pp. 17-58). ITACA.
- Gómez, R.M. (2013). *El feminismo es un humanismo*. Anthopos.
- Hanza, K. (2008). La estética de Kant: el arte en el ámbito de lo público. *Revista de filosofía*, 64, 49-63.
- Irigaray, L. (1978). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Saltés.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, Tu, Nosotras*. Ediciones Cátedra
- Irigaray, L. (1994). *La diferencia sexual, Primera parte de Ethique de la différence sexuelle*. La nave de los locos.

- Irigaray, L. (1998). *Ser dos*. Paidós
- Izquierdo, M. (1947). Fragmento de una declaración en *45 autorretratos a pintores mexicanos*. México: Museo Nacional de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- Kahlo, F. (2010). *El diario de Frida Kahlo Un íntimo autoretrato*. La vaca independiente.
- Kant, I. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Cambridge.
- Laqueur, T. (1994). *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Ediciones Cátedra.
- Librería de Mujeres de Milán (1991). *No Creas tener derechos la generación de la libertad femenina en las ideas y vivencias de un grupo de mujeres, Cuadernos Inacabados*. AURYN.
- Lonzi, C. (2018). *Escupamos sobre Hegel y otros escritos sobre la liberación femenina*. https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/TDS_map52_Escupamos%20sobre%20Hegel_web.pdf
- Lorde, A. (2003). *La hermana extranjera*. Horas y horas.
- Low, S. (2010). Ensayo, en F. Kahlo, *El Diario de Frida Kahlo Un íntimo autorretrato*. La vaca independiente.
- Luna, L. (1996). *Leyendo como una mujer la imagen de una mujer*. Anthropos
- Malvido, A. (2017). *Nahui Olin*. Circe.
- Mallard, A. (2015). *Nahui versus Atl*. Turner publicaciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Monsiváis, C. (s.f.). *De las etapas del reconocimiento a Frida Kahlo*. Museo Frida Kahlo.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? en K. Cordero e I. Sáenz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, Programa universitario de Estudios de Género y CONACULTA-FONCA.
- Palazón, M. (2006). *La estética en México Siglo XX Diálogos entre filósofos*. Fondo de Cultura Económica.

- Pascoe, J. (2007). *Mi querido doctorcito correspondencia entre Frida Kahlo y Leo Eloesser*. DGE Ediciones.
- Pollock, G. (1977). *¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?* En, *Feminisme, art et histoire de l'art*. Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, Paris. Espaces de l'art, Yves Michaud (ed).
- Poniatowska, E. (2016). *Las siete cabritas*. Bolsillo ERA.
- Ramírez, M. (2002). *Variaciones sobre arte, estética y cultura*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Ricoeur, P. (2009). *Lo justo*. Jurídica de las Américas
- Rius, R. (2016). De la belleza, el arte y la pintura <<verdadera>> en Simon Weill, *Ápeiron estudios de filosofía*, 5, 87-97.
- Rivera, M. (1996). *Cuadernos inacabados. El cuerpo indispensable*. Horas y horas
- Rivera, M. (1996). *Nombrar el mundo en femenino pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. ICARIA.
- Rivera, M. (2005). *La diferencia sexual en la historia*. Universitat de Valencia
- Rivera Martorell, S. (2012). El arte Feminista y su exhibición: La musealización de un conflicto. El caso del museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Encrucijadas, revista Crítica de Ciencias Sociales*, 3, pp. 106-120.
- Sánchez, G. (2009). *Diego Rivera y Frida Kahlo El amor entre el elefante y la paloma*. L.D. Books
- Sau, V. (1986). *Aportaciones para una lógica del feminismo*. LaSal, editions de les dones.
- Sau, V. (2000). *Diccionario ideológico feminista volumen I*. ICARIA.
- Scott, J. (1996). *El género una categoría útil para el análisis histórico*. https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/Genero-Mujer-Desarrollo/El_Genero_Una_Categoria_Util_para_el_Analisis_Historico.pdf
- Tibol, R. (2005). *Frida Kahlo en su luz más íntima*. Editorial de bolsillo.
- Varcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Cátedra.
- Villoro, L. (2007). *El concepto de ideología*. Fondo de cultura económica.

Violi, P. (1991). *El infinito singular*. Cátedra

Weil, S. (2000). *Escritos de Londres y otras cartas*. Simancas Ediciones, S.A.

Zavala, A. (2013). María Izquierdo y Rufino Tamayo: A propósito de deudas e influencias. *En Codo a codo: parejas de artistas en México* (pp. 197-224). Universidad Iberoamericana.

Zurián, T. (1992). *En Nahui Olin una mujer de los tiempos modernos*. Instituto Nacional de Bellas Artes.