



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica

María Alejandra Almonacid Galvis

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Estudios de Género

Bogotá, Colombia

2012

Diálogos entre arte y feminismo, La crítica de arte feminista como herramienta didáctica

María Alejandra Almonacid Galvis

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Estudios de Género

Director (a):

Ángela Inés Robledo Palomeque

PhD en Español

Línea de Investigación:

Historia, Cultura y Poder

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Estudios de Género

Bogotá, Colombia

2012

*A mi familia, que me ha enseñado que lo único que
realmente importa es el amor*

Resumen

Desde una perspectiva feminista y de género, el presente trabajo es el resultado de una investigación documental, con carácter panorámico y exploratorio de los diálogos teóricos y prácticos entre el feminismo y los estudios de género y las artes plásticas y visuales haciendo énfasis en la crítica feminista de arte, para la construcción de una herramienta didáctica para el análisis de obras de arte y otros productos visuales, para estudiantes universitarios de diseño gráfico de la ciudad de Bogotá.

Palabras clave: feminismo y arte, crítica de arte, mujeres artistas

Abstract

From a feminist and gender perspective, this paper is the result of documentary research with panoramic and exploratory nature of the theoretical and practical dialogues between gender studies and feminism and visual arts emphasizing feminist criticism of art, for the construction of an educational tool for the analysis of works of art and other visual products for graphic design college students in the city of Bogota.

Keywords: feminism and art, art criticism, women artists

Contenido

| | Pág. |
|---|------------|
| Resumen | VII |
| Lista de figuras | XI |
| Introducción | 1 |
| 1. MARCO CONCEPTUAL | 9 |
| 1.1 Conceptos claves: Género y Feminismo | 9 |
| 1.2 Nuevas perspectivas para el arte | 13 |
| 1.2.1 La separación entre arte y artesanía | 17 |
| 1.2.2 La jerarquización de los géneros artísticos | 19 |
| 1.2.3 La categoría de genio..... | 24 |
| 1.2.4 El esencialismo | 26 |
| 1.2.5 La mirada masculina | 27 |
| 1.2.6 La representación de mujeres | 32 |
| 1.3 La crítica de arte..... | 40 |
| 1.3.1 Características y Metodologías de la crítica de arte. | 44 |
| 1.3.2 La crítica aquí y ahora | 49 |
| 2. ARTE, GÉNERO Y FEMINISMO | 53 |
| 2.1 Antecedentes: artistas y feministas antes del feminismo | 53 |
| 2.2 Lenguajes en construcción: arte y feminismo | 62 |
| 2.3 Mujeres artistas | 83 |
| 2.3.1 Descubrimiento y valoración de la obra de mujeres artistas. | 88 |
| 2.3.2 ¿Cómo se valora la obra de las mujeres? | 91 |
| 3. LA CRÍTICA FEMINISTA DE ARTE | 99 |
| 3.1 Obra negra de Johanna Calle | 105 |
| 3.2 Crítica feminista de arte como herramienta didáctica. | 115 |
| 3.2.1 Presentación | 116 |
| 3.2.2 Objetivos | 117 |
| 3.2.3 Orientaciones metodológicas..... | 118 |
| 3.2.4 Desarrollo del análisis | 124 |
| 3.2.5 Selección de obra | 127 |
| 3.2.6 Epílogo..... | 130 |
| 4. Consideraciones finales | 131 |
| A. Anexo: Archivo visual de mujeres artistas | 136 |

| | |
|-----------------------------|------------|
| 5. BIBLIOGRAFÍA..... | 137 |
|-----------------------------|------------|

Lista de figuras

| | Pág. |
|---|------|
| Figura 1: Placa 31 de La maravillosa transformación de las orugas y su singular nutrición de las flores (1679), Maria Sibylla Merriam. | 21 |
| Figura 2: <i>Mother Combing Her Child's Hair</i> (1879), Mary Cassat..... | 23 |
| Figura 3: <i>Un regard oblique (Una mirada oblicua)</i> (1948), Robert Doisneau..... | 28 |
| Figura 4: Venus de Urbino (1538), Tiziano..... | 30 |
| Figura 5: Two bathers on the grass (1895), Edgar Degas | 30 |
| Figura 6: Hatstand-Table-Chair, Table (1969), Allen Jones..... | 30 |
| Figura 7: <i>Retrato de Giovanna Tornabuoni</i> (1488), Domeico Ghirlandaio | 36 |
| Figura 8: <i>El juramento de los Horacios</i> (1785), Jacques-Louise David..... | 36 |
| Figura 9: <i>La misión de la mujer: Guía de la infancia, Compañera de los hombres, Consuelo de la vejez</i> (1863), George Elgar Hicks..... | 37 |
| Figura 10: Bañistas (1919), Pierre-Auguste Renoir..... | 38 |
| Figura 11: Las señoritas de Avignon (1907), Pablo Picasso. | 39 |
| Figura 12: <i>Susana y los viejos</i> (1610), Artemisia Gentileschi | 54 |
| Figura 13: <i>Ilustración de moda</i> (1919), Sonia Delaunay | 56 |
| Figura 14: <i>Diseños para uniformes deportivos</i> (1923), Varvara Stepanova | 56 |
| Figura 15: <i>DADA-Dance</i> (1919-1921), Hannah Höch..... | 57 |
| Figura 16: <i>Desnudos</i> (1913), Suzanne Valadon..... | 57 |
| Figura 17: <i>Muerte</i> (1894), Käthe Kollwitz..... | 58 |
| Figura 18: <i>Autorretrato</i> (1928) Claude Cahun | 58 |
| Figura 39: <i>Madonna del silencio</i> . Débora Arango. | 60 |
| Figura 18: <i>Ingeminate</i> (1965), Eva Hesse | 62 |
| Figura 19: <i>Eye Body: 36 Transformative Actions</i> (1963), Carolee Schneemann | 64 |
| Figura 20: <i>Female Bomb</i> (1966), Nancy Spero. | 65 |
| Figura 21: <i>The liberation of Aunt Jemina</i> (1972), Betty Saar..... | 65 |
| Figura 22: <i>Womanhouse</i> (1972) | 66 |
| Figura 23: Imagen de Yagul, de la serie Silueta (1973-1977), Ana Mendieta | 67 |
| Figura 24: <i>The Dinner Party</i> (1979), Judy Chicago | 68 |
| Figura 25: <i>Starification Objects Series</i> , 1974. Hannah Wilke. | 69 |
| Figura 26: <i>On the Grass</i> , 1978. Joan Semmel..... | 69 |
| Figura 27: <i>Drawing</i> , 1974. Judy Chicago..... | 70 |
| Figura 28: <i>Guerrilla Girls</i> , 1989..... | 72 |
| Figura 29: <i>Untitled #132</i> , 1984. Cindy Sherman | 72 |

| | |
|---|-----|
| Figura 30: Post-Partum Document: Documentation IV. Transitional Objects, Diary and Diagram, 1976. Mary Kelly..... | 73 |
| Figura 31: <i>Interiors (detalle)</i> , 2009. Lorna Simpson..... | 76 |
| Figura 32: <i>Au naturel</i> (1994). Sarah Lucas. | 76 |
| Figura 33: <i>The Music of Regret (1994)</i> . Laurie Simmons. | 77 |
| Figura 34: <i>Woman of Allah</i> (1994), Shirin Neshat. | 78 |
| Figura 35: <i>Female extension</i> (1997), Cornelia Solfrank. | 78 |
| Figura 40: <i>Los suicidas del Sisga</i> (1965), Beatriz González..... | 80 |
| Figura 41: <i>Sin título</i> (1974). Feliza Bursztyn..... | 80 |
| Figura 42: Lienzo ceremonial no. 27 (sol) (1998), Olga de Amaral..... | 80 |
| Figura 43: <i>Topografía de la guerra</i> (2003), Doris Salcedo..... | 81 |
| Figura 44: <i>El espacio se mueve despacio</i> (2002-2004), María Teresa Hincapié..... | 81 |
| Figura 45: <i>Agua tejida</i> (1994-2003), María Fernanda Cardoso..... | 82 |
| Figura 46: <i>Versión oficial</i> (2008), Johanna Calle..... | 82 |
| Figura 47: <i>The advantages of being a woman artist</i> , 1988. Guerrilla Girls..... | 84 |
| Figura 48: <i>Tintoretto pintando a su hija muerta</i> (1846), Léon Cogniet. | 95 |
| Figura 49: <i>La pareja feliz</i> (1630), Judith Leyster..... | 96 |
| Figura 50: <i>Retrato de Madmoiselle Charlotte du Val d'Ognes</i> (1801), Constance Marie Charpentier..... | 96 |
| Figura 51: Johanna Calle..... | 106 |
| Figura 52: Johanna Calle y la Urna bicentenaria..... | 108 |
| Figura 53: Nuevas monedas de 100 y 500 pesos, diseñadas por Johanna Calle..... | 108 |
| Figura 54: <i>Obra Negra</i> (2007-2008), Johanna Calle..... | 109 |
| Figura 55: <i>Obra Negra</i> (2007-2008), Johanna Calle..... | 110 |
| Figura 56: Mapa de estratificación socio económica de Bogotá..... | 112 |
| Figura 57: <i>Obra Negra</i> (2007-2008), Johanna Calle..... | 127 |

Introducción

El acercamiento de los Estudios de Género y del Feminismo a las artes plásticas, tanto en el campo teórico como práctico, ha permitido una renovación de los lenguajes, los temas y la posición de las mujeres en el campo de la producción plástica, del campo teórico, histórico y crítico. En este trabajo presento algunos de los conceptos centrales de este acercamiento, que nos dotan de herramientas conceptuales para apreciar y valorar obras plásticas y más ampliamente productos visuales desde una perspectiva de género. Dicho acercamiento se concreta en una propuesta de herramienta didáctica, basada en la crítica feminista de arte para la lectura de Obra negra de Johanna Calle, artista plástica nacida en Bogotá en 1965, cuya obra se ha desarrollado desde el dibujo, con una amplia variedad de materiales que cargan de lirismo sus imágenes sobre problemas sociales y políticos de la realidad nacional.

Dicha herramienta didáctica pretende incorporar la crítica feminista de arte en la formación universitaria en diseño gráfico de la Fundación Universitaria Los Libertadores, en la cual me desempeño como docente, abriendo, a mí y a mis grupos de estudiantes, nuevas posibilidades de aproximación, apreciación, análisis y creación de imágenes

Dentro del desarrollo de la Maestría en Estudios de Género y en el marco de la línea de investigación Historia, Cultura y Poder, han surgido diversos proyectos que buscan fortalecer la investigación en torno a las artes y sus manifestaciones (el cine, la música, la literatura) reconociendo en esta área un territorio fértil para potenciar ideas y proyectos políticos de

transformación de mundos. Sin embargo, los estudios de género y el feminismo siguen siendo, en muchos ámbitos (incluyendo el educativo), conocimientos marginales. En este sentido, realizar investigación desde una perspectiva de género alrededor del arte, puede contribuir de manera sustancial a combatir estereotipos asociados a las mujeres, a la creación, a la exhibición, comercialización y crítica de trabajos plásticos y de producciones culturales. Puede contribuir igualmente a familiarizar a estudiantes y cualquier otra persona entrenada en otras disciplinas, con el conocimiento de universos apasionantes y complejos que pueblan las prácticas artísticas contemporáneas.

Ampliar, desde el feminismo y desde otras teorías críticas la lectura de las producciones culturales del pasado y del presente, que es otro de los objetivos de este trabajo, contribuye a poner en contexto las prácticas artísticas para minar las visiones dicotómicas y los significados unívocos que se han querido atribuir a muchas obras de arte, especialmente obras producidas por mujeres. Sin embargo, como afirman Karen Cordero e Inda Sáenz (2007), ésta es una perspectiva todavía poco difundida; se necesita, en efecto, el impulso teórico y práctico, que incorpore una mirada feminista a los procesos actuales de producción, crítica, exhibición y enseñanza de las artes visuales y otras disciplinas relacionadas con la imagen:

En general, encontramos que, tanto en el ámbito de la historia y la crítica como en el de la creación artística, se recibe con cierta sospecha cualquier alusión al feminismo, y se desconoce o se conoce muy parcialmente la nutrida producción académica y artística desatada por el feminismo y los estudios de género en otros países (p. 5)

El proyecto *Didáctica 2.0 Museos en femenino*¹ resultado de un trabajo conjunto entre un equipo del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Asociación e-Mujeres y los equipos de los Museos españoles participantes (Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, y Museo Nacional de Cerámica González Martí), me sirvió como guía para el desarrollo de la herramienta didáctica que construí en este proceso. El proyecto español se centra en las mujeres en el arte, ofreciendo itinerarios detallados del Museo del

¹ <http://www.museosenfemenino.es/>

Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Museo Nacional de Cerámica González Martí. En ellos se proponen herramientas para la observación de diversas piezas de las colecciones desde una perspectiva de género con un enfoque pedagógico.

Como estudiante de la Maestría en Estudios de Género, como Maestra en Artes Plásticas y Visuales, como docente y como mujer, considero necesario establecer puentes y diálogos a nivel académico, teórico y político entre los saberes que soy y las experiencias que me han construido.

En el proceso de elaboración de este trabajo afronté grandes dificultades intelectuales y personales. La estructura y contenidos de esta exposición fueron replanteados varias veces hasta que finalmente hallé en mi trabajo como docente, una inspiración y motivación para articular los conocimientos que durante los últimos años he construido e implementado, de manera casi inconsciente, en mi práctica cotidiana con estudiantes de diseño gráfico de la Universidad Los Libertadores de Bogotá, en las áreas de dibujo y de teoría de la imagen.

Si comprendemos la perspectiva de género como la inclusión de una mirada particular en la comprensión de la vida social, es inevitable considerar la importancia de su incorporación a las dinámicas de las Instituciones de Educación Superior (IES), ya que son escenarios que prolongan la conceptualización cultural de la diferencia sexual y la organización social que de ella se deriva, perpetuando muchas veces las relaciones jerárquicas y afianzando las identidades de las/los jóvenes y de la comunidad educativa en general (Palomar, 2004, p.18; Schüssler, 2007, 21).

Las profesionales de la universidad pueden hacerse preguntas feministas. Quizás ésta sea el área desde la que, al final, puedan ejercer un mayor impacto, estar en el negocio del conocimiento, para decirlo de algún modo. La formulación de preguntas feministas abre la posibilidad de provocar alteraciones radicales en los paradigmas dominantes. (Acker, 1994. p. 169)

De acuerdo a lo anterior, el propósito de este trabajo es dar cuenta de un proceso de recuperación y análisis de los diálogos que se han entablado entre arte y feminismo, para realizar una propuesta didáctica para estudiantes universitarios/as que permita la lectura de Obra negra de la artista bogotana Johanna Calle desde la perspectiva de la crítica feminista de arte. Como objetivos específicos me planteé: a) Describir y analizar de qué forma el feminismo y las artes plásticas se co-construyeron como discursos y prácticas políticas; b) Explorar el concepto de crítica de arte feminista y sus implicaciones metodológicas en una práctica educativa universitaria; c) Instrumentalizar la crítica de arte feminista como metodología de análisis de productos visuales en un contexto educativo universitario.

En consecuencia, desarrollé una investigación documental con un enfoque cualitativo, que permite comprender realidades sociales y humanas a partir de las experiencias de quienes las viven, las construyen y producen, prestando especial atención a lo local, lo cotidiano, lo cultural, que es donde finalmente se revelan las lógicas y los significados de la experiencia humana. El proceso de la investigación lo desarrollé con carácter panorámico y exploratorio, en virtud de la escasa producción relacionada con el arte plástico y las producciones culturales del país desde una perspectiva de género y con la baja visibilidad que tienen las teorías feministas y de género dentro del programa de diseño gráfico de la Fundación Universitaria Los Libertadores.

Por ser esta una investigación documental, la metodología utilizada consistió en una revisión bibliográfica que relacionara con los conceptos centrales: género y feminismo – artes plásticas y visuales – crítica de arte (feminista) – Johanna Calle. De forma complementaria, incluí en la revisión bibliográfica una aproximación a la educación y la pedagogía desde una perspectiva de género, con el fin contar con herramientas conceptuales idóneas para la articulación de la información y de mi propia experiencia en la construcción de una herramienta didáctica anclada en la crítica feminista de arte.

Como indica Sandra Acker (1994) “La instrumentalización parece ser particularmente relevante para las iniciativas anti-sexistas, mientras que la mayor parte de la bibliografía sobre género y educación tiende a la exposición y exhortación en vez de especificar las prácticas alternativas con cierta precisión”. (p. 132) De allí mi interés por construir una herramienta que pueda

implementarse al interior del aula y que permita la integración de las teorías feministas y de género a espacios académicos de los que se encuentran actualmente al margen, es decir, totalmente fuera del currículo.

Analizar la obra de Johanna Calle es un pretexto para comprender la crítica feminista de arte como una herramienta didáctica que permita entre otras cosas:

- Poner a circular los discursos feministas y de género en espacios académicos en los que son ignorados, como la historia y teoría del arte y de la imagen en general.
- Visibilizar la producción de mujeres en el campo artístico y de la imagen.
- Reflexionar sobre la presencia/ausencia de mujeres en la historia y en los contextos académicos del arte y la imagen.
- Estimular el pensamiento crítico de los/las estudiantes.
- Enriquecer las perspectivas de la realidad de los/las estudiantes, estimulando su creatividad y sus capacidades comunicativas, reflexivas, sensibles y emocionales a través de las artes.
- Promover la reflexión sobre la “generización” de espacios sociales y académicos en relación con la producción, exhibición, comercialización y valoración del arte y de la imagen, tanto de hombres como de mujeres.

Dadas las intenciones pedagógicas de este trabajo, he utilizado una organización de contenido en tres módulos que pueden ser útiles tanto para el profesorado como para el alumnado. De esa manera se pueden comprender mejor los conceptos básicos (género y feminismo), las categorías asociadas a ellos y que se relacionan directamente con el problema de las artes y de la imagen para, finalmente, permitir la implementación práctica de la crítica feminista de arte como herramienta didáctica dentro del aula, valiéndome de la obra de Johanna Calle para explicarlos de manera detallada.

En el primer módulo presento un marco conceptual, puntualizando los conceptos básicos y transversales de la investigación (género y feminismo), las categorías derivadas de ellos en relación con las artes plásticas y una noción general sobre la crítica de arte.

En el segundo expongo el contexto en el cual se desarrollaron históricamente los diálogos entre arte y feminismo y la categoría “mujer-artista”.

En el tercer módulo puntualizo el concepto de crítica de arte feminista, presento mi lectura de *Obra negra* de Johanna Calle y finalizo con la exposición de la herramienta didáctica que orientó mi lectura (y de la cual es resultado), explicada detalladamente para su incorporación en las aulas. Dicha herramienta descompone en varias etapas el ejercicio de la crítica de arte feminista para *Obra negra* de Johanna Calle.

Termino con un apartado que presenta las consideraciones finales del proceso de investigación y sus resultados.

Con el fin de ilustrar adecuadamente los temas desarrollados, incluí a lo largo del trabajo imágenes correspondientes a los contenidos, e incluyo como anexo, un archivo visual de 166 mujeres artistas organizado cronológicamente desde la Edad Media hasta el siglo XX, incluyendo artistas de América Latina y Colombia, que puede ser de utilidad tanto para la lectura de esta exposición como para motivar y facilitar al interior de las aulas estrategias y actividades relacionadas con mujeres artistas e historia del arte/de la imagen.

Dado que la investigación está diseñada desde una perspectiva de género, la reflexividad es un componente fundamental y constante dentro de cada parte proceso; es decir, un permanente examen de cómo los valores y acciones propios configuran la recogida e interpretación de los datos, y de cómo me veo afectada por las circunstancias y eventos que acontecen en el proceso. Mientras profundicé en mis objetivos de investigación, también profundicé el aprendizaje sobre mí misma.

Es pertinente aclarar que dentro de los límites de esta investigación reconozco que la escasa producción teórica que existe sobre arte y feminismo desde una visión local, condiciona mis

reflexiones a una aproximación necesariamente anclada en experiencias y contextos globalizados, que estableciendo puentes y puntos de contacto, me permite situar mi perspectiva.

Por otra parte, dado el carácter documental de este trabajo, la selección bibliográfica estuvo orientada por la recuperación de autoras/es abiertamente feministas o cuyas reflexiones están ancladas en los estudios de género. Es evidente que cada una de las categorías que abordo han sido desarrolladas desde otras perspectivas, pero en consecuencia con los objetivos planteados, los contenidos que presento en los tres módulos de este documento se limitan a referenciar una bibliografía feminista y de género. Es de interés para mí utilizar este documento como material de consulta dentro de los procesos académicos que acompaño en la Universidad Los Libertadores, por lo cual, algunos de los contenidos pueden parecer básicos para quien se haya acercado previamente al tema, sin embargo la información y reflexiones aquí consignadas son novedosas y poco difundidas en el contexto académico del que hago parte, por lo cual estimo pertinente su recuperación.

Por último, considero necesario señalar que mis reflexiones se han limitado a las teorías feminista y de género en relación con las mujeres, pero no desconozco la influencia que las teorías queer y sobre masculinidades han ejercido en los procesos que expongo, aunque no me refiera explícita y ampliamente a ellas.

1. MARCO CONCEPTUAL

1.1 Conceptos claves: Género y Feminismo

Entiendo el género como una categoría relacional, que asigna a un individuo una posición frente a otras entidades (sujetos, instituciones, políticas...) dentro del contexto social de unas representaciones preexistentes, fundadas en la oposición de dos sexos biológicos en los que se clasifican los cuerpos de los individuos, que se denomina “sistema sexo/género”.

Dentro de este sistema, que confiere un significado distinto a los sujetos según se representen o sean representados como hembra o macho, como mujer u hombre, el género denota las representaciones de esta diferencia (desiguales de acuerdo a la posición que se ocupa) y sus implicaciones en la vida “real” de los sujetos. Estas representaciones se han construido a lo largo de la historia y se continúan construyendo en la actualidad, en todos y cada uno de los ámbitos de interacción social; de ahí que sea importante reflexionar sobre los significados del género que estamos construyendo y de qué manera éstos afectan la situación y las relaciones de los sujetos concretos. Una herramienta útil para dicho propósito es la perspectiva de género.

La perspectiva de género, es ante todo un marco de análisis que permite identificar y procurar la eliminación de las desigualdades y discriminaciones que cualquier ser humano, pero especialmente las mujeres, pueda sufrir en razón de su sexo y más ampliamente de su clase social, de su raza, de su orientación sexual, su etnia, su religión o de cualquier otra característica que le distinga de otro grupo social. Es útil en el sentido de que ayuda a ver y comprender con mayor claridad “los

códigos culturales en relación con los papeles femeninos y los masculinos, y así se pueden combatir los prejuicios y estereotipos de manera más eficaz” (Lamas, 1999. p. 58)

La elección de esta perspectiva para el ejercicio de análisis y crítica de productos visuales se justifica en la posibilidad de “...reconocer que muchas de las creencias y normas que dictaminan qué es lo “propio” de los hombres y qué de las mujeres son simbolizaciones, o sea, son construcciones culturales” (Lamas, 1999. p. 54)

Y dentro de esta perspectiva, el feminismo aparece como propuesta de acción política que permite incidir, directamente en las realidades cotidianas, sirviendo de puente para articular en la acción, la perspectiva a través de la cual nos relacionamos con el arte y los productos visuales, pero también con cada uno de los ámbitos de la vida.

Para comprender el feminismo, considero interesante la definición de Diana Maffía (2004), para quien este consiste en la aceptación de tres principios: uno descriptivo, uno prescriptivo y uno práctico, como lo apunta en el artículo “*Contra las dicotomías: Feminismo y epistemología crítica*”.

El principio descriptivo, explicita que la condición de las mujeres se mantiene en desventaja con relación a la condición de los varones en todos los grupos sociales y que puede probarse estadísticamente.

El principio prescriptivo, según Maffía “... no nos dice lo que es sino lo que debe ser”. Es decir, ejerce un juicio de valor con relación a la condición de las mujeres. Sin embargo considerar que las mujeres estamos en condición de desventaja frente a los hombres y mostrarse en oposición a ello no hace a alguien feminista.

Un tercer principio, práctico, comprende un compromiso personal frente a la situación de desventaja de las mujeres y otros grupos subalternizados. Maffía lo expresa como una disposición a hacer lo que está al alcance de cada quien (tanto varones como mujeres) “para impedir y para evitar que esto sea así”. Lo que está al alcance de cada persona es un compromiso moral para evitar una sistemática jerarquización entre hombres y mujeres por el simple hecho de ser de un sexo o de otro. Ese compromiso puede traducirse en la crianza de los hijos, en el ejercicio de una profesión, en la responsabilidad de ocuparse de políticas y otros asuntos del estado o cualquier otra actividad de carácter individual y colectiva.

Ser feminista entonces comporta una convicción y un compromiso personal que si bien no necesariamente se implica en la militancia tiene un componente político indiscutible.

Ahora bien, ese compromiso moral debe enmarcarse en la comprensión de que los sujetos sociales y las relaciones que establecen entre ellos están condicionados por las representaciones culturales y el lenguaje, es decir “... un sujeto generado dentro de la experiencia de las relaciones de raza y clase, además de las de sexo; un sujeto, en definitiva, no unificado sino múltiple, no sólo dividido sino contradictorio.” (De Lauretis, 2000, p. 34)

Es fundamental reconocer que el feminismo no es un dogma ni una teoría homogénea, sino una forma de ver y analizar el mundo tomando en cuenta la primacía de las relaciones de género como relaciones de poder, que estructuran tanto aspectos “objetivos” como “subjetivos” de la realidad social y cultural, así como la conciencia y la vivencia corporal y psicológica. De ahí se ha desprendido un desarrollo muy diverso de perspectivas analíticas y posturas críticas. (Cordero y Sáenz, 2007, p. 7)

En este sentido, es necesario señalar que las definiciones de feminismo pueden ser tan amplias y diversas como se quiera; todas sin embargo, apuntan a un compromiso que reconoce ejercicios de poder y la necesidad de una mirada crítica sobre ellos. De este modo no existen formas correctas o incorrectas de ser feminista y tampoco existe un solo feminismo, sino muchos feminismos.

Dada la amplitud del concepto, los feminismos han estado históricamente matizados por las reflexiones que mujeres de distintos grupos sociales han elaborado a partir de experiencias de doble subalternización y que se han convertido en categorías fundamentales dentro de los estudios de género, incluyendo la raza, la etnia, la orientación sexual y la procedencia geográfica entre otras.

En 1989, Kimberlé Crenshaw introdujo el concepto interseccionalidad para referirse a las múltiples opresiones que actúan simultáneamente sobre las personas y especialmente sobre las mujeres y que pasaban desapercibidas dentro de los discursos feministas iniciales que surgieron en Europa y Estados Unidos en medio de grupos de mujeres mayoritariamente “blancas”.

Este concepto, que fue desarrollado dentro del llamado feminismo negro, permite comprender que la raza, la sexualidad (Viveros, 2006, p. 16) y la clase actúan en conjunto con el género como ejes de construcción de la identidad que particularizan la experiencia de grupos que han sido conceptualizados como homogéneos.

La idea de raza, en su sentido moderno, no tiene historia conocida antes de América. Quizás se originó como referencia a las diferencias fenotípicas entre conquistadores y conquistados, pero lo que importa es que muy pronto fue construida como referencia a supuestas estructuras biológicas diferenciales entre esos grupos. (Quijano, 2005, p. 202)

La diferencia jerárquica marcada por la raza, estableció las relaciones sociales (coloniales) de poder, estructuralmente asociadas a la división del trabajo, decidiendo la “geografía social del capitalismo” (Quijano, 2005, p. 208). Así Europa, como centro del capitalismo mundial, impuso su dominio colonial en muchas otras esferas de la vida, estableciendo nuevas identidades geoculturales y concentrando “el control de la subjetividad, de la cultura y en especial del conocimiento, de la producción del conocimiento” (ibíd., p. 209).

Este control implicó la incorporación de una perspectiva hegemónica a nivel mundial (eurocentrismo) basada en dos mitos fundantes como lo señala Quijano:

Uno, la idea de la historia de la civilización humana como una trayectoria que parte de un estado de naturaleza y culmina en Europa. Y dos, otorgar sentido a las diferencias entre Europa y no-Europa como diferencias de naturaleza (racial) y no de historia de poder. (p. 211)

El eurocentrismo implica entonces la introducción del pensamiento dualista y excluyente que configura el canon occidental bajo el que las diferencias se transforman en jerarquías en las que el hombre, blanco, heterosexual, burgués, ostenta el poder (muchas clases de poder) frente a personas “diferentes”.

1.2 Nuevas perspectivas para el arte

Podemos comprender el Arte como el conjunto de productos simbólico-culturales de un grupo humano en un lugar y momento determinado. Es también un fenómeno social que se nutre y se analiza desde variados campos de conocimiento, es ese objeto comercial que se mueve en un mercado local o mundial cada vez más lucrativo y competitivo.

El Arte puede convertirse en herramienta de subversión; excusa para romper límites de todo tipo: corporales, sociales, económicos, culturales, éticos, morales o académicos.

El Arte es esa disciplina del conocimiento que se articula y socializa en procesos académicos de apropiación de técnicas, medios, teorías y prácticas desde enfoques múltiples y con fines igualmente dispares.

En la actualidad el Arte no es necesariamente una búsqueda meramente estética, ni un medio de adoctrinamiento o de alfabetización; es en muchos casos, una práctica cultural reflexiva, una estrategia crítica, política y propositiva que no se produce de manera estrictamente individual y que incorpora experiencias de tipo social para ampliar los límites que lo definen.

El Arte puede ser desde una perspectiva crítica, un sistema de producción simbólico cultural que históricamente ha legitimado discursos hegemónicos de poder y que en la actualidad, nutrido por teorías críticas y experiencias individuales, ha diversificado sus prácticas y posturas frente a la construcción de imágenes como expresión de sujetos sociales contextualizados y situados en diálogo permanentemente con las culturas dominantes y subalternizadas entre las cuales transitan.

El Arte es estudiado y consagrado en la Historia del arte, esa que se estudia en las academias, esa que circula en voluminosas enciclopedias y en publicaciones de uso escolar y familiar y que tiene por objetivo reproducir y difundir las obras más importantes de nuestra cultura, recopila los fenómenos visuales producidos por la cultura occidental desde la prehistoria (empezando por las pinturas rupestres halladas en España, Francia e Inglaterra principalmente) hasta nuestros días. Lenta y recientemente se han ido incorporando nombres y producciones de artistas provenientes de otros orígenes, distintos al europeo y norteamericano; cada vez es mayor el número de artistas de América Latina y África que aparecen en las reediciones de textos dedicados a la Historia del arte; de igual manera, ha aumentado sustancialmente el número de publicaciones que recopilan obras artísticas en torno a temáticas o épocas particulares.

Para la artista mexicana Mónica Mayer (2001):

El arte va más allá de la producción de cuadros que adornen la pared. El arte es conocimiento. Es ese pequeño espacio que le arrebatamos a la realidad para combinar nuestras emociones e ideas personales con los de la sociedad, les agregamos imaginación y oficio, los enviamos a varios viajes de reacomodo al inconsciente y acabamos produciendo objetos, acciones o procesos que hablan de lo que somos en lo individual, como género y como seres humanos.

Ese puede ser un intento de definición apropiada para comprender como se articula el concepto Arte, cuando entre él y los conceptos Género o feminismo se interpone la conjunción **Y**.

Las aproximaciones teóricas y prácticas del arte plástico con los feminismos y los estudios de género han derivado en una perspectiva nueva para aproximarnos al mundo del arte y los productos visuales y para comprender más profundamente la importancia del repertorio simbólico que constituye nuestra cultura (visual más que nada). En el presente apartado presento algunos de los conceptos centrales, desarrollados a lo largo del tiempo por artistas, historiadoras, teóricas y críticas que nos dotan de herramientas conceptuales para (entre otras cosas) apreciar y valorar obras plásticas y más ampliamente productos visuales desde una perspectiva de género.

El estudio del arte y los productos visuales de la cultura occidental se ha llevado a cabo desde una perspectiva predominantemente histórica y es de este modo que continúa publicándose y enseñándose en distintos niveles educativos, sin embargo no es usual indagar sobre la disciplina del conocimiento que nos ofrece dicha información. Los feminismos y los Estudios de Género han reflexionado sobre la historia del arte, precisamente como vehículo de divulgación y de perpetuación de conceptos e imaginarios que se han convertido en el denominador común de la aproximación que tiene la mayor parte de la gente, con el arte y los productos visuales.

Podemos entender la Historia del arte como un relato cultural que recopila las producciones artísticas más destacadas a lo largo del tiempo dentro de la tradición occidental. Este relato propone y define la validez e importancia de obras y artistas en diferentes momentos y contextos. Bea Porqueres (1994) establece una diferencia útil entre la Historia del arte (con mayúscula) y la historia del arte (con minúscula); diferencia diacrítica que distingue los fenómenos artísticos que se han producido a lo largo del tiempo (historia del arte) de la disciplina que los estudia y valora (Historia del arte). Esta distinción indicaría que lo que conocemos como Historia del arte debe ser comprendido dentro de los límites de una disciplina del conocimiento, con una tradición que se remonta cinco siglos atrás y que surge en un contexto histórico particular.

Como nos recuerda Chadwick (1992, p.11), la Historia del arte, ha estructurado su objeto de estudio en categorías específicas que privilegian determinadas formas de producción con relación a otras y por ende a sus productores/as. Los criterios empleados para tales categorizaciones no son “neutrales” ni “universales”, sino que al contrario han sido establecidos desde un sistema de valores y creencias que afectan significativamente la forma en que la historia del arte es socializada e incorporada en la cultura de una sociedad a través de actividades que incluyen la enseñanza, la publicación, la exhibición, la compra y venta de arte.

Algunos de los tópicos que los feminismos y los estudios de género han abordado y analizado en su acercamiento a la Historia del arte, están lógicamente asociados a la notable desigualdad numérica de nombres femeninos antes del siglo XX y a la omisión de producciones de mujeres artistas del último siglo, que han puesto sobre el tapete experiencias y reflexiones importantes acerca la condición de las mujeres, ya no como motivo, sino como productoras de arte. Sin embargo este ejercicio crítico ha ido más allá y ha significado un aporte sumamente valioso a las formas en las que nos aproximamos y pensamos el arte en la actualidad. Se ha enriquecido la Historia del arte a través del debate de diversos planteamientos feministas que aportan elementos para la lectura de la historia, la comprensión de los roles ejercidos por las mujeres artistas, las condiciones en las cuales desarrollaron sus obras, las relaciones entre arte y vida desde una perspectiva novedosa y las repercusiones o los aportes que las experiencias de las mujeres han legado a las artes.

Las teorías feministas y de género permiten identificar y analizar críticamente conceptos sobre los cuales la disciplina Historia del arte se ha constituido: la separación entre arte y artesanía, la jerarquización de los géneros artísticos², la categoría de genio, el esencialismo, la mirada masculina y la representación de mujeres. Todos y cada uno son además centrales en la construcción del concepto de crítica feminista de arte, pues a partir de la identificación de los

² Cada una de las categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido.

sesgos de género que revelan estas categorías es posible evidenciar una mirada crítica, anclada en los estudios de género y los feminismos sobre el fenómeno artístico.

1.2.1 La separación entre arte y artesanía

Esta separación da cuenta de una jerarquización que ubica al Arte (con mayúscula) sobre la artesanía o arte popular como prefiere llamarlo Eli Bartra (1999), y constituye una primera condición para la delimitación del objeto de estudio de la Historia del arte.

Según Chadwick (1992), desde las primeras décadas del siglo XV, el arte empezó a adquirir un carácter burgués y la separación de la vida social en dos esferas separadas (pública y privada) designó al arte como parte de lo público y por ende masculino. Las mujeres entonces, fueron confinadas en su mayoría al mundo privado de la familia.

La educación de entonces, estaba segregada por sexos y no permitía a las mujeres acceder a la enseñanza de la matemática y la ciencia, esenciales para la ejecución del momento que “reposaba en el saber científico y teórico” (ibid, p. 65)

En ese contexto, las labores como el bordado fueron redefinidas como arte doméstico que implicaba únicamente destreza manual y fueron equiparadas con la domesticidad y la feminidad, separandolas del Arte. De ello podemos inferir, que la formación académica y profesional del arte, favorece la percepción de que la artesanía o el arte popular, corresponde a una categoría distinta con atributos de menor prestigio social, al no estar legitimada por sistemas de pensamiento hegemónico, difundidos a través de la academia.

Para el siglo XVII las polémicas entre el arte flamenco y el arte italiano, profundiza esta concepción como lo explica Chadwick (p. 109)

Al elevar la concepción grandiosa por encima de la observación íntima, los escritores sobre arte, desde Miguel Angel hasta Sir Joshua Reynolds, han identificado el detalle con lo “femenino”. En *Reading in Detail*, Naomi Schor sugiere que “concentrarse en el detalle, y más particularmente en el *detalle como negatividad*, es cobrar conciencia [...] de su participación en una red semántica mucho más dilatada, limitada por un lado por lo *ornamental*, con sus tradicionales connotaciones de afeminamiento y decadencia, y por el otro, por lo *cotidiano*, cuyo “prosaísmo” tiene sus raíces en la esfera doméstica de la vida presidida por las mujeres”

Porqueres se pregunta “¿Por qué la cerámica griega se conserva en museos de Bellas Artes y no en museos de artesanía como ocurre con otros tipos de cerámica o en museos de antropología como la cerámica americana precolombina y la de muchas culturas no occidentales?”(1994, p. 28). La desvalorización del arte popular o artesanía parece responder directamente a la procedencia económica, el arte de los pobres, dirá Bartra (1999) o con la procedencia geográfica: así, se considera arte popular o artesanía, “no solo aquel producido por mujeres, por esa subalternidad humana, sino aquella producción realizada por seres empobrecidos, segunda subalternidad, o por seres no occidentales, tercera subalternidad, no ordinal” (p. 15)

De acuerdo a lo anterior, los parámetros que indican qué categoría (Arte o artesanía) se asignan a una pieza y en qué tipo de museo se exhibe, no están determinadas por sus cualidades intrínsecas y no son independientes de su contexto. Bartra (ibid, p.14) afirma que estas dos categorías hacen parte del pensamiento dicotómico sobre el que está estructurada nuestra cultura y que opone lo bueno a lo malo, lo blanco a lo negro, los varones a la mujeres, lo rico a lo pobre, el Arte rico al arte pobre (arte popular).

Bartra explica que al asociar una serie de condiciones de producción del arte popular es posible entender el origen de su desvinculación del Arte (erudito y académico). Los factores que determinan estas condiciones incluyen la condición de pobreza de sus productores/as, su escasa o nula escolarización, el uso de materiales pobres y baratos, su catalogación como “primitivos” (productores/as, obra y materiales) y de allí es obvio que se desprenda su exclusión sistemática de la historiografía del Arte.

El término `arte popular` bajo el cual suelen entenderse estas manifestaciones [de sectores excluidos de una participación social efectiva] viene creando desde siempre conflictos"... "sus rasgos no coinciden con los del arte ilustrado, erigidos en patrones de validez universal (autonomía formal, genio individual, originalidad y unicidad" (Escobar, 1997, p. 43)

Ahora bien, el uso de materiales y técnicas artesanales en la creación de obras de arte es una estrategia incorporada por muchas artistas del siglo XX para poner en entredicho esta división, reivindicando oficios y conocimientos que se transmitían con frecuencia por línea materna y que han constituido parte de los imaginarios simbólicos de la feminidad.

Estas reivindicaciones han despertado el interés de la Historia y de la Teoría del arte en los procesos y productos artesanales, y los papeles que cumplían en las sociedades pasadas y presentes, permitiendo el rescate de artistas, hombres y mujeres, que se destacaron en el ejercicio de oficios como el bordado, por ejemplo, cuyo estudio ha sido ampliamente difundido, abriendo la posibilidad de comprender mejor, fenómenos como la elaboración de *quilts* (colchas de retazos) en la tradición Norteamericana, como herencia cultural y como estrategia política.

1.2.2 La jerarquización de los géneros artísticos

Del mismo modo en que el Arte y la artesanía³ se han jerarquizado, las obras que se encuentran dentro de la categoría Arte no son valoradas todas bajo los mismos criterios, ni tienen todas el mismo prestigio.

³ Arte con mayúscula y artesanía con minúscula para hacer énfasis en la diferencia jerárquica establecida

Este fenómeno se evidencia históricamente en dos géneros artísticos ampliamente cultivados en el Arte occidental⁴, la pintura de flores y la pintura del desnudo.

Según Porqueres (1994) son géneros que prácticamente oponen las “cualidades” de los artistas que los desarrollaron. En el siglo XIX la pintura de flores se clasificaba dentro de las artes menores junto con el retrato o las miniaturas, y se consideraba que no necesitaban de genio o brillantez mental o intelectual, sino simplemente un buen dominio del oficio y la disposición para realizarlo. Era una actividad que se consideraba apta para las mujeres, pues su “gracia y frescura” eran compatibles con el espíritu femenino y exaltaba su sensibilidad, delicadeza y buen gusto, cualidades apropiadas para una dama. La pintura de flores fue inicialmente una rama de la naturaleza muerta, género ampliamente cultivado por artistas de ambos sexos y de cualquier origen durante los siglos XVI y XVII, que posteriormente en Holanda, se constituye como género independiente.

El ascenso de la burguesía comercial y la reforma protestante acaecida durante el siglo XVI, que destituye a la iglesia católica como principal mecenas de artistas, origina nuevas necesidades en el mercado del arte. La pintura religiosa no es entonces la más solicitada, sino que los paisajes, los retratos, las naturalezas muertas, las flores y las escenas cotidianas son los motivos que adornan los palacios y las casas burguesas. Este escenario lleva a una especialización de los artistas para producir mejores pinturas y ser más competitivos en este lucrativo mercado. Es cierto que las mujeres se especializaron en la pintura de flores, pero también es cierto que lo hicieron a niveles profesionales (es decir, como participantes de exhibiciones y del mercado del arte) y no solo como aficionadas. Al parecer, las más destacadas cobraban grandes sumas de dinero por sus obras, lo que les permitió llevar una vida relativamente independiente a nivel económico y obtener cierto prestigio social. (*ibid*, p. 36, Chadwick, 1992, p. 63)

Si bien, como apunta Porqueres, estos no son indicadores confiables ni apropiados para medir la calidad de un artista, pueden dar una idea del rol social de las pintoras de flores en el panorama de la pintura en Europa en los siglos XVII y XVIII. Otro aspecto interesante es la confluencia de la

⁴ Las vanguardias artísticas surgidas a final del siglo XIX y principios del XX reestructuran la noción de género en las artes y hacen difusos los límites que antes separaban claramente las obras de acuerdo a la temática representada

pintura y la ciencia en la pintura de flores y la ilustración botánica. Considerada como una parte importante de la revolución científica del siglo XIX, la ilustración botánica en la que se destacaron mujeres por la tradición en la representación de flores y naturaleza, era una actividad de alto prestigio que requería una alta cualificación.(*ibid*, p.117)

Sobresale el nombre de Maria Sibylla Merian quien dejó un legado fundamental en este campo, haciendo posibles trabajos posteriores de clasificación de fauna y flora y comercialización de especies vegetales. A pesar de todo esto, la Historia del arte ha consagrado la pintura de flores como un género banal y de segunda categoría, y al asociarlo a lo femenino o más directamente a las mujeres, se considera inferior, y por lo cual, no solo se devalúa su práctica sino también sus practicantes.



Figura 1: Placa 31 de *La maravillosa transformación de las orugas y su singular nutrición de las flores* (1679), Maria Sibylla Meriam.⁵

De acuerdo con Fajardo (1990), la Real Expedición Botánica en el Nuevo Reino de Granada (1783-1816), permitió la creación de la primera escuela de arte, dirigida por Don José Celestino Mutis cuyo objetivo era formar desde la observación de la naturaleza a un selecto grupo de pintores; sin embargo, dentro del listado de los 41 artistas participantes en este proyecto no figura ninguna mujer. Pero vale la pena destacar que:

⁵ Recuperado de:
http://specialcollections.library.wisc.edu/exhibits/womennature/imagepages/MariaSibyllaMerian/merian_sect1_plate31_FS.html

Por primera vez los artistas aprendieron y trabajaron en una verdadera Academia, bajo la dirección de un científico que a su vez comprendía y conocía a cabalidad los principios del arte. La experiencia adquirida en esta Escuela abrió múltiples posibilidades a los pintores, pues gracias al conocimiento y aplicación de nuevas técnicas como la acuarela, el dibujo a tinta y el delicado trabajo de los pequeñísimos detalles de la flora, pudieron llegar posteriormente al pleno desarrollo de la Miniatura y más tarde a los primeros elementos del paisaje. (Fajardo, 1990).

La pintura de desnudos por su parte, es uno de los géneros más cultivados en la pintura, incluso la del siglo XX. Su análisis es un claro ejemplo de las condiciones que mantenían a las mujeres por fuera de los grupos de pintores célebres de distintas épocas.

Por ejemplo, la pintura histórica, cuyo auge tuvo lugar en el siglo XIX, requería un profundo conocimiento del desnudo para la representación de los personajes heroicos, pero las mujeres no tuvieron la posibilidad de asistir a clases de dibujo con modelos desnudos hasta finales de dicho siglo. (Chadwick, 1992, p. 128, 165)

En las primeras escuelas en las que fueron admitidas, su formación excluía el dibujo del natural con modelos tanto femeninos como masculinos por considerar que dicha práctica podría resultar perjudicial para la moral de las jóvenes estudiantes. De modo que esta prohibición estaba fundada en la necesidad de proteger la virtud de las artistas que antes que nada eran mujeres. Posteriormente, se abren clases de dibujo del cuerpo humano exclusivas para mujeres pero con normas bien establecidas sobre las condiciones en las cuales debían desarrollarse dichas sesiones que se realizaban con modelos masculinos.

(...) ha de vestir un taparrabos y una pieza de tela de material ligero de 9 pies de largo por 3 de ancho que ha de llevar enrollada alrededor de las caderas, por encima del taparrabos, pasada por entre las piernas y recogida por encima de la cintura. Finalmente, un cinturón delgado de piel ha de sostener la ropa por encima de las caderas de forma que se mantenga en su lugar (Porqueres, 1994, p. 40).

En la tradición de la pintura occidental, el desnudo (el cuerpo objeto de la representación) ha sido esencialmente femenino, construido para una mirada masculina, es decir las cualidades o connotaciones del cuerpo desnudo femenino están dispuestas para complacer una mirada sexual masculina, destacando los supuestos atributos de la feminidad convencional: la disposición sexual, la pasividad, la dulzura y la serenidad.

Las mujeres en el arte occidental han sido antes que cualquier cosa, objetos de la representación, objetos de la mirada masculina. Sin embargo, algunas artistas, incluso desde el Renacimiento, propusieron nuevos modelos para la representación de mujeres

que escapan de la objetualización de la mirada.

Estudios desarrollados por historiadoras y críticas de arte feminista revelan cómo la pintura de artistas como Mary Cassat, propone una nueva perspectiva al problema de la mirada y la representación femenina. Algunas de sus obras más destacadas irrumpen en la tradición de mujeres pasivas dispuestas para la contemplación, con novedosas composiciones que establecen juegos con la mirada, donde las protagonistas se muestran completamente activas, dinamizando composiciones en las cuales como espectadores/as nos sentimos implicados/as y hacemos conciencia de nuestra mirada y su poder.



Figura 2: *Mother Combing Her Child's Hair* (1879), Mary Cassat.⁶

⁶

Recuperado de: <http://www.wikipaintings.org/en/mary-cassatt/mother-combing-her-child-s-hair-1879>

1.2.3 La categoría de genio

La separación entre Arte y artesanía y la jerarquización de los géneros artísticos aportan elementos para comprender una de las razones múltiples de la situación de subordinación de las mujeres en el territorio de las artes plásticas. Sin embargo, el concepto de genio opera para este fin de una forma profunda y poderosa, instalándose en las definiciones tradicionales de artista, implicando ya no únicamente los productos del arte sino el acto mismo de la creación.

Según Nochlin (1971) el genio se define como la condición de nacimiento que provee a ciertos individuos (masculinos) de un poder casi mágico, infalible, capaz de salir a flote aun en las peores circunstancias y que lo capacita (como una especie de dios creador) con habilidades sobre humanas para la creación de obras de arte sublimes. Este mito antiguo, reforzado por la Historia del arte, se convirtió en el sello que garantizaba la capacidad creadora de los más grandes artistas del arte occidental.

El artista del Renacimiento es el primero que firma de manera individual sus obras, es decir, adquiere reconocimiento como creador único de un producto artístico. Las condiciones de vida de la sociedad comercial renacentista y su clase más adinerada empiezan a requerir la producción de obras (pinturas y esculturas) para la decoración de sus ciudades y lugares de vivienda. Esto genera una profusión de artistas con capacidades para la realización de numerosas obras de gran magnitud y notable calidad y belleza, alrededor de los cuales empezó a crearse un aura mágica que explicara la razón de dichas capacidades: el genio.

¿Y las mujeres? Las mujeres no creaban obras de arte comparables a las de Leonardo DaVinci o Miguel Angel. ¿La razón? No poseían la capacidad de hacerlo. La naturaleza las había dotado de capacidades para reproducir a la especie humana, la maternidad era su función en el mundo. Para los varones estaba reservada otro tipo de “maternidad”, una capacidad creadora, capaz de engendrar un ser de la nada y dar a luz obras de arte, concepción que se va a desarrollar posteriormente en el siglo XVIII.

En 1790, Kant publica la *Crítica del juicio*, en la cual su comprensión del genio toma distancia de cualidades psicológicas o habilidades técnicas o formales, para definirlo de este modo: “como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte” (Kant, citado en Bozal, 2000, p. 198)

Es decir, según Kant, el genio no puede ser adquirido, sino que es una capacidad natural que no sigue reglas ni imita, es plenamente libre. La naturaleza aparece entonces como base de la concepción romántica del genio, se produce una identificación entre este y naturaleza, ya que a través del genio y sus creaciones, es posible captar el principio trascendental bajo el que opera la naturaleza y no sólo la experiencia de sus fenómenos singulares. (ibid)

El concepto de genio que ha rodeado como un aura mágica a los más grandes artistas inmortalizados en la Historia del arte no parece vislumbrarse en las descripciones de ninguna artista mujer rescatada posteriormente en dicha disciplina. Las mujeres son, cuando mucho, virtuosas herederas de la tradición familiar, cuyos padres, hermanos o maestros estimularon su capacidad creadora llevándolas a alcanzar resultados de excelente calidad. De lo contrario, son presentadas como excepciones, cuya rebeldía a los cánones establecidos para la feminidad de su momento histórico las llevan a sumergirse en condiciones dudosas en el ejercicio apasionado de la pintura o la escultura. Ninguna mujer en la Historia tradicional del arte es equiparable con los nombres de los grandes maestros que definieron y trazaron los mapas de la creación artística en occidente.

Es una relectura feminista de esta historia la que incorpora preguntas elementales que permiten comprender y empezar a dudar del mito del artista genial. “¿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?” se pregunta Linda Nochlin (1971). Su conclusión es que “(...) el arte no es una actividad autónoma y libre de un individuo superdotado “influido” por artistas que le anteceden y, más vaga y superficialmente, por “fuerzas sociales”. En cambio nos ha conducido a que la situación total de la creación artística, tanto en términos del creador artístico como de la naturaleza y la calidad de la obra en sí, ocurren en una situación social, son elementos integrantes de esta estructura social y están mediados y determinados por

instituciones sociales específicas y definidas, sean estas academias de arte, sistemas de patrocinio, mitología de un creador divino, el artista como el hombre o proscrito social”

1.2.4 El esencialismo

Tradicionalmente la obra de las mujeres artistas fue descrita y valorada en los textos de Historia del Arte usando adjetivos asociados a la feminidad : suave, gracioso, frágil, emotivo. Adjetivos que trazaron un territorio dentro del cual se construyó y se definió la “feminidad” como una característica propia de la obra y de las producciones de las mujeres artistas.

Pero la feminidad construida desde el esencialismo histórico, que ha puesto sobre los hombros de las mujeres unos estereotipos que se ajusten a la imagen de mujer ideal de acuerdo a las necesidades sociales, resulta siendo un concepto exageradamente edulcorado que rara vez puede aplicarse a la obra de arte genial.

En los años setenta, cuando historiadoras y críticas feministas empezaron a reflexionar sobre la obra producida por mujeres, interpretaron ciertos recursos estilísticos como manifestaciones explícitas de feminidad, asociando la composición, el uso del color, la aplicación de los pigmentos, con cualidades naturalmente femeninas asociadas a la experiencia del cuerpo, la maternidad o la sexualidad, reforzando así una mirada esencialista y parcializada de la obra diversa producida por mujeres.

Ha sido una tarea reciente desterrar la idea de una feminidad homogénea y natural en la obra y también en la persona misma de las mujeres artistas. Diversos estudios, publicaciones y exposiciones han ejercido una influencia positiva al manifestar explícitamente entre sus intenciones ilustrar la diversidad temática, estilística e incluso política del arte producido por mujeres, dejando en claro que la feminidad no es ni una cualidad propia de las mujeres, ni una condición natural, ni un conjunto de características que pueda ser atribuida a las producciones

artísticas de las mujeres. Por el contrario, este tipo de iniciativas permiten expandir la noción y las reflexiones que sobre lo femenino pueden realizarse.

La teoría feminista ha permitido asumir la conceptualización de la feminidad desde una postura crítica, que desvela los sistemas a través de los cuales lo femenino se constituye en artificio al servicio de los sistemas hegemónicos de representación y de circulación de las producciones simbólicas. Nelly Richard (1993, p. 51) plantea que lo femenino, al igual que lo masculino, “forman parte de esas estrategias de representación que fijan jerarquías y subalternidades, de acuerdo al mapa simbólico de la identidad dominante”. Este mapa está delineado principalmente desde un sistema de conceptos binarios que en occidente han definido la construcción de la identidad y que han jerarquizado los componentes de dicha construcción, sexualizando los pares opuestos que atribuyen cualidades de mayor prestigio al componente asociado a la masculinidad. Así, abstracto/concreto, racional/sensible, general/particular, definen los repertorios simbólicos de representación de las identidades construidas en torno a cuerpos y experiencias particulares del mundo, encarnadas en cuerpos de hombres y de mujeres.

De tal modo que la feminidad en las reflexiones contemporáneas en torno a la obra de mujeres artistas, indica antes que nada una “categoría discursiva históricamente formada – y deformada – por los sistemas de representación cultural ” dirá Richard (ibid, p. 52), y ya no un dato natural inscrito en el cuerpo biológico de las mujeres, que las dota de unas características inalterables que se manifiestan de una u otra forma en su obra, y que conllevan a que sean consideradas mujeres antes que artistas a la hora de apreciar y valorar su obra y sus aportes al panorama artístico de su momento histórico.

1.2.5 La mirada masculina

Mayayo (2003) recurre a una fotografía de Robert Doisneau, para ilustrar “la dimensión política que reviste la mirada en la cultura patriarcal” (p. 183)



Figura 3: *Un regard oblique (Una mirada oblicua)* (1948), Robert Doisneau.⁷

Un respetable matrimonio de clase media se detiene ante el escaparate de una galería de arte: la mujer comenta con su marido los pormenores de un lienzo, del que tan sólo podemos percibir la parte posterior; pero el hombre, poco atento a las observaciones de su esposa, desvía subrepticamente la mirada hacia el retrato de una mujer desnuda que cuelga en la pared opuesta. (Mayayo, 2003, p. 183)

Si bien, la mujer y la obra oculta están en la mitad de la composición, son el hombre (su mirada) y el desnudo femenino, los que determinan la lectura de la fotografía y el argumento narrativo de la misma. Como espectadores/as nos vemos implicados/as en este triángulo de complicidad que excluye por completo a la mujer, su voz y su mirada.

Esta lectura de la fotografía de Doisneau, nos remite a los planteamientos de Laura Mulvey, en el célebre artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema” publicado en la revista *Screen* en 1975, y que se ha convertido en referencia obligada para la teoría fílmica feminista. En él, Mulvey problematiza la mirada en el cine clásico desde el psicoanálisis. Algunos de sus argumentos nos recuerdan que en nuestro mundo, dividido sexualmente, el placer (visual) se ha dividido en

⁷

Recuperado de: <http://www.robertdoisneau.com/sidelongglance.jpg>

activo/masculino y pasivo/femenino⁸, y en ese contexto asigna a las mujeres una condición de “mirabilidad” que permite al espectador, porque argumentará que es masculino, identificarse plenamente con esta actitud activa, placentera (escopofílica y voyeurista) de observación de mujeres.

Si bien Mulvey se refiere al cine narrativo clásico, Mayayo (2003) y otras autoras/es (Pollock, 1998; Berger, 1972) demuestran que la observación es aplicable a otras artes, como la pintura. Estudios feministas han explicitado que la pintura ha reforzado esta división activo/masculino y pasivo/femenino, no sólo en lo que concierne al papel del espectador/a, sino también en relación a la representación, encontrando que una cantidad significativa de las obras de arte (pinturas) que representaban mujeres desde el renacimiento hasta el arte contemporáneo, poco tienen que ver con las mujeres que representan; si no que obedecen a la representación de las fantasías de sus creadores (varones).

Por lo tanto, se hace evidente la asimetría entre el varón como sujeto-que mira y la mujer como objeto-para ser visto, que parece regir el modo en que las mujeres son representadas y el lugar que ocupan en la estructura de las artes plásticas. Recordando obras de Dante Gabriel Rossetti, Edgar Degas, Allen Jones, Tiziano... por nombrar solo algunos pocos, teóricas/os del arte han observado a las mujeres como modelos pasivas, sumidas en ensoñaciones que las apartan de la realidad que les hacen adoptar un aura sensual y casi mística de exhibición y disponibilidad claramente sexual.

⁸ “... la función de la mujer en la formación del inconsciente patriarcal es bipartita: simboliza por una parte la amenaza de castración por su falta real de pene y, por otra, debido a ello educa a su hijo en lo simbólico. Una vez logrado esto, su significado en el proceso toca fin. No permanece en el mundo de la ley y del lenguaje salvo como una memoria, que oscila entre la memoria de la plenitud maternal y la memoria de la carencia” (Mulvey, 1975)

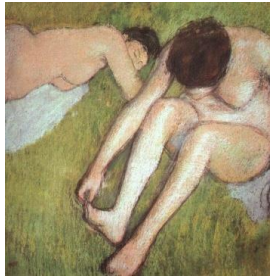


Figura 4: Venus de Urbino (1538), Tiziano.⁹

Figura 5: Two bathers on the grass (1895), Edgar Degas¹⁰

Figura 6: Hatstand-Table-Chair, Table (1969), Allen Jones.¹¹

Profundizando, encontramos que esta mirada existe incluso en la crítica de arte y también al hablar sobre mujeres que ejercen la crítica de arte.

En *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*, de Jesús-Pedro Lorente (2005), el autor se propone “pasar revista a algunas de las máximas figuras de esta profesión a partir de quienes empezaron a ejercerla cara al público a mediados del siglo XVIII...” (p. 14). Igualmente aclara que el número de mujeres incluidas en el volumen sea “proporcional al progresivo peso que han ido tomando en la profesión”, sin fijarse cuotas al respecto. Aparecen entonces 10 mujeres entre 88 autores, un síntoma del “poco peso” que parecen haber tenido en la historia de la crítica de arte.

A pesar de que el autor manifiesta la importancia de incorporar mujeres a antologías de este tipo, encontramos que sus textos caen nuevamente en la estereotipación de las mujeres autoras/artistas que se evidencia en una innecesaria referencia a su vida personal y la insistencia en sus relaciones

⁹ Recuperado de: <http://aqujeronegrohistoriaytecnologia.blogspot.com/2009/06/los-genios-de-la-pintura-tiziano-2000.html>

¹⁰ Recuperado de: <http://www.theartwolf.com/exhibitions/degas-boston-desnudo.htm>

¹¹ Recuperado de: http://silverandexact.files.wordpress.com/2010/12/allen_jones_hatstand_table_chair.jpg

con personajes masculinos que de alguna forma van a explicar o justificar sus logros y éxitos profesionales.

De cada uno de los críticos/as, Lorente expone una breve reseña que permite ubicar temporal y socialmente su aporte al campo, en 5 de las 10 reseñas sobre mujeres críticas de arte, aparecen los rastros del estereotipo referido previamente.¹²

Sobre Elizabeth Robins Pennell:

Esposa del grabador, ilustrador y escritor Joseph Pennell. Tras su matrimonio en 1884 y hasta la I Guerra Mundial los Pennell vivieron habitualmente en Londres, donde fueron muy amigos de otros norteamericanos cosmopolitas como Henry James, John Singer Sargent o James Whistler, del cual publicaron en 1908, cinco años después de su muerte, una muy completa biografía en dos volúmenes, que de alguna forma sirvió de preparación a Elizabeth para escribir más tarde la de su propio esposo (p. 284).

Sobre Margarita Nelken:

... al que más alababa sin embargo es al joven escultor Julio Antonio, sin duda su artista favorito en ese momento y algo más *-parece que fueron amantes y Nelken tuvo un hijo suyo-* cuya obra a todos gustaba por su mezcla de arcaísmo clásico y moderna expresividad (p.356).

Sobre Barbara Rose:

... Su aseveración final de que el pop no es un 'estilo' porque, lejos de compartir recursos técnicos, sus practicantes sólo tienen en común las fuentes de inspiración, demuestra que, *como su colega Michael Fried*, al que menciona halagadoramente poco antes *-era el mejor*

¹² Las cursivas de los fragmentos citados son mías

amigo de Frank Stella, *con quien Rose estaba entonces casada*-, ella se había educado en el modelo de crítica formalista de Greenberg (p.476).

Sobre Marta Traba:

“Allí *conoció a su primer esposo*, el periodista colombiano Alberto Zalamea, con quien en 1954 marchó a vivir a Bogotá, y enseguida se convirtió en una figura central del mundillo artístico de aquella capital”... “En 1967 hubo de dimitir de todos sus cargos por sus simpatías hacia la Cuba revolucionaria y al año siguiente se marchó a Montevideo *con el editor, escultor y profesor uruguayo Ángel Rama, su segundo esposo*, uno de los promotores del boom latinoamericano (p. 493).

Sobre Rosalind Krauss:

Krauss se inició como crítico en la estela de Clement Greenberg, por lo que *se la relaciona con Michael Fried*, de quien fue colega en Harvard y en la Revista Artforum (p. 546). (Sin embargo al hablar de Fried, no se hace ninguna referencia a Krauss).

1.2.6 La representación de mujeres

Si bien la raíz etimológica de la palabra *representación* apunta hacia la mimesis o un *volver a mostrar*, este supuesto elemento imitativo se afina en la falsa noción de la capacidad del arte para captar y reflejar una realidad que se concibe como estable e identificable. Por el contrario, este representar constituye, más bien, un proceso de articulación y modulación que simultáneamente reitera y modifica a través de la distorsión o la omisión de uno o varios elementos desde una perspectiva inserta en un contexto cultural específico. En este sentido, la representación es una proliferación de imágenes de la realidad filtradas por una compleja red ideológica de nociones acerca de lo *real*. (Guerra, 2007, p. 35)

Representación connota entonces un ejercicio humano de construcciones simbólicas que dan forma y contenido a nuestras aproximaciones al mundo y a nuestros mundos personales. Estas construcciones simbólicas se materializan a través de sistemas de significación como las imágenes, el lenguaje o los conceptos, elementos de uso cotidiano que se articulan unos con otros para crear categorías de representación mucho más amplias y complejas (sexo, clase o raza por ejemplo) que se nutren de la potencia de las representaciones de los sujetos mismos y los mundos en que viven; constituyen el sistema social en el cual vivimos y somos.

En ese sentido la representación que los seres humanos realizamos de los mundos en que vivimos construyen los modelos en los cuales a su vez somos socializados. Pero estas representaciones no son nuevas y únicas para cada sujeto, sino que están cargadas de historia, de tradiciones y de referentes mucho más antiguos y complejos de lo que a simple vista puede parecer. Y este asunto de la representación que puede parecer muy abstracto y limitado a reflexiones teóricas y académicas atraviesa completamente nuestra posición en los universos simbólicos en los cuales es posible llamarme a mi misma mujer.

Toda representación es, consciente o inconscientemente, un sistema de poder que autoriza ciertos significados y reprime otros. Pero este sistema de poder, la ideología, que se esconde en los mismos procesos de representación, no sólo describe el conjunto de creencias o prejuicios de un grupo social determinado, sino los mecanismos mediante los cuales se produce y se reproduce el significado (Martínez-Collado, 1996, p. 132)

La historia, en sus variadas acepciones (como disciplina del conocimiento que revisa los sucesos en el tiempo y como construcción individual de la existencia) determina las formas en que lo femenino particular se experimenta y se representa.

Al nacer, o incluso antes, una sentencia determina de alguna manera las posibilidades establecidas para habitar el mundo: es un niño/es una niña. Esta enunciación marca las formas en que somos socializados, las maneras en que nos aproximamos a la realidad y las relaciones que establecemos, por nombrar solo algunas cosas. La expresión: es una niña, determina nuestra relación con los otros pero más importante aun nuestra relación con nosotras mismas.

Habitar un cuerpo marcado sexualmente implica que la comprensión y conceptualización de ese cuerpo está mediada por discursos sobre la salud, sobre la religión, sobre la economía, sobre la educación y sobre numerosas cuestiones que nos atañen como seres humanos nacidos en este momento particular de la historia y en este contexto geográfico.

La representación de mujeres, que por consenso se ha asociado necesariamente a la noción de lo femenino atraviesa y es atravesada por la experiencia de corporalidad sexuada, socializada y construida individual y colectivamente, por ello se hace necesaria una mirada crítica sobre la producción y consumo de las imágenes (representaciones) asociadas a estos conceptos.

Pero, ¿qué es lo femenino? Voy a referirme a la definición de la Real Academia Española, que nos puede ilustrar sobre el uso corriente del concepto en la vida cotidiana: *Propio de mujeres, perteneciente o relativo a ellas, dicho de un ser: Dotado de órganos para ser fecundado y Débil, endeble*, (entre otros significados).

Parecería entonces que hablar de lo femenino es hablar de mujeres, de los seres dotados de la capacidad para reproducir la especie en este caso humana. Sin embargo la acepción *débil, endeble*, nos permite entrever que existen otros conceptos de tipo valorativo, asociados a lo femenino, que hacen parte de una forma de pensamiento dicotómico que ha naturalizado los estereotipos que sobre lo femenino y lo masculino circulan en todo tipo de discursos.

Esta dicotomía femenino-masculino opone conceptos culturales del tipo OBJETIVO-SUBJETIVO, RACIONAL-EMOCIONAL, PÚBLICO-PRIVADO, MENTE-CUERPO, UNIVERSAL-PARTICULAR; atributos que no solo denotan una diferencia profunda entre las dos categorías sino que, y es aquí donde está la cuestión central, valora positivamente unos conceptos sobre otros, determina lo deseable para nuestro entorno social. Sobra decir que por lo general, los conceptos asociados a lo masculino cuentan con mayor prestigio y valor social y cultural en los discursos y los contextos de la ciencia, de la política o de la educación entre muchos otros.

Simone de Beauvoir planteó en *El segundo sexo* (1949), una noción fundamental para comprender la construcción de lo femenino como experiencia y como concepto, “No se nace mujer, se llega a serlo”; en ese sentido la “feminidad” no es una ley natural, delimitada y establecida, sino que es susceptible de revisión y reformulación. Ser mujer, lo femenino entonces y sus múltiples representaciones se constituye en un territorio de exploración conceptual y un panorama muy rico para las experiencias personales y colectivas de las mujeres, situadas en contextos históricos, sociales y económicos particulares, posiblemente distintos de los establecidos en los discursos tradicionales que contribuyen a establecer los límites de lo femenino ideal, lo femenino “apropiado” a través de manifestaciones culturales y sociales como el arte, el cine, la literatura, la publicidad o la música.

Una revisión de estas nociones hace parte del trabajo que críticas, teóricas e historiadoras del arte feministas han producido. Algunas imágenes de la historia del arte pueden ejemplificar la mirada crítica que es posible realizar a las representaciones que sobre las mujeres se han realizado a lo largo de la historia.

Aproximadamente sobre el siglo XII la intensificación del culto a la virgen María produce una polarización de las representaciones de la feminidad en torno a la cual se construyen los discursos, que a través de la imagen pero también de ideologías, articulan los sistemas sociales y políticos en relación con el lugar de las mujeres. Lo femenino entonces tiene dos posibilidades: María o Eva. La primera, encarna un modelo positivo: la virtud, lo bueno y una negación de la corporalidad, mientras que Eva es la personificación del pecado, de la carnalidad y de la ambición, es la feminización del demonio; su deseo de conocimiento es causante del sufrimiento humano con la expulsión del jardín del edén.

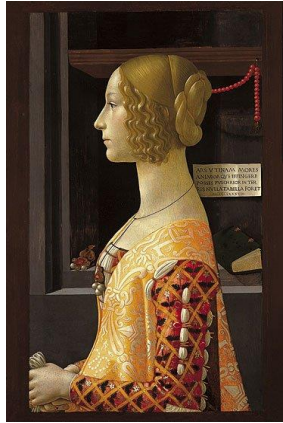


Figura 7: *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (1488), Domeico Ghirlandaio¹³



Figura 8: *El juramento de los Horacios* (1785), Jacques-Louise David¹⁴

Los retratos de perfil comunes durante el Renacimiento fueron concentrándose en la representación de mujeres, la mayoría de ellas jóvenes, posiblemente recién casadas que se retrataban con elegantes vestidos y joyas en entornos arquitectónicos, algunas de ellas luciendo insignias o iniciales que correspondían a la familia de sus esposos o prometidos; las mujeres aparecen entonces como objeto emblemático; una modelo despersonalizada, consagrada como parte de los objetos valiosos y preciosos que se intercambia entre dos familias en el rito matrimonial.

El siglo XVIII consagra como ideal de la feminidad burguesa a la madre feliz. La pintura histórica que alcanza su punto culminante en este periodo representa el lugar de las mujeres en la estructura social en la que se da la Revolución Francesa. El juramento de los Horacios, (1785) de Jacques-Louis David por ejemplo, retrata claramente la división entre el honor, el deber, la lealtad a la patria, el mundo de lo público-político (encarnado por los hombres guerreros) y los sentimientos, la emotividad, la familia (representado por las mujeres y los niños: el mundo de lo privado).

¹³ Recuperado de: <http://pastarosa.wordpress.com/2010/05/30/el-retrato-de-giovanna-tornabuoni/>

¹⁴ Recuperado de: http://3.bp.blogspot.com/-zRoiKmWLF10/TXttW19VVqI/AAAAAAAAAus/FL9akwuxfnk/s1600/david_el_juramento_de_los_horacios_1784.jpg



Figura 9: *La misión de la mujer: Guía de la infancia, Compañera de los hombres, Consuelo de la vejez* (1863), George Elgar Hicks¹⁵

Esta separación de las esferas de lo público y lo privado permanece intacta y sus representaciones se consolidan durante el siglo XIX; las mujeres virtuosas son las que permanecen en el hogar y cuya felicidad y realización depende de la felicidad y realización de sus familias, ellas son el soporte emocional del hogar y su papel en el mundo se limita a ser hija, esposa y madre como lo propone un tríptico del pintor inglés George Hicks (1863) titulado *La misión de la mujer*, las tres pinturas llevan por títulos: *La guía de la infancia*, que representa a una madre con su bebe, *Compañera de la virilidad*, una mujer consolando a su esposo atribulado y *Consuelo de la vejez*, una mujer que lee un libro a un anciano (su padre).

Las antagonistas de este ideal corresponden a la prostituta y la sufragista. La prostituta es la mujer “perdida” que pone en peligro la moral de la época y que contradice el rol natural de la mujer. La sufragista es comúnmente representada como una mujer masculinizada, de edad avanzada (es decir que ya no está en edad de casarse) carente de la suavidad del encanto femenino tanto en el vestir como en el actuar. Esta figura se representaba con intenciones de ridiculizar no solo el papel que las sufragistas del siglo XIX ocupaban socialmente sino su causa misma. Es curioso como este estereotipo de mujer comprometida políticamente ha sido adoptado de alguna manera para referirse

¹⁵

Recuperado de:

http://www.nzmuseums.co.nz/account/3243/object/34969/Guide_of_Childhood_Sketch_for_Womans_Mission_1, <http://allyoutouch.files.wordpress.com/2009/09/womans-mission.jpg?w=490>, http://f1.ehive.com/3243/1/nr7p7v_m81_l.jpg

en periodos posteriores a las mujeres feministas. La persistente relación con lo social, sus constantes intervenciones en el mundo público les han hecho perder las características propias de las mujeres ideales. Han transgredido los espacios asignados a su sexo.



Figura 10: Bañistas (1919), Pierre-Auguste Renoir.¹⁶

Como contrapeso a las crecientes reivindicaciones y demandas de las mujeres a finales del XIX y XX aparece una proliferación de representaciones de mujeres “naturales” en entornos íntimos, paradisiacos universos femeninos ajenos a todo tipo de luchas o intereses de tipo político y social; como las bañistas de Pierre-Auguste Renoir, exhibiendo su cuerpo sin mayor angustia, sin denotar preocupaciones, ni exigencias “impropias” de su condición.

Del mismo modo, las vanguardias artísticas de fin del siglo XIX y principios del XX, acudieron a imágenes de connotaciones coloniales, como las denomina Natalia Vega (1993), subrayando el exotismo, el orientalismo o el primitivismo en sus representaciones de mujeres (considérense la representaciones de Pablo Picasso). Una variación más interesante para la mirada masculina que encuentra en este tipo de imágenes una vía a la recurrente confirmación de su superioridad en cuanto varón, blanco y europeo.

¹⁶ Recuperado de : http://images.reproarte.com/files/images/R/renoir_pierre_auguste/0040-0342_badende.jpg

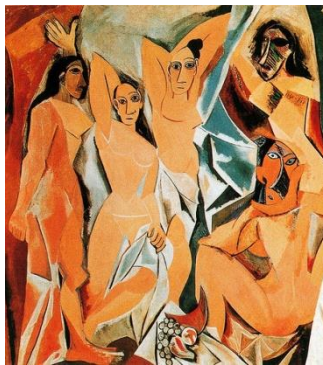


Figura 11: Las señoritas de Avignon (1907), Pablo Picasso.¹⁷

Esta apropiación del cuerpo de las mujeres como objeto y tema de representación masculino se prolonga hasta el siglo XX. En este periodo se presenta al artista-creador masculino como conquistador de un territorio que hay que dominar, territorio que se equipara metafóricamente a un cuerpo femenino. Yves Klein lo expresa de este modo: *“Al principio está ahí ante mí como una virgen casta y pura (...) pero luego llega el pincel vigoroso y primero aquí, luego allí, va conquistando gradualmente va conquistando el lienzo con toda la energía que le caracteriza, como un colonizador europeo”*.

Como demuestran los ejemplos anteriores, la mirada feminista revela matices sobre visiones y formas en las que las representaciones de lo femenino se han construido en la historia del arte. Sin embargo como propone Patricia Mayayo (2003), historiadora y crítica de arte feminista “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” (p. 175)

Estas miradas críticas junto con las propuestas transformadoras de las artistas y creadoras de imágenes del siglo XX constituyen un desafío a los rígidos límites de la “feminidad deseable”, exigen repensar críticamente las formas en que representamos eso que hemos definido como lo

¹⁷ Recuperado de: <http://intelectuales08.files.wordpress.com/2008/05/las-senoritas-de-avignon.jpg>

femenino y en consecuencia, los cuerpos, las historias y las imágenes que más que dar cuenta de nuestros mundos y realidades auténticas son la estructura sobre las cuales esos mundos y realidades se construyen.

Las representaciones (de las mujeres) siempre se analizan como síntomas de causas externas a ellas mismas (el sexismo, el patriarcado, el capitalismo, el racismo...), en vez de intentar comprender el papel activo que cumplen en la construcción de esas categorías. En efecto las imágenes no solo re-presentan un mundo ya cargado de significación, sino que contribuyen a su vez, a producir significados (Mayayo, 2003, p.174)

Politizar nuestras miradas, significa sospechar, poner en entredicho las nociones que asociamos a categorías como “femenino” y que usamos a veces ingenuamente (en nuestros ejercicios de creación de imágenes por ejemplo) sin percatarnos de las cargas simbólicas e históricas que transfieren a los seres humanos que experimentan y habitan el mundo en un cuerpo de mujer.

1.3 La crítica de arte.

El origen de la crítica de arte, puede situarse en el siglo XVIII, en el cual, el ansia de difusión cultural del Siglo de la Luces, permitió que la producción y consumo del arte se posicionara en el ámbito público a través de todo tipo de manifestaciones y exhibiciones culturales, desde las más populares hasta la más exclusivas, al mismo tiempo que se consolida una noción de soberanía individual en la clase burguesa que accede al conocimiento y de esa forma legitima su participación en la esfera pública.

Así que la profesión de crítico de arte se suele entender como la específica de quién escribe ensayos no sobre el arte de tiempos pasados, ni de filosofía del arte, sino para valorar el arte y los artistas de su tiempo. (Lorente, 2005, p. 14)

Como señala De la Villa (2003a), el escenario en el cual confluyen público, opinión crítica y arte del presente es *la exposición*, aportación decisiva del siglo XVII, que saca el arte del dominio de los grupos de élite, convirtiéndolo en experiencia popular. El evento determinante para la consolidación de la crítica de arte fue el *Salon Carré* (conocido popularmente como el *Salon*), realizado en Francia en el palacio del Louvre y organizado por la Academia Real de Pintura y Escultura desde 1667, pero regularizado en 1737. Ya que la exhibición era libre y abierta a toda clase de público, empezaron a aparecer comentarios en la prensa y en revistas especializadas que ayudaban a orientar y comprender mejor la organización y las obras allí presentadas. Inicialmente, las publicaciones “se limitaban a hacer descripciones líricas o comentarios entusiastas” (Lorente, 2005, p. 26) para evitar inconvenientes con la autoridad. Sin embargo, algunos autores anónimos (no hay conocimiento de que alguna mujer haya realizado esta actividad) empezaron a publicar de su bolsillo críticas incisivas y menos obsequiosas sobre las obras y los artistas participantes, dando origen a la figura de los *Salonniers*, en quienes podemos reconocer a los precursores de la crítica de arte.

Estos pequeños libros comentaban las obras expuestas en el orden protocolario establecido por géneros, empezando por la pintura de historia y terminando con las esculturas, dibujos y estampas, algunos de ellos abordan adicionalmente las cuestiones del montaje y la museografía (Lorente, 2005, p. 27).

Al final del siglo XIX se incrementó la participación de las mujeres en todos los campos del arte, incluyendo la crítica. Entre las primeras mujeres destacadas en este campo podemos encontrar a las estadounidenses Mariana Griswold van Rensselaer (1851-1934) y Elizabeth Robins Pennell (1855-1936). Esta última, publicaba sus textos en el diario *The Nation* oculta tras la sigla *N.N.*, lo que le permitía “... hablar libremente... y alabar a menudo las obras de su marido [Joseph Pennell] sin que los lectores sospechasen nada” (Lorente, 2005, p. 285). Sin embargo, es gracias a este anonimato que le fue posible manifestar abiertamente sus juicios personales, referidos a las obras de consagrados/as artistas, como lo ejemplifica el texto “Los salones de París” publicado en *The Nation* el 30 de junio de 1898, (Lorente, 2005, p. 285) en el que emitió su concepto sobre el Balzac

de Aguste Rodin, obra muy poco aceptada en el contexto artístico de Paris y sobre la cual ella se mostraba entusiasmada.

Otras figuras destacadas al inicio del siglo XX son Elisabeth Luther Cary (1867-1936) que publicaba regularmente en el *New York Times* y Lelia Mechlin (1874-1949) quien durante cuarenta y cuatro años actuó como crítica de arte para periódicos de Washignton DC.

En Colombia, en 1949, se inicia el periodo de oro de la crítica de arte, como lo denomina Carmen María Jaramillo (1999), con la participación de figuras como Marta Traba, Walter Engel, Casimiro Eiger, Clemente Airó y Luis Vidales entre otros (la mayoría de ellos extranjeros).

La figura de Marta Traba (Argentina, 1930-1983), fue determinante en la consolidación de la crítica en Colombia, con la difusión masiva del arte a través de la televisión en programas como “una visita a los museos”, “el ABC del arte”, que hacían parte de este nuevo medio de comunicación que entraba a nuestro país en el año 1954. En 1955, Traba inicia la publicación de una columna de arte que aparecía en el diario El Tiempo, con la que inicia su carrera como crítica propiamente en el país, en un momento en que el arte colombiano experimentaba un periodo de renovación (que ella ayudó a impulsar) a través de artistas que actuaron como introductores del arte moderno¹⁸ en Bogotá principalmente.

No es coincidente que en este periodo, la mujer comienza a tomar un papel destacado en las artes (Judith Márquez, Cecilia Porras, Lucy Tejada) y a contribuir en la adopción de valores de ruptura con la tradición. Este grupo de pintoras trabajan y exponen en igualdad de condiciones con los hombres y resultan exentas de librar una lucha reivindicativa, como la que adelantaron sus antecesoras. Las artistas que las precedieron, cumplieron el cometido de sacar el arte “femenino” del campo del bodegón doméstico y, en especial

¹⁸ Concepto que según Jaramillo (1999, p. 94) en nuestro país significaba una actitud de ruptura frente a la academia, la idea de autonomía del arte y la aparición de un pensamiento y lenguajes plásticos renovados, en busca de la originalidad.

Débora Arango, quien con su actitud contestataria violentó el rol tradicional de la mujer artista y se vio abocada a un exilio de la vida pública. Sin lugar a dudas el campo que la mujer se ha abierto en Colombia, resulta un precedente decisivo para hacer posible el papel protagónico que desempeñará Marta Traba por más de una década. (Jaramillo, 1999, p. 89)

La incursión de Marta Traba en la crítica de arte se da desde una perspectiva totalmente actual, en el sentido de posicionarse en su momento histórico y desde allí emitir sus juicios, actitud que como dice Jaramillo (1999, p.99), la convertía en una figura sin perfil equivalente en nuestro país. Esta actitud se evidenció con el posicionamiento a favor de una crítica “destructiva”, que como nos aclara José Roca (1998), denotaba una oposición a la “crítica constructiva” imperante, que en su afán de apertura termina adoptando una actitud benéfica y conciliatoria, que “todo lo absuelve y lo redime teniendo en cuenta nuestra irreparable mediocridad y considerándonos como débiles mentales que, en este continente subdesarrollado, 'hacemos lo que podemos' ” (Traba, 1960, citado en Roca, 1998).

Jaramillo señala que para comprender las posturas críticas de Traba frente al arte nacional de aquel entonces, es necesario entender que “una de sus condiciones fundamentales será la de participar, en forma irrestricta y pasional, de los lineamientos del pensamiento y del sentido existencial que predominaban en su momento” (1999, p. 100). De allí que su estilo ha sido considerado adjetivado y emocional, incluso violento, por ejemplo frente a una corriente denominada americanista (socialmente comprometida y de fuerte arraigo social), que estaba vigente en Colombia al momento de su llegada¹⁹, y que a lo largo de su carrera atacó acusándolos de debilidad estética y demagogia política.

¹⁹ El grupo Bachué creado en 1930, llevaba más de dos décadas dominando la escena artística nacional.

Marta Traba, representó en Colombia (ibid, p.106) la consolidación social de la crítica de arte como profesión especializada que “actúa como un mecanismo de control y que plantea y resuelve los problemas dentro de sus propios códigos”.

1.3.1 Características y Metodologías de la crítica de arte.

En el uso cotidiano, *crítica de arte* hace referencia a cualquier texto escrito sobre arte. Textos académicos, históricos, periodísticos, se han amalgamado en el uso corriente de la expresión y constituyen en la actualidad un cuerpo de conocimiento difuso y poco accesible a espectadores/as de la obra de arte. Estos textos tan disímiles tienen también características y fines dispares dependiendo de quién, cómo, cuándo y para qué se escriben. Informar, documentar, ubicar, historiar, contextualizar, explicar, interpretar, criticar, alabar, defender, atacar, comparar, destrozarse, pueden ser verbos que definen la función de los textos que circulan en nuestro medio sobre arte. Sin embargo, no todos estos verbos corresponden a las funciones de lo que aquí vamos a denominar crítica de arte (si es que puede definirse para ello una función).

Los textos dedicados a reflexionar sobre la producción artística podrían apreciarse dentro de tres grupos amplios diferentes entre sí de acuerdo a su carácter: historia, teoría y crítica, que por definición deberían apuntar a una perspectiva particular de aproximación al fenómeno artístico. Hoy en día se producen desde las tres perspectivas. La histórica analiza el lugar del arte en un determinado contexto espacial, social, temporal, enfatizando las relaciones que puedan enriquecer su comprensión y su relevancia. La perspectiva teórica, que se alimenta de la filosofía, la estética, la semiótica, la sociología, la psicología y el psicoanálisis entre otras disciplinas, hace un esfuerzo por establecer sistemas de pensamiento que permitan ubicar el arte en el universo de sentido y significado que los seres humanos damos a los procesos y productos creativos en un tiempo y espacio determinado. Y aunque el arte no funciona como un espejo del mundo en que se produce, sí establece relaciones con los universos simbólicos, sociales y de pensamiento del contexto. La perspectiva crítica, que será a la que me referiré de aquí en adelante, se sustenta por un lado en la experiencia sensible de la obra y por otro en la capacidad de analizar a la luz del contexto dicha

experiencia, que es siempre particular, personal y por lo tanto encarnada.

Juan Acha, señala que no se puede confundir la crítica con su producto: el texto crítico. La crítica de arte es, para él, un fenómeno sociocultural: “la crítica de arte no es ni un trabajo simple ni una persona ni tampoco un producto; constituye un fenómeno sociocultural porque no ha existido siempre ni ha brotado en todas partes” (Acha, 1992, p. 12). Pero es indispensable advertir que ese fenómeno sociocultural no puede y no debe desconocer las particularidades de las personas (sus cuerpos, sus experiencias del mundo) que efectúan ese trabajo y que imprimen inevitablemente a ese fenómeno llamado crítica de arte y sus productos. De tal modo que el riesgo de llamarle “fenómeno sociocultural” es ocultar los sesgos (patriarcales) que la crítica de arte ha demostrado con el correr de la historia.

El discurso de la crítica de arte está basado ante todo en un examen minucioso. Pero para que el carácter realmente crítico de dicho examen sea efectivo, es necesario que se realice con cierto grado de independencia y libertad; son condiciones imprescindibles para cualquier perspectiva que aspire a denominarse crítica. De lo contrario, corre el riesgo de convertirse en comentario al servicio de una ideología, incluso la patriarcal.

Según Omar Calabrese (1999. 10), este discurso se presenta en tres facetas: descriptiva, interpretativa y evaluativa. La descripción de una obra parte de la aproximación formal y sensible a través de la mirada: la percepción. Fenómeno siempre personal y subjetivo a través de la cual establecemos contacto con las obras de arte, que está condicionado por una serie de factores que lo afectan y que conecta el cuerpo, la experiencia vital, el intelecto, la cultura visual, el género, la subjetividad...

La percepción estética se manifiesta distinta de la percepción cotidiana por la intensificación de la conexión entre la mirada individual y la información derivada de ella, propiciando la “experiencia” ante la obra (Guasch, 2003. 213). La percepción será definitiva para la elaboración de esta primera fase del discurso, pues pone en acción todos aquellos mecanismos que movilizan sensiblemente el intelecto y la cognición. En el fenómeno perceptivo subyace una poética de la mirada que opera de

manera independiente a los recursos teóricos o conceptuales que pueden mediar entre la obra y un espectador/a. El artista Bill Viola lo expresa de este modo: “A la gente que busca una explicación racional de los hechos o una traducción de las intenciones del artista se le escapa la poesía y el misterio inherentes a la imagen. Sin duda perciben este misterio, pero quieren librarse de él; le tienen miedo (Viola, 1995 en Guasch, 2003, p. 216)

Ahora bien, si la percepción hace referencia a la “experiencia” de la obra, la descripción hará referencia a los elementos significativos, con la pretensión de descubrir el valor de cada uno y su función intrínseca en relación a las propiedades de la totalidad. Sin embargo, la descripción comporta una voluntad interpretativa en su construcción inevitablemente retórica, que convierte la experiencia sensible individual y social en discurso verbal. Guasch (2003) diferencia la descripción identificadora de la histórica. La identificadora, está centrada en las particularidades de la obra y del artista, y la histórica en una apreciación contextual que permite diálogos y comparaciones para un análisis más profundo. Catherine Millet, encuentra favorable esta última para el ejercicio de la crítica, ya que permite relacionar un elemento concreto con un modelo o canon, generando un desplazamiento en relación a las fijaciones de sentido en una situación contextual. Esta metodología de aproximación supone un estar “a la escucha”, es decir, un aguzamiento de los sentidos para la correcta apreciación de todos los elementos por separado y la manera en que se conjugan, en función de lo cual será posible formar un juicio de valor.

A la descripción puede seguir la interpretación, es decir, una búsqueda de significado. Este proceso intelectual se vale principalmente del lenguaje; quien ejerce la crítica, se apropia de las figuras retóricas para “crear” el significado de la obra. De alguna manera busca mecanismos para “traducir” al lenguaje verbal, la experiencia perceptiva, y para poner en acción las estructuras de sentido entre los elementos presentes en una descripción, es un ejercicio que pone a prueba la capacidad hermenéutica, en el sentido de poner en diálogo una particular historicidad, imaginación y conocimiento. Pero este diálogo debe reconocerse individual e intransferible, ya que, si bien la interpretación puede contribuir a la comprensión de la obra por parte del público, no podrá suplir su sentido o significado, sobreponiendo una creación (la crítica) a otra (la obra).

Susan Sontag (1969) plantea que la interpretación desarrollada por la crítica no puede y no debe atribuirse la función de crear el sentido, a riesgo de producirse un empobrecimiento o vaciamiento

de la obra. Su función debería situarse en la traducción literal, es decir, referirse a “lo que hay”, “lo que parece haber”. Para Sontag, la interpretación, en palabras de Arcos-Palma (2011, p.54), debe ser “menos intelectual y más corporal, es decir emocional”. En el sentido tradicional y para una concepción dualista-bipolar del género, esto supondría un distanciamiento de los encumbrados valores masculinos de la racionalidad, para dar cabida a una “feminización” de la crítica. Sin embargo, considero que la propuesta de Sontag está encaminada a la crítica feminista de arte, que rechaza la supuesta neutralidad de un paradigma puramente intelectual, para privilegiar una experiencia encarnada de sujetos concretos.

La última faceta de la crítica y a la que se la asocia con más frecuencia, es la evaluativa, la emisión de juicios de valor.

Este último proceso, el evaluador, difícilmente puede separarse de la experiencia del gusto, un gusto que es subjetivo en tanto depende de un individuo, pero que a su vez es histórico y social en la medida que este individuo pertenece a un espacio y un tiempo determinado, con todo lo que ello significa (Guasch, 2003. 230).

Preguntarse actualmente por unos criterios para juzgar y valorar una obra de arte solo cerraría las posibilidades de la crítica, haciéndola cada vez más hermética. La crítica no pretende y tampoco necesita convertirse en un conjunto de criterios que al ser aplicados científicamente a una obra arrojen un resultado sobre su valor.

Ahora bien, es posible establecer algunas pautas de carácter formal para evaluar los elementos propios de la obra. Esta perspectiva (formalismo) elaborada prolíficamente por el norteamericano Clement Greenberg ponía en primer plano las cualidades plásticas y a partir de ellas evaluaba las cualidades de determinada obra. Esta metodología permitió en su momento una separación de “la tiranía del criticismo existencialista y subjetivista practicado por los críticos cercanos al expresionismo abstracto de los años cincuenta (Krauss, 2001 en Guasch, 2006, p. 68)

Fue Rosalind Krauss, quien inició una ruptura importante con este paradigma. Si bien defendió y

aplicó inicialmente el método y la perspectiva de Greenberg, incorporó un elemento más al ejercicio de la crítica: la búsqueda de sentido. Para Krauss, quien ejerce la crítica debe superar la “pura inocencia derivada de la objetividad e implicarse en un ejercicio de sensibilidad e ideología” (Guasch, 2006, p.70). Krauss, fundadora de la revista *October*²⁰, renovó las discusiones sobre la función y las estrategias de la crítica de arte, proponiendo y creando nuevas relaciones con el arte, explorando las nociones de signo y significado “que obligaba a una contextualización histórica que se situaba más allá de la coherencia estilística o de la pura visualidad derivada de lo formal” (Guasch, 2006, p.72). Esta perspectiva más centrada en el significado, abre las puertas a reflexiones sobre la crítica y su función evaluadora.

Hal Foster, Douglas Crimp y Craig Owens hacen parte de una generación de críticos/as formados en las universidades Norteamericanas que han influenciado de manera radical las prácticas de la crítica de arte actual. Con el aporte de Krauss y otros que con ella elaboraron teórica y prácticamente la crítica como fenómeno contextual, el ejercicio de esta, cruza sus posturas y estrategias con planteamientos provenientes de la teoría crítica, que desde otros campos como la filosofía, la sociología, el psicoanálisis, la antropología, los feminismos y más recientemente los estudios culturales, el pensamiento poscolonial, los estudios de género y la teoría multicultural, han permitido complejizar los discursos sobre el arte, a través de unas prácticas de resistencia que proponen nuevas perspectivas para las problemáticas de la representación y del significado.

Pensando en la obra como texto para ser leído, como un tejido de códigos en distintos niveles, la posibilidad de establecer criterios o emitir juicios definitivos resulta una tarea imposible o por lo menos inapropiada. La obra, desde esta perspectiva, se constituye en un espacio multidimensional en el que confluyen y se superponen estructuras de significado diversas y opacas, en el sentido de no ser claramente definibles, diferenciables u originales. La crítica no puede ser más que producción discursiva inconclusa.

²⁰ Destacada publicación Norteamericana sobre arte, teoría, crítica y política, fundada en la década de los setenta por R. Krauss y A. Michelson

1.3.2 La crítica aquí y ahora

López (2007) menciona que durante la primera mitad de la década del noventa, existió una crisis generalizada de la crítica y del campo de las artes plásticas, es decir del esquema de poder e institucionalidad que desde la década de los setenta sostuvo a “funcionarios y artistas comprometidos con las causas del arte moderno” (p.25) En gran parte de de la literatura reciente sobre crítica de arte producida en nuestro país existe una revisión y valoración de los aportes realizados por quienes fueran pioneros/as.

Dicha crisis estuvo enmarcada por un proceso de relevo generacional en el campo de la crítica y que para comienzo del siglo XXI estaba ya consolidado. Esta nueva generación que se encuentra aún en el ejercicio crítico y otros asociados al campo (curaduría, gestión cultural, museografía, direcciones de instituciones culturales) se han encargado de ejercer la memoria de la historia de la crítica local y un consecuente replanteamiento de las estrategias y lugares de la crítica dentro de las prácticas artísticas contemporáneas (por ejemplo: Carolina Ponce de León, José Roca, Jaime Cerón, Natalia Gutiérrez, Lucas Ospina, Ricardo Arcos-Palma, María Iovino y Fernando Escobar, son algunos de los nombres que se han destacado desde los años noventa a la actualidad)

Gran parte de estos análisis concluyen que las visiones y posturas heredadas y a veces acomodadas a la fuerza al contexto nacional, ocasionaron giros en la práctica de la crítica y en la figura del crítico/a de arte. Ahora bien, dicho trabajo es todavía insuficiente y poco divulgado. La “amnesia sistemática” (López, 2007) de la que ha sido víctima la crítica de arte en Colombia, hace presumir ignorantemente la prematura muerte de un ejercicio que se ha transformado de la mano con las prácticas que se constituyen en su objeto de estudio.

Dicha transformación ha dado como resultado un escenario distinto del que conoció la crítica en décadas precedentes. La aparición de nuevos roles que reemplazan el de crítico/a tradicional, (curaduría, gestión cultural), la “especialización” del sujeto que ejerce la crítica a través de la formación universitaria en el campo específico de la historia, la teoría y la crítica de arte, el ejercicio simultaneo de creación y crítica por parte de artistas y el desplazamiento del texto crítico

de los periódicos y revistas (especializadas o no) a las publicaciones virtuales (páginas web, blogs o redes sociales).

Este último fenómeno comporta situaciones que vienen a renovar la manera en que se hace crítica en nuestro país, al ampliar el número de voces que participan en la construcción del discurso, pero también en alterar la posición de verticalidad o hegemonía desde la que la crítica se ejerció tiempo atrás. El establecimiento de sitios virtuales especializados del campo tiene latente el riesgo de cerrarse sobre sí mismos, donde la potencial interlocución con públicos activos puede convertirse nuevamente en la interacción de algunos pocos, que especializados en el tema, actúan simultáneamente como autores/as, lectores/as y comentaristas. La asimilación de formatos académicos de escritura, en algunos casos plagado de citas y alusiones a autores, muchas veces de forma innecesaria, convierte un espacio que podría ser más accesible para públicos más amplios, en un escenario de especialistas para especialistas.

Quien ejerce la crítica, aquí y ahora es más que nada, lector/a atento/a que reordena la experiencia y las múltiples lecturas que constituyen sentido en las prácticas artísticas y el campo del cual hace parte, siendo capaz de conectar saberes y sensibilidades: “la precariedad de la posición del crítico actual le obliga a tomar conciencia de la misma naturaleza posicional de su tarea. Esa posición ya no es claramente la del intermediario entre la obra y el público, la de aquel que desde su posición privilegiada marcaba diferencias y distinciones, sino la de aquel que, por el contrario, cuestiona la estabilidad de todas las posiciones incluida la propia, y, a partir de ahí, se atreve a juzgar” (Guasch, 2003. 19)

2. ARTE, GÉNERO Y FEMINISMO

2.1 Antecedentes: artistas y feministas antes del feminismo

Las relaciones entre arte y feminismo empiezan a tejerse mucho antes de la aparición misma de los feminismos como fenómeno social y como propuesta política.

Ana de Miguel (1995), señala los antecedentes del feminismo moderno en las primeras “polémicas feministas” expresadas a través de textos como *La ciudad de las damas* (1405) de Christine de Pizan, *La igualdad de los sexos* (1673) de Poulan de la Barre, *Declaración de derechos de la mujer y la ciudadana* (1791) de Olympe de Gouges y *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) de Mary Wollstonecraft. Del mismo modo podemos encontrar estas miradas y posturas críticas, en las obras de mujeres artistas incluso desde la Edad Media²¹; mujeres que a través de sus creaciones desafiaron los límites sociales impuestos a su condición sexual.

La obra de artistas como Artemisia Gentileschi (Roma, 1593-1654) son reconocidas por romper de algún modo las convenciones establecidas para las mujeres que se dedicaban a las artes en su contexto social e histórico y han sido recuperadas recientemente como precursoras de posturas “feministas” dentro del ejercicio del arte plástico, dando nuevos enfoques a la representación de mujeres, de sí mismas en muchas ocasiones e incluso a temáticas poco frecuentes para su sexo.

²¹ Ver Chadwick, W. (1992). *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Destino. Este libro realiza un recorrido histórico desde la Edad Media hasta el siglo XX, analizando las producciones de las mujeres artistas dentro de sus contextos históricos.



Figura 12: *Susana y los viejos* (1610), Artemisia Gentileschi²²

Contextualizando el fenómeno artístico colombiano, Beatriz González señala:

En primer lugar, durante tres cuartas partes del siglo XIX, el arte colombiano se desarrolló sin un contacto directo con el arte occidental y universal [...] en segundo lugar, ningún artista extranjero, venido al país antes de 1870, permaneció aquí con el ánimo de enseñar y conformar una escuela [...] en tercer lugar, a excepción de la escuela gratuita de dibujo de la Expedición Botánica, producto del siglo XVIII y aunque el Estado creó leyes para la enseñanza de las artes, nunca se preocupó por implementarlas para fundar una institución de tipo académico en que se trataran problemas formales y estéticos y se capacitaran profesionalmente arquitectos, escultores y pintores. (González, 2004. p. 81)

La información existente sobre mujeres artistas colombianas desde la colonia hasta el siglo XIX es muy escasa, y podría deberse a prácticas “no profesionales” de la pintura o el dibujo en los talleres y en los entornos domésticos, asociadas a las limitadas posibilidades de educación y socialización, o a la práctica de “artes decorativas” (como las labores de aguja) que no hacen parte de la Historia oficial del arte. Pero Serrano (1995) advierte que las razones pueden estar asociadas también a la forma en que la obra de las mujeres fue valorada y en consecuencia estudiada y conservada.

²² Recuperado de: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_\(1610\),_Artemisia_Gentileschi.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_and_the_Elders_(1610),_Artemisia_Gentileschi.jpg?uselang=es)

Por ejemplo, en la actualidad no se conoce con certeza ninguna obra de Feliciano Vasquez, primera pintora nacida en Colombia de la que se tenga noticia, hija de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, sin embargo se le han adjudicado algunas obras del taller de su padre cuya calidad no alcanza la reputación del pintor. En el siglo XIX, a pesar de la creciente participación de las mujeres en las dinámicas artísticas del país y de ser impulsoras de dos géneros pictóricos²³, la naturaleza muerta y el desnudo, sus obras fueron paulatinamente segregadas de las exposiciones de arte y juzgadas con paternalismo y superficialidad, bajo la categoría pintura femenina (*sección de señoras y señoritas* en las exposiciones), que aludía más a los ideales femeninos de la época (Londoño, P., 1995), que a las características de su producción pictórica.

A pesar de la presencia permanente de mujeres en las exposiciones del siglo XIX en el país, los comentarios paternalistas de la prensa sobre las obras de las mujeres referían el “progreso” pero no el logro, usando frases como: “deseamos que tenga constancia para que siga cosechando frutos que le ayudarán a coronar sus esfuerzos”²⁴.

Continuando con una semblanza global podemos considerar que:

A comienzos del siglo XX, las mujeres ven abrirse ante ellas nuevas oportunidades culturales, junto con la posibilidad real de aprovecharlas. Admitidas en los circuitos profesionales del arte, mimadas por los medios de comunicación, las mujeres tienen libertad para representarse. Durante las primeras décadas, muchas toman el control de su identidad visual y la sacan de los límites en los que se la mantenía recluida. Más aún son las que participan pasivamente en las manifestaciones culturales que las glorifican, aunque despojándolas de su poder. Pero cuanto más se representan a sí mismas o son representadas por los hombres, tanto más problemática se revela su imagen. Sólo en las últimas décadas del siglo XX comienzan las mujeres a afrontar las contradicciones entre las maneras en que las ven los demás y la manera en que se ven a sí mismas” (Higonnet, 1993. V.5, 369).

²³ Serrano, (1995, p. 260, 270) señala que desde 1848, Blandina, Petra y Olaya habían introducido el desnudo en el arte colombiano.

²⁴ “Sección industrial”, *Diario de Cundinamarca*, Bogotá, septiembre 16 de 1871.

Después de la I guerra mundial, los artistas (hombres y mujeres) se vuelcan a la creación de imágenes asociadas al diseño y al arte utilitario

El nuevo territorio de la modernidad gravitaba en torno a la ‘holganza, el derroche, el espectáculo y el dinero’. La modernidad está vinculada al deseo de lo nuevo que tan adecuadamente expresa la moda como al desarrollo de un nuevo lenguaje visual para el siglo XX: la abstracción. (Chadwick, 1992, p. 237)

De este modo, manifestaciones de “artes decorativas” tradicionalmente asociadas a lo femenino (ropa, tejidos, decorados para el teatro, objetos para el hogar, revistas) se convierten en las producciones de mayor prestigio dentro del mundo artístico de gran parte de Europa, situación que de una u otra manera afectó positivamente la vida de las mujeres artistas. Artistas rusas como Sonia Delaunay (1885-1979), Natalia Goncharova (1881-1962), Olga Rozanova (1886-1918), Liubov Popova (1889-1924) y Varvara Stepanova (1894-1958) participan activamente de esta renovación del diseño y de las artes aplicadas, incorporando propuestas visuales novedosas y de gran peso estético dentro de las tendencias del momento, traduciendo los principios de la abstracción e incorporando la modernidad de la pintura para públicos más amplios; convirtiéndose así en referencias obligadas del arte de vanguardia.



Figura 13: *Ilustración de moda* (1919), Sonia Delaunay²⁵

Figura 14: *Diseños para uniformes deportivos* (1923), Varvara Stepanova²⁶

25

Recuperado de: <http://pinsndls.com/2011/03/10/color-moves-art-and-fashion-by-sonia-delaunay/>

26

Recuperado de: <http://uselessmathematics.files.wordpress.com/2011/12/057.jpg>

Dentro del movimiento Dadaísta anti-arte, la artista Hannah Höch (Alemania, 1889-1978) se aparta de los estereotipos consagrados en la publicidad y analiza con profundidad nociones de género y de clase, criticando duramente el etnocentrismo occidental y la construcción cultural de lo femenino a través de piezas de *collage* y fotomontaje, despojando a la fotografía de su cualidad de arte autónomo y resaltando su papel como reproductor de ideologías.

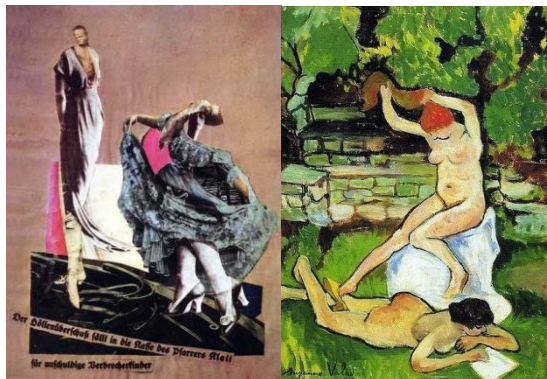


Figura 15: *DADA-Dance* (1919-1921), Hannah Höch.²⁷

Figura 16: *Desnudos* (1913), Suzanne Valadon.²⁸

El modernismo encumbró valores universales, verdades absolutas y una pureza estética (Aliaga, 2004, p. 20) que dificultó la popularización de propuestas políticas y críticas sustentadas en conceptos de género, clase o raza. Sin embargo podemos destacar alguna mujeres artistas que establecieron rupturas con los valores imperantes y produjeron obras de ruptura: Tamara de Lempicka (Polonia, 1898-1980), Georgia O'keeffe (E.U., 1887-1986), Suzzane Valadon (Francia, 1867-1938), Paula Modersohn-Becker (Alemania, 1876-1907), Käthe Kollwitz (Alemania, 1867-1945), Tarcila do Amaral (Brasil, 1886-1973), Remedios Varo (España, 1908-1963), Leonora Carrington (Inglaterra, 1917-2011), Amelia Peláez (Cuba, 1896-1968) y Frida Kahlo (México, 1907-1954).

²⁷

Recuperado de: http://www.avenuedstereo.com/modern/hoch_dance.jpg

²⁸

Recuperado de: <http://ineselo69.blogspot.com/2009/09/suzanne-valadon.html>



Figura 17: *Muerte* (1894), Käthe Kollwitz²⁹

Romaine Brooks (E.U., 1874-1970) y Claude Cahun (Francia, 1894-1954) son dos artistas cuya obra y vida generaron rupturas frente a la representación y autorrepresentación de mujeres, jugando con la figura de la *garçonne*, mujer de características masculinas, voluntariamente adoptadas, como estrategia política de desestabilización de las convenciones tradicionales de la feminidad y la sexualidad.

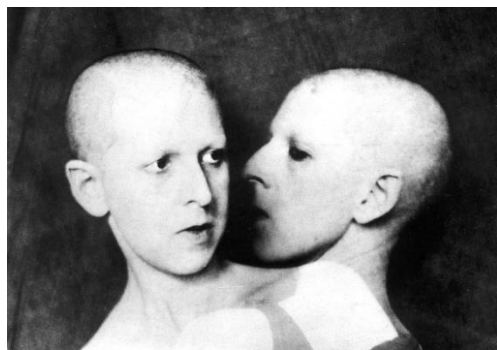


Figura 18: *Autorretrato* (1928) Claude Cahun³⁰

²⁹ Recuperado de: <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/ARTkollwitz.htm>

³⁰ Recuperado de: <http://2.bp.blogspot.com/-A72sverT8cY/UKgB-dpNzPI/AAAAAAAAAC5U/mEa6vasHrQ/s1600/Claude-cahun-autorretrato1928.jpg>

En Colombia, abriendo el siglo XX se nos presenta un panorama similar: “hacia 1930, las únicas actividades de la mujer fuera de casa eran sociales y religiosas, ellas cultivaron el arte sin interés económico” (Ramírez, 2000). Posiblemente esta descripción haga referencia a mujeres pertenecientes a grupos sociales adinerados, ya que sabemos por amplios estudios, de la situación de las mujeres trabajadoras en Antioquia y el Valle del Cauca, cuya cotidianidad estaba atravesada por el mundo social y laboral de las nacientes ciudades colombianas.

Para la segunda mitad del siglo, Gil Tovar (1997) señala que las producciones plásticas del país se adaptan con espíritu experimental a las propuestas del arte abstracto geométrico, el informalismo, el pop, el arte óptico, la nueva figuración, el hiperrealismo, el arte conceptual, no objetual con “franco afán imitativo”. Situación que no incluyó las corrientes feministas desarrolladas en Norteamérica y Europa.

Para este periodo destaca en Colombia la pintora Débora Arango, quien, como anota Londoño (1995, p. 297), fue (junto con Carlos Correa), la artista que de forma intuitiva pero radical llevó adelante una “desmitificación de la idealización femenina”, con el uso de un lenguaje antiacadémico, que fuera en su momento considerado “expresionista” en un sentido peyorativo, como sinónimo de pereza e inhabilidad. Arango pintó mujeres reales, representando una faceta más humana, despojada de la belleza, dulzura y suavidad acostumbrada en las representaciones de mujeres, presentando temas como la maternidad, la adolescencia, la virginidad, el celibato, la prostitución y la locura desde una perspectiva totalmente innovadora y polémica para su contexto.

Se trata de pinturas naturalistas de carácter abiertamente pagano, que desafiaron la noción que se tenía de moralidad en el arte. Mujeres carnales que no ocultan su cuerpo, espeso vello púbico, senos turgentes y caderas amplias, mirada directa y franca, son las características anatómicas de estos personajes que recordaron a todos la existencia del cuerpo desnudo, sin veleidades enigmáticas de los modernistas. La artista se ocupó posteriormente de escenas de cantina y burdel, de madres pobres y mujeres descarriadas y enloquecidas, de adolescentes y monjas, muchas de ellas tratadas con un agresivo feísmo

que ignoró la belleza tradicional asignada al cuerpo y al rostro femenino. (Londoño, 1995, p. 298)

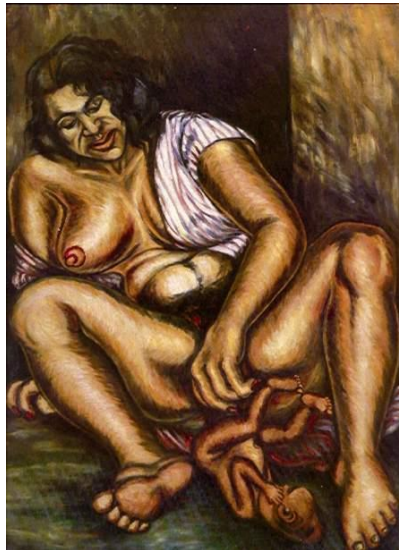


Figura 19: Madonna del silencio. Débora Arango.³¹

A partir del surgimiento del arte Pop, las manifestaciones del arte plástico fueron expandiéndose hacia otros campos, dando como resultado lenguajes menos centrados en el formalismo y más cercanos al arte conceptual. En el contexto de las luchas por los derechos civiles y las reivindicaciones feministas de grupos de mujeres, especialmente en Norteamérica y Europa, la obra de muchas artistas aparece como medio para propagar y hacer públicas sus percepciones, reflexiones e investigaciones sobre múltiples temas relacionados con la posición y situación de las mujeres. Las obras producidas desde la reflexión de postulados feministas han sido agrupadas desde la historia y la crítica de arte como *arte feminista*; existen en la actualidad numerosos volúmenes que tratan de dilucidar las relaciones recíprocas que se gestaron entre feminismo y arte en la producción de artistas del siglo XX y XXI.

Pero hay que mencionar que no toda la obra producida por mujeres en el último siglo cabe dentro de la categoría *arte feminista*. Lo que sí es claro, es que los aportes de las recientes producciones

³¹

Recuperado de: <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=745>

culturales y artísticas de las mujeres han colaborado en la desestabilización de las representaciones estereotipadas de su sexo desde la experiencia no solo de género sino también de clase y de raza; han ampliado los límites de los medios tradicionales y han encontrado provecho en los nuevos medios que enriquecen y complejizan las prácticas artísticas contemporáneas. La vastísima producción de arte hecho por mujeres en el último siglo puede agruparse temática o temporalmente, cualquiera de las dos, o cualquier otro intento por clasificar una producción tan diversa puede parecer caprichosa, sin embargo, es evidente que existen categorías muy amplias en torno a las cuales podríamos intentar comprender los aportes de las mujeres artistas al panorama de las artes plásticas del siglo XX.

Mujeres artistas impulsaron innovadoras aproximaciones a los lenguajes del arte que aparecieron, en su mayoría, en la década de los sesenta (como los happenings y performances desarrollados principalmente dentro del movimiento Fluxus), propiciando relaciones discursivas entre arte y espectador/a que implicaban un mayor contacto e interacción, desdibujando la dicotomía actividad-pasividad, que tradicionalmente enmarcaba la apreciación de las obras de arte.

Nuestra mayor evolución parte de las obras que nos parecen un “exceso” la primera vez que las contemplamos (...) Gracias a que había experimentado satisfactoriamente con mi sexo y mi trabajo me sentí con la audacia o el coraje necesarios para mostrar el cuerpo como una fuente de sensaciones múltiples (Carolee Scheemann en Reckitt y Phelan, 2005, p. 51).

Gracias a esos excesos simbólicos, físicos y materiales, se rompen límites respecto al uso habitual del cuerpo en las prácticas artísticas, a partir de la apropiación y expansión de lenguajes plásticos desde la experiencia particular.

2.2 Lenguajes en construcción: arte y feminismo

Hacia el final de la década de los sesenta, las luchas pacifistas, por los derechos civiles y los movimientos estudiantiles que despertaron conciencias políticas y que abrieron espacios para la construcción del pensamiento feminista inicial en Estados Unidos y Europa, tocaron directamente el mundo del arte. Las mujeres artistas no fueron una excepción.

La obra de artistas como Eva Hesse (Alemania 1936-1970), Yoko Ono (Japón 1933) y Louise Bourgeois (Francia, 1911-2010) entre otras, empezaban a destacar dentro del panorama norteamericano; sin reconocerse como feministas, sus obras planteaban estéticas muy personales, incursionando en el uso de medios y materiales no convencionales que se alejaban del formalismo, constituyendo un lenguaje particular en la incorporación de temáticas cercanas a la experiencia personal y la autobiografía. El cuerpo, el lenguaje, la relación con la naturaleza o los espacios de la intimidad estaban presentes en obras de carácter individual y colectivo.



Figura 20: *Ingeminate* (1965), Eva Hesse

Mientras la teoría feminista se construía alrededor de *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir y *Mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan en grupos de autoconciencia entre otras estrategias, las reflexiones de las vivencias privadas, que se revelaban como manifestaciones de las superestructuras de poder que regían la vida social en la que las mujeres estaban insertas, se

incorporaban en los procesos creativos de muchas mujeres artistas principalmente de Estados Unidos y Gran Bretaña, focos del incipiente arte feminista.

Si como indicaba Simone de Beauvoir, *la mujer* era una realidad construida, era posible subvertir, modificar y reinventar las estructuras que la creaban. Este era un panorama que parecía cercano a las posibilidades del arte, que a fuerza de imaginación, voluntad y disciplina ya había demostrado tener la capacidad de resignificar y reorientar paradigmas culturales. Arte y feminismo parecía ser entonces una dupla poderosa, en la que teoría y práctica se constituían en una plataforma para la reivindicación de posturas políticas potencialmente transformadoras.

Hernández (2006) aclara que no existen en América Latina movimientos artísticos de mujeres orientados a la reflexión de problemas de género y que los trabajos desarrollados alrededor de esta temática responden a iniciativas individuales y aisladas que en todos los países revelan preocupaciones por la construcción de identidades y de mujer específicamente.

La condición mujer-artista-latinoamericana es, de acuerdo a la propuesta de Gayatri Spivak, una triple marginación: “está desalojada de su deseo primordial, después es nombrada por una cultura que no le pertenece y, por último, para Occidente forma parte de lo *otro* al estar inmersa en un espacio geográfico periférico” (Hernández, 2006. 34).

En el siglo XX, las vanguardias y movimientos artísticos en boga, en Europa y Estados Unidos son incorporados de forma experimental en todos los países de América Latina (con énfasis y ritmos diferentes), presentando en la mayor parte (sobre todo a comienzos de siglo) una marcada división, entre un arte “extranjero” que se apropiaba de lo foráneo para incorporarlo a lo propio, y formas de arte que rescataban lo “nacional”, que corresponden a tradiciones indígenas, negras o campesinas. Cuba, Brasil y México, son los países en los que se ha presentado mayor interés por incorporar una perspectiva feminista y de género al campo de las artes. Son países en los que además el arte ha adquirido tintes claramente políticos en diversos momentos, condición que hace más factible la circulación de discursos feministas en el entorno de la producción plástica. Sin

embargo, según Sáenz (2001), la situación de las mujeres en América Latina con relación a otros países donde los feminismos y las artes han tenido una relación más profunda y productiva, es a grandes rasgos la misma, hablando de visibilidad, prestigio, difusión y lucro.

La consolidación del movimiento feminista en Norteamérica y Europa , impulsó cuestionamientos importantes a las estructuras de poder que se identificaban como soportes de las desigualdades entre hombres y mujeres, y dio cabida a que sus planteamientos políticos se desarrollan ampliamente en las obras de mujeres artistas, que exploran y afirman la diferencia sexual, consolidando simbólicamente a la mujer como “otredad” a través de un cuerpo y de una sensibilidad orgullosamente femeninas.

El performance y el video-arte se convirtieron en medios idóneos y novedosos para dichas reflexiones. En gran parte de ellos se presenta el cuerpo de las mujeres como un territorio sagrado y se le asocia simbólicamente con la naturaleza, el dolor y los ciclos de la vida y la muerte. Ejemplos de ello son las obras de artistas como Carolee Schneemann (E.U., 1939), Gina Pane (Francia, 1939-1990) o Marina Abramovic (Yugoslavia, 1936) .



Figura 21: *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963), Carolee Schneemann³²

La pintura permitió una reflexión profunda y una nueva perspectiva frente al problema de la representación, situando a las mujeres ya no como objetos de la mirada, sino como activas

³²

Recuperado de: <http://www.brooklynrail.org/2010/04/art/a-salute-to-carolee-schneemann>

observadoras y productoras de imágenes, ejemplo de ello es la obra de Nancy Spero (E.U. 1936-2009)



Figura 22: *Female Bomb* (1966), Nancy Spero.³³

Figura 23: *The liberation of Aunt Jemina* (1972), Betty Saar.

En esta década se visibilizan propuestas artísticas de hombre y mujeres que reflexionan abiertamente el problema del racismo en la sociedad Norteamericana principalmente, desenmascarando a través de sus imágenes, las relaciones entre el patriarcado, el racismo y el imperialismo y las formas estereotipadas de representación de las comunidades negras (Chadwick, 1992, p. 316) Ejemplos de ello son las obras de Betty Saar (E.U., 1926), May Stevens (E.U., 1924) o Faith Ringgold (E.U., 1930)

Hacia la década de los setenta, un logro importante fue la incorporación de esta nueva relación entre arte y feminismo en la academia, con la creación de programas de formación en artes exclusivos para mujeres, con un enfoque abiertamente feminista, en la Universidad de Fresno (California 1970), bajo la dirección de Judy Chicago y en el Cal Arts de Valencia (California 1971), por Miriam Schapiro.

³³

Recuperado de: <http://blog.art21.org/wp-content/uploads/2007/10/art21-pr-spero-03.jpg>

La *Woman House*, una publicitada exposición llevada a cabo en Los Ángeles en 1972, es el resultado de las experiencias de estos programas. Veinticuatro artistas bajo la dirección de Faith Wilding, Schapiro y Chicago, remodelaron una casa completa e hicieron de ella un novedoso espacio expositivo en el cual, se dejaban de lado las convenciones sobre los materiales adecuados para la producción de Arte y desdibujaba las fronteras entre lo público y lo privado. Las artistas se apropiaban de un espacio particular de la casa (habitación, cocina, baño, armario) y las intervenían con elementos propios de su cotidianidad: cosméticos, tampones, toallas higiénicas, ropa interior, ropa de cama o utensilios de cocina.



Figura 24: *Womanhouse* (1972) ³⁴

Otras iniciativas, como la Galería Artists In Residence, fundada por una cooperativa de artistas mujeres residentes en Nueva York en 1972, permitieron crear espacios de exposición para la obra de mujeres ayudando a visibilizar y posicionar los debates feministas en torno a la producción, el mercado, la historia y la crítica de arte.

De este periodo es emblemática la obra de Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985. Vivió en E.U. desde los 13 años), quien usa el cuerpo como medio para reflexionar sobre la experiencia femenina y sobre sus conexiones con la tierra como madre. Sus performances incorporan la violencia y la

³⁴

Recuperado de: http://www.judychicago.com/uploads/4f99a98aa13e2-JC_Time_1972.jpg

sacralidad inscritas en la vida de las mujeres, orientadas hacia la corporalidad a través del uso de medios no convencionales. Sangre, tierra, flores, fuego, piedras, configuran en su obra cuerpos/monumentos que se incorporan en el paisaje (natural o urbano) como índices de la experiencia particular femenina de construcción de cuerpo e identidad.

Su obra es reflejo del espíritu reivindicativo de las producciones artísticas del momento que manifestaba una nueva conciencia en la que las mujeres “...proclamaban la necesidad de celebrar la identidad femenina, su pasado y sus posibilidades de presente y futuro. Cada acto señalaba los modos con los que aún se seguía imponiendo la discriminación por razones de raza, sexo y clase” (Martínez-Collado, 2005, p. 80)



Figura 25: Imagen de Yagul, de la serie Silueta (1973-1977), Ana Mendieta³⁵

Como manifestación de una postura distinta encontramos la obra *The Dinner Party* (La cena) de la artista Norteamericana Judy Chicago, realizada entre 1974 y 1979 y que es posiblemente la más conocida y directamente asociada con el floreciente arte feminista de este periodo.

³⁵

Recuperado de:

<http://www.conchamayordomo.com/sites/default/files/recursos/paginas/ana%20mendieta1.jpg>

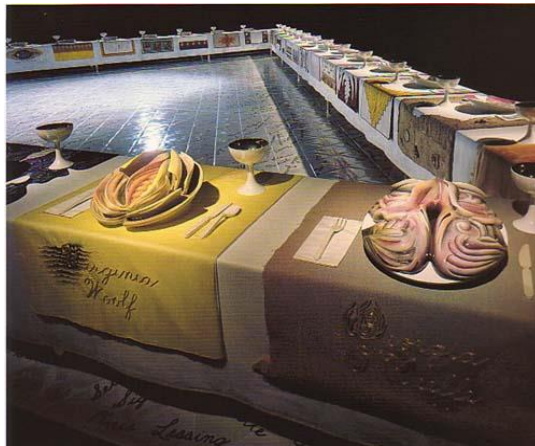


Figura 26: *The Dinner Party* (1979), Judy Chicago³⁶

La pieza era una mesa triangular de 15 metros por cada lado con 39 puestos, cada uno dedicado a una mujer destacada de la historia y 999 nombres más ubicados en el piso de mármol. Cada uno de los lugares tenía un plato diseñado por Chicago con alusiones a la vida de las comensales y desarrollada de forma colectiva (a pesar de que se adjudicó únicamente a Chicago) a través de técnicas artesanales.

Durante este periodo destacan también obras de artistas que como Mary Beth Edelson (E.U., 1933), Hannah Wilke (E.U., 1940-1993), Adrian Piper (E.U., 1948), Martha Rosler (E.U., 1943) y las brasileras Lygia Clark (1920-1988) y Lygia Pape (1927-2004) problematizan los estereotipos y los lugares del género en la vida social y en el mundo del arte, desde una perspectiva autobiográfica y abiertamente política.

³⁶

Recuperado de: <http://raggedclothcafe.com/2007/04/11/judy-chicagos-the-dinner-party/>



Figura 27: Starification Objects Series, 1974. Hannah Wilke.³⁷

Figura 28: On the Grass, 1978. Joan Semmel.³⁸

Las obras de Sylvia Sleigh (E.U., 1916-2010), Joan Semmel (E.U., 1932) y Alice Neel (E.U., 1900-1984), reflexionan a través de la pintura sobre la mirada y la representación de las mujeres en el arte occidental.

Destacan igualmente las obras de las artistas norteamericanas, J. Chicago y M. Shapiro, quienes hacen una transición de su obra abstraccionista geométrica a una relacionada consigo mismas y con sus cuerpos, dando origen a una imaginería femenina que subrayaba positivamente la diferencia sexual que sugería una esencia femenina inmutable. La crítica de arte Lucy Lippard (1976) describió tales características de esta forma:

Una densidad uniforme, una textura lisa, con frecuencia sensualmente táctil y asimismo repetitiva hasta la obsesión; preponderancia de formas circulares y del foco central (...) capas o estratos; una indefinible soltura o flexibilidad en la aplicación; nueva propensión a los rosas y los tonos pastel y los efímeros colores velados que solían ser vetados (p. 49)

³⁷ Recuperado de: <http://mantequillaconsal.blogspot.com/2012/04/hannah-wilke-y-la-iconografia-vaginal.html>

³⁸ Recuperado de: <http://www.alexandergray.com/artists/joan-semmel/joan-semmel/>



Figura 29: Drawing, 1974. Judy Chicago.³⁹

Postura que suscitó polémica, al plantear la pregunta ¿hay un arte femenino?, algunos sectores aplaudieron la iniciativa de expresar y llevar a públicos más amplios representaciones de la experiencia femenina, pero otros la rebatieron pues recurría a imágenes literales y vaginales que contradecían la noción de construcción cultural y social de la feminidad.

En los años setenta aparecen los primeros textos que incorporan posturas feministas a la crítica y la teoría del arte. Los más importantes por sus planteamientos perdurables en el incluyen *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971) de Linda Nochlin, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) de Laura Mulvey, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976) de Lucy Lippard, que cuestionaron los conceptos básicos sobre los que se erigía el discurso de la Historia del arte y del arte contemporáneo heredero de prácticas y visiones androcéntricas tanto en la creación como en la apreciación de los fenómenos artísticos.

En la década de los ochenta el conservadurismo político y la evidente predominancia de mujeres blancas dentro del movimiento feminista abren cuestiones que marcarán los derroteros de esta década a nivel teórico dentro del feminismo y a nivel de práctica artística.

³⁹

Recuperado de: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/27782>

En 1981 se publica en Estados Unidos *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*⁴⁰, editado por Cherrie Moraga y Ana Castillo, feministas chicanas, fundamental en el posicionamiento de debates teóricos que ponían en diálogo la raza, la clase, la sexualidad y la geopolítica con la categoría de género y con el feminismo, predominantemente blanco. Se instala así en el centro de la teoría y la práctica del arte feminista de principios de los ochenta el problema de la interseccionalidad, como denomina Kimberlé Williams Crenshaw (1989) a esta simultaneidad de condiciones que recaían sobre las mujeres y que permitían una mirada más compleja sobre los debates de las teorías feministas tradicionales.

... El arte de los 80 tematiza su crítica al sistema de signos y símbolos a través de procedimientos como la apropiación, la cita, la transformación, la alegoría, la ironía y la retórica -estrategias enunciativas que son empleadas como un último juego de la representación, envolviendo la confrontación de la realidad con sus signos y símbolos-. (Martínez-Collado, 2005, p. 201)

En este contexto, el colectivo Guerrilla Girls propone una serie de manifestaciones públicas, intervenciones y piezas gráficas en torno a los debates en boga. Autodenominadas, “la conciencia del mundo del arte”, emprenden una aguda crítica de la representación de mujeres en el arte occidental y de la baja presencia de mujeres artistas y artistas de minorías étnicas y raciales en los más prestigiosos círculos del arte norteamericano. Las mujeres casi siempre objeto y escasamente sujetas de la representación encarnan un debate que implica repensar las relaciones entre representación, simulación, seducción y poder, en la que la deslegitimación de las ideologías dominantes es el común denominador de la obra de artistas que asumen en sus procesos creativos las propuestas teóricas del feminismo.

⁴⁰ En español: *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos* (1981) Inglaterra: Persephone Press

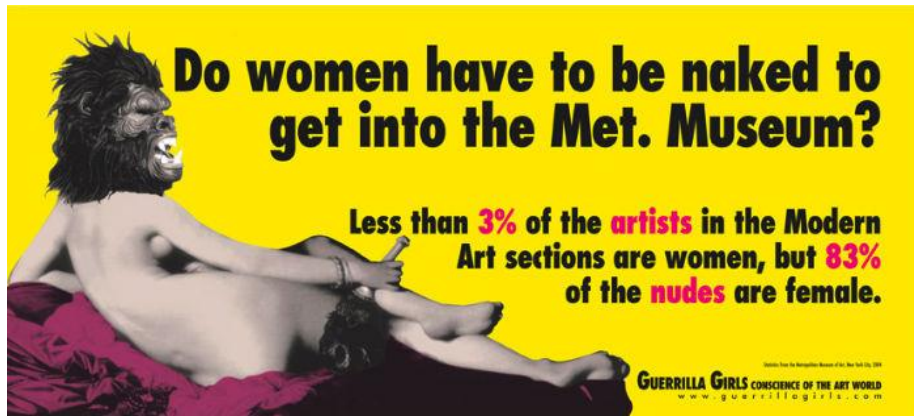


Figura 30: Guerrilla Girls, 1989.⁴¹

Figura 31: Untitled #132, 1984. Cindy Sherman⁴²

Artistas como las norteamericanas Barbara Kruger (1945), Jenny Holzer (1950) y Cindy Sherman (1954) se apropian de lenguajes dominantes en los medios de comunicación de masas y aprovechan su poder para interpelar al espectador/a sobre la codificación de las imágenes en la cultura patriarcal.

La obra de Sherrie Levine (E.U., 1947), da cuenta de las estrategias empleadas por artistas feministas para cuestionar directamente las ideas sobre la originalidad y el genio: la idea de una

⁴¹ Recuperado de: <http://granerbcn.cat/tag/guerrilla-girls/>

⁴² Recuperado de: <http://www.webexhibits.org/colorart/sherman.html>

subjetividad privilegiada encarnada en la figura del artista, reproduciendo y re fotografiando las obras de consagrados artistas.

Por otro lado, la obra de Mary Kelly (E.U., 1941), *Postpartum document* se constituye un hito dentro del arte feminista en el que se recurre a un repertorio amplio de métodos representacionales (literarios, arqueológicos, psicoanalíticos, lingüísticos...) para narrar los seis primeros años de vida de su hijo. A través de ciento sesenta y cinco piezas, examina críticamente el modo en que se construye socialmente la sexualidad y subjetividad feminidad en relación con la maternidad.



Figura 32: Post-Partum Document: Documentation IV. Transitional Objects, Diary and Diagram, 1976. Mary Kelly.⁴³

En esta década hay una abundante producción de textos críticos desde una postura feminista y de género, principalmente Estados Unidos e Inglaterra. Entre las autoras más destacadas se encuentran Griselda Pollock, Rosika Parker, Carol Duncan, Alessandra Commini, entre otras. Sus aportes consistieron en aplicar concretamente los conceptos desarrollados por el feminismo a la mirada sobre los fenómenos artísticos y la Historia del arte. Deepwell (1995, p. 23) nos proporciona una nutrida lista de textos y autoras que hicieron parte de este aporte fundamental para el desarrollo de este diálogo entre arte y feminismo en el periodo 1985-1987.

43

Recuperado de: http://www.postmastersart.com/artists/mary_kelly/MK_PPD_window.html

En los años noventa, el feminismo empieza a asociarse a otros proyectos políticos que pretendían replantear las estructuras sociales, que privilegiando y jerarquizando las diferencias sexuales, raciales e ideológicas, mantenían la hegemonía de ciertos grupos sociales por sobre otros. Así, comunidades gay y grupos raciales encuentran en las historias del feminismo estrategias de acción política que podían ser compartidas para generar rupturas más profundas y más eficaces. Se entablaron colaboraciones con grupos de hombres homosexuales en su lucha contra la epidemia de VIH y Sida y con grupos racializados que se encontraban en medio de la construcción de teorías sobre el mestizaje y el poscolonialismo. Las prácticas artísticas retornan a las reflexiones sobre el cuerpo que no es ya únicamente cuerpo de mujer, cuerpo femenino, sino también cuerpo racializado, cuerpo infectado, cuerpo violentado en la historia genocida del siglo XX.

El arte feminista se centra de nuevo en la experiencia corporal pero lo hace desde una perspectiva nueva, más interesada en la encarnación de la experiencia y en la construcción de la subjetividad. La emergencia de la teoría *queer* llamó la atención sobre la obra de artistas lesbianas y permitió una lectura renovada de obras tan atractivas y ricas conceptualmente como la de Cindy Sherman y Nan Goldin (E.U., 1953), quienes encontraron en la fotografía, un medio preciso para tratar temas relacionados con la representación y la construcción cultural de la identidad sexual y de género.

“Un aporte radical de la teoría feminista ha consistido en analizar y desmontar el tipo de economía simbólica que rige la categoría de Identidad, tal como ha sido forjada por la tradición del pensamiento logocéntrico que ha convertido lo masculino en representante absoluto de lo universal” (Richard, 1993, p. 51).

Es decir, intenta dismantelar un sistema de representación establecido desde un referente único masculino que define escalas de valor que jerarquizan los símbolos producidos al interior de una cultura. Símbolos sexualizados, racializados y marcados geográfica y económicamente.

A nivel de producción bibliográfica, aumenta significativamente el volumen de publicaciones alrededor de los temas relacionados con arte, feminismo y estudios de género por un lado y compilaciones y estudios sobre la historia reivindicativa del arte, cuyos objetivos estaban centrados

en poner a circular en los medios académicos del arte los planteamientos de los feminismos y los estudios de género que continuaban siendo marginales. En América Latina vale la pena resaltar a autoras como Nelly Richard, Eli Bartra, Mónica Mayer. Las mexicanas Karen Cordero e Ina Sáenz han realizado un aporte fundamental al publicar los más importantes textos de la teoría e historia feminista del arte traducidos al español; lo anterior nos ha permitido acceder al valioso conocimiento desarrollado por autoras europeas y norteamericanas en décadas precedentes.

Algunas de las temáticas en torno a las cuales se han agrupado las producciones de mujeres artistas desde los años 90 y hasta la actualidad, como ejes para su análisis y exhibición, pueden ser: la identidad, el cuerpo, las diferencias, sujetos en transición y nuevas tecnologías. Esta clasificación no da cuenta necesariamente de la complejidad de expresiones y matices en las producciones plásticas del siglo XX y deja sin duda numerosas artistas por fuera, ubicando en una categoría la obra de artistas que podrían bien estar en otra o en varias a la vez en diferentes momentos de su trayectoria. Sin embargo, mi intención es situar en el contexto, algunos nombres representativos de la consolidación o renovación de ciertas temáticas, medios y posturas estéticas en el complejo desarrollo de la plástica de los últimos tiempos.

La identidad. Muchas propuestas se centran en analizar y poner de manifiesto problemáticas de carácter interseccional, problematizar los legados del colonialismo, el predominio del feminismo blanco y los discursos sobre diversidad sexual. Como ejemplos podemos revisar la obra de artistas como Geneviève Cadiex (Canada, 1955), Carrie Mae Weems (E.U., 1953), Lorna Simpson (E.U., 1960), Ida Applebroog (E.U., 1929), Kara Walker (E.U., 1969), Ellen Gallagher (E.U., 1965) o Adriana Varejão (Brasil, 1964)



Figura 33: *Interiors (detalle)*, 2009. Lorna Simpson.⁴⁴

El cuerpo. El cuerpo y la experiencia corporal como materia, como soporte y como arte mismo no solo desde el arte de acción, sino también desde la pintura, la escultura, la fotografía y los nuevos medios. Abordan con especial atención fenómenos como la vejez, la enfermedad y la muerte. El cuerpo se problematiza como presencia, como representación, como ausencia, como territorio, como metáfora y como construcción cultural-histórica entre muchas otras categorías. Entre las artistas que han desarrollado obras en ese sentido están Marlene Dumas (Sudáfrica, 1953), Sue Williams (E.U., 1954), Kiki Smith (Alemania, 1954), Janine Antoni (E.U., 1964), Doris Salcedo (Colombia, 1958), Zoe Leonard (E.U., 1961), Sarah Lucas (Inglaterra, 1962), Jeanne Dunning (E.U., 1960), Catherine Opie, (E.U., 1961), Orlan (Francia, 1947) y Tracy Emin (Inglaterra, 1963).



Figura 34: *Au naturel* (1994). Sarah Lucas.⁴⁵

⁴⁴

⁴⁵

Recuperado de: http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/lorna_simpson/

Recuperado de: http://www.saatchi-gallery.co.uk/aip/sarah_lucas.htm

Diferencias. Se profundiza teórica y visualmente en la construcción de la diferencia sexual, la construcción normativa del género y sus representaciones. Las mujeres artistas potencian miradas activas a través del apropiacionismo y los juegos del lenguaje. Son ejemplo de ello las obras de Laurie Simmons (E.U., 1949), Sarah Charlesworth (E.U., 1947), Nan Goldin (E.U., 1953), Sophie Calle (Francia, 1953), Catherine Elwes (Francia, 1952), Mona Hatoum (Líbano, 1952)



Figura 35: *The Music of Regret* (1994). Laurie Simmons.46

Sujetos en transición. Se problematiza la historia, el recuerdo y la memoria, ampliando los límites del género a territorios ambiguos, se manifiesta en la apropiación de estereotipos para resignificarlos a través de estrategias combativas abiertamente políticas y el transcurrir del día a día para repensar los lugares que se ocupan en la cultura. Algunas artistas que desarrollaron su obra en torno a esta temática: Shirin Neshat (Irán, 1957), Susan Hiller (E.U., 1940), Jenny Saville (Inglaterra, 1970), Vanessa Becroft (Italia, 1969), Gillian Wearing (Inglaterra, 1963), Pipilotti Rist (Suiza, 1962), Rineke Dijkstra (Holanda, 1959), Katharina Fritsch (Alemania, 1956), Mariko Mori (Japón, 1967), Marta María Pérez Bravo (Cuba, 1959), Betsabeé Romero (México, 1963)



Figura 36: Woman of Allah (1994), Shirin Neshat.⁴⁷

Las nuevas tecnologías. El ciberfeminismo de los años noventa, es a la vez origen y resultado de la irrupción de colectivos, redes y grupos de mujeres en el ciberespacio, usando como estrategias políticas y estéticas la provocación, la ironía, la violencia verbal y la irreverencia, en propuestas que remarcaban las posibilidades de la red para el activismo feminista y la ampliación de las nociones de identidad, cuerpo y sociedad a una escala global. Algunas artistas que desarrollaron obra en torno a esta temática son VNS Matrix (Australia, 1991), Les Pénelopes (Francia, 1996), Creatividad feminista (México, 1998), Cornelia Sollfrank (Alemania, 1960), Faith Wilding (Paraguay, 1943), Kristin Lucas (E.U., 1968).

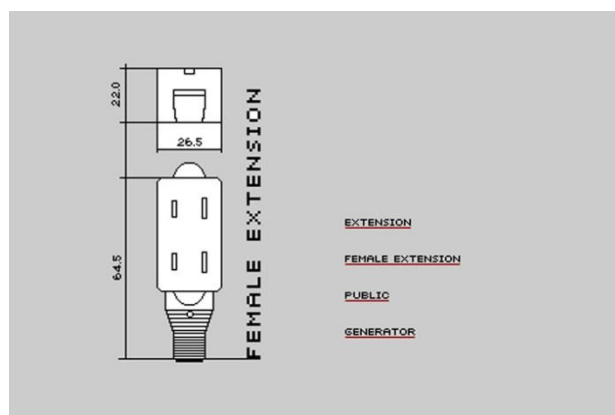


Figura 37: Female extension (1997), Cornelia Sollfrank.⁴⁸

⁴⁷

Recuperado de: <http://heyokamagazine.com/HEYOKA.4.FOTOS.ShirinNeshat.htm>

En Colombia esta relación entre arte y feminismo no fue tan evidente y estructurada. El testimonio de María Cristina Suaza (2009), nos revela un panorama sobre el estado de los feminismos en nuestro país entre 1975 y 1982, periodo en el que podríamos ubicar una consolidación de movimientos y organizaciones de mujeres que se congregaron alrededor del pensamiento y la práctica feminista que como en el caso de la autora fue apropiada o potenciada en periodos de residencia en países europeos.

De acuerdo a lo anterior y como apunta Eduardo Serrano (1995) el feminismo no se manifestó tan ampliamente en la producción artística de nuestro país en comparación con Estados Unidos y algunos países europeos. Serrano afirma que “La mayoría de las artistas colombianas de la segunda mitad del siglo XX han afrontado el arte con entera libertad; el hecho de tratarse de mujeres no ha tenido mayor injerencia en el contenido de su producción” (p. 272)

No existe en Colombia actualmente un estudio que permita analizar de forma conjunta el trabajo de las mujeres artistas, ni que haga una revisión histórica desde una perspectiva feminista o de género en nuestro país. Salvo el de Serrano (1995) que aunque breve, se concentra exclusivamente en rescatar la obra de las mujeres en la historia del arte colombiano, las publicaciones existentes se limitan a menciones aisladas en volúmenes generales de arte colombiano (Gil, 1985; Eiger, 1995; Londoño, 2001), y a un número significativo de catálogos y reseñas de exposiciones temáticas, o en análisis específicos de obras de mujeres artistas.

Sin embargo vale la pena resaltar algunos nombres de mujeres artistas, cuyas obras son referencias fundamentales dentro de la historia reciente del arte Colombiano, dadas las cualidades innovadoras de sus propuestas tanto a nivel formal como conceptual.

Beatriz González (Bucaramanga, 1938), quien como pintora, investigadora y crítica ha sido una observadora permanente de la realidad nacional, apropiándose de lenguajes pictóricos de formas

muy personales. Sobre sus primeras exhibiciones la crítica Marta Traba se mostró entusiasta: “Como ejercicio de estilo, como afinamiento de los medios expresivos, como afirmación de una clara voluntad de pintar, la exposición es excelente. Y tiene por encima de todo, lo que desvela y enfurece a los mediocres: talento” (Traba en Ponce de León, 2004, p. 202). En la actualidad su obra es paradigmática del arte colombiano y latinoamericano.



Figura 38: *Los suicidas del Sisga* (1965), Beatriz González⁴⁹



Figura 39: *Sin título* (1974). Feliza Bursztyn⁵⁰

Figura 40: *Lienzo ceremonial no. 27 (sol)* (1998), Olga de Amaral⁵¹

⁴⁹ Recuperado de: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=20709>

⁵⁰ Recuperado de: http://www.cambio.com.co/culturacambio/729/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-3597465.html

Feliza Bursztyn (Bogotá, 1933 – París, 1982) fue la primera artista en Colombia en utilizar materiales pobres y transgredir los límites de la escultura con sus creaciones hechas con chatarra y residuos de acero inoxidable, latas, zunchos, tuercas y otros materiales, ajenos hasta entonces para el arte y que en figuras estáticas o en movimiento son lúdicas e involucran el espacio y al espectador/a.

Olga de Amaral (Bogotá, 1932) formada en Estados Unidos en diseño y textiles, se ha dedicado a la elaboración de piezas tejidas que van más allá de la función utilitaria convencional de los textiles, donde el color, los materiales y las composiciones se convierten en búsquedas abstractas. Sus telares la han convertido en pionera de este lenguaje del arte en nuestro país y una artista mundialmente reconocida.



Figura 41: Topografía de la guerra (2003), Doris Salcedo⁵²

Figura 42: El espacio se mueve despacio (2002-2004), María Teresa Hincapié⁵³

51

Recuperado de: <http://arrobame.wordpress.com/2010/08/02/mi-coleccion/>

52

Recuperado de: <http://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/05/doris-salcedo-y-el-arte-en-un-contexto.html>

53

Recuperado de: http://verticesyvertientes.typepad.com/photos/maria_teresa_hincapie/cultura_02a.html



Figura 43: Agua tejida (1994-2003), María Fernanda Cardoso⁵⁴

Figura 44: Versión oficial (2008), Johanna Calle⁵⁵

Doris Salcedo (Bogotá 1958), es posiblemente la artista colombiana más reconocida internacionalmente gracias a sus instalaciones que sugieren el complicado panorama político y social de la violencia y en conflicto en nuestro país. Por su parte, María Teresa Hincapié (Armenia, Quindío, 1956-2008), formada como actriz, destacó como artista de performance, abordando problemas relacionados con el género, el tiempo y lo sagrado en acciones donde convergen poderosamente arte y vida.

⁵⁴ Recuperado de: <http://www.casasriegner.com/2012/news/maria-fernanda-cardoso-woven-water-at-the-official-mca-reopening/>

⁵⁵ Recuperado de: <http://www.casasriegner.com/artists/calle-johanna/>

El trabajo escultórico de María Fernanda Cardoso (Bogotá, 1963) ha explorado esencialmente el mundo natural y animal, haciendo uso de la geometría y de materiales no convencionales como animales disecados, flores de plástico y otros objetos alusivos a la cultura local.

Johanna Calle (Bogotá, 1965) Se ha destacado en el panorama nacional por sus dibujos, pacientemente elaborados a través de materiales no convencionales, incluyendo la escritura. Su obra ha hecho una lectura de situaciones sociales como la pobreza, la violencia o el narcotráfico, en obras de gran contenido poético y rigurosidad técnica.

2.3 Mujeres artistas

Es de vital importancia comprender qué significa la expresión mujer artista, y que implicaciones ha tenido esta categoría específica en la divulgación y crítica de la obra producida por mujeres..

En el año 1988 las Guerrilla Girls produjeron un cartel titulado *The advantages of being a woman artists* en el que recuperan de forma irónica algunos rasgos de la posición de las mujeres artistas dentro del mundo del arte:

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
 Not having to be in shows with men
 Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
 Knowing your career might pick up after you're eighty
 Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
 Not being stuck in a tenured teaching position
 Seeing your ideas live on in the work of others
 Having the opportunity to choose between career and motherhood
 Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
 Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
 Being included in revised versions of art history
 Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
 Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
 WWW.GUERRILLAGIRLS.COM

Figura 45: The advantages of being a woman artist⁵⁶, 1988. Guerrilla Girls⁵⁷

Numerosas imágenes de este colectivo de artistas feministas señalaron en la década de 1980, algunas de las razones por las cuales era necesario revisar los conceptos en los que se sustentaban

⁵⁶ Las ventajas de ser una mujer artista:
 Trabajar sin la presión del éxito.

No tener que estar en exposiciones con hombres.

Tener un escape del mundo del arte en tus 4 trabajos free-lance. Saber que tu carrera va a despegar después de que tengas ochenta

No quedar atrapada en un puesto de profesor titular.

Ver tus ideas viviendo en el trabajo de otros.

Tener la oportunidad de elegir entre tu carrera y la maternidad.

No tener que ahogarte con esos grandes cigarros ni pintar con trajes italianos.

Tener más tiempo para trabajar cuando tu pareja te bota por alguien más joven.

Ser incluido en las versiones revisadas de la historia del arte.

No tener que pasar por la vergüenza de ser llamada genio.

Ver tu foto en las revistas de arte usando un traje de gorila.

Un mensaje de servicio público de GUERRILLA GIRLS conciencia del mundo del arte

⁵⁷ Recuperado de: <http://womhist.alexanderstreet.com/ggirls/doc11.htm>

el éxito y prestigio profesional en el mundo del arte contemporáneo y las bases sobre las cuales funcionaba la cultura visual, la política, la economía, la historia frente a las producciones artísticas de mujeres.

Uno de los antecedentes más representativos para los estudios que sobre mujeres artistas se desarrollarían en décadas posteriores, corresponde a una primera exposición destinada exclusivamente a la obra de mujeres, realizada en Estados Unidos en 1976. Bajo el título *Women artists 1550-1950*⁵⁸, Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris, críticas de arte y curadoras Norteamericanas, presentaron una selección de pinturas de artistas mujeres de esos cuatro siglos. Dentro del catálogo editado para el evento es evidente la mirada y la proyección que las curadoras perciben en la muestra: “Lentamente estas mujeres deben ser integradas en su contexto artístico histórico”. Con el tiempo, estas mujeres artistas marginadas o aisladas deberán ser simplemente artistas. “Esta exposición sería un éxito si ayuda a eliminar de una vez por todas la justificación de cualquier futura exhibición con este tema” (En Martínez-Collado, 2005, p. 90)

Sin embargo, contrario a lo que pudiera proyectarse en aquel momento, las exhibiciones exclusivas de mujeres artistas han perdurado y se han convertido en objeto de investigación y análisis. Desde la década de 1980 y hasta la actualidad, ha crecido el número de estudios y publicaciones dedicados a observar y analizar por separado las producciones artísticas de mujeres en las artes a lo largo de la historia.

La gradual integración de la producción histórica de la mujer en los recientes desarrollos teóricos solamente puede lograrse mediante un reexamen de la relación de la mujer artista con los modos dominantes de producción y representación, a la luz de una creciente literatura que trata de la producción y su intersección con el género, la clase, la raza y la representación (Chadwick, 1992, p 13)

⁵⁸

Los Angeles County Museum, Diciembre de 1976

Mónica Mayer (2001) subraya la importancia y la vigencia de buenas exposiciones de mujeres artistas por cuatro razones fundamentales:

1) Nos permiten una mayor visibilidad; 2) Permite que analicemos el estado de esa cosa tan intangible llamada identidad; 3) Nos ayudan a desempolvar el pasado lejano y el inmediato y 4) Permiten que el público se acerque a las problemáticas de la mitad de la humanidad.

Sin embargo, el hecho de reunir obras de mujeres sin otro criterio no garantiza ningún beneficio, al contrario puede ser perjudicial, Mayer apunta que “es tan absurdo como organizar un evento deportivo con aficionadas y profesionales de todos los deportes en una competencia sin reglas”. No obstante, este tipo de exposiciones y eventos son frecuentes en la actualidad, y en vez de aportar al debate necesario y a la reflexión, dan la impresión de obedecer a una tendencia o moda intelectual y política.

Comprender las intersecciones entre las prácticas artísticas contemporáneas, los desarrollos teóricos de los feminismos y los estudios de género, y las producciones culturales de las mujeres, se ha convertido en un campo de interés importante dentro de la crítica y la teoría de arte, como una herramienta conceptual para situar y leer con mayor precisión las apuestas del arte plástico actual.

Es importante considerar que dentro del panorama contemporáneo las prácticas artísticas han ampliado sus límites de forma considerable y las tendencias son difíciles de describir o delimitar. Sin embargo, es posible rastrear las fuentes o influencias de múltiples expresiones del arte plástico en las figuras notables (ya sea por su contundencia estética, intelectual o comercial) que se han registrado en la Historia del arte y esto incluye la obra de mujeres artistas contemporáneas. Sin embargo, en este punto es primordial evitar esencialismos y generalizaciones. El rastreo y la

construcción de genealogías de mujeres artistas⁵⁹ debe procurar la valoración de aportes diversos a nivel temático y de lenguaje que las mujeres han incorporado a su producción a lo largo de la historia, tanto dentro como fuera del círculo comercial y académico de las artes.

Uta Grosenick, editora del libro *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*⁶⁰ señala: “Las páginas siguientes demuestran que el “arte de las mujeres” no es sinónimo de arte femenino o feminista. Tras esta etiqueta se esconden tantos enfoques artísticos y tantas posibilidades de expresión como mujeres artistas” (2003, p. 7). En mayo de 2009, El Centro Pompidou de París presentó la exposición *Elles@centrepompidou*, una muestra dedicada a las obras de mujeres artistas que hacen parte de la colección del museo. La organización temática⁶¹ que abarca obras de artistas de todas partes del mundo, refuerza el argumento de Grosenick; el arte creado por mujeres no tiene rasgos comunes anclados en el sexo, sus obras giran alrededor de una multiplicidad de temas que no necesariamente están anclados en la experiencia del mundo como mujeres. No es lo mismo arte hecho por mujeres que arte feminista, del mismo modo en que crítica, teoría o Historia del arte hechas por mujeres no es garantía de la incorporación de una perspectiva feminista o de género a dichos campos.

El sexo, sin embargo, ha representado un factor determinante en el posicionamiento, el acceso y la participación de las mujeres en el mundo del arte desde la antigüedad e incluso en la actualidad. Los valiosos aportes de las mujeres artistas siguen siendo presentados bajo esta categoría, como una especificidad, pero han marcado sin duda los derroteros del arte contemporáneo, no solo arte feminista, no solo arte de mujeres, no solo arte que problematice el cuerpo, el sexo, la sexualidad; el “gran Arte” (hecho por hombres y mujeres) solo es posible gracias a los caminos trazados por mujeres-artistas.

⁵⁹ Como ejercicio de construcción de referencias simbólicas en las cuales reconocerse como mujeres y comprender los procesos que permitieron, que las artistas de hoy sean quienes son y ocupen el lugar que tienen, desde una perspectiva histórica, social, cultural y política.

⁶⁰ Es una publicación que recopila la obra de mujeres artistas del mundo entero, sin una clasificación temática o temporal particular. Existen dos versiones, una más reducida en la serie ICONS (2003), de la editorial Taschen, que ilustra la obra de 46 artistas, y una extensa (2005), que amplía el número de artistas a 59 y dedica mayor número de páginas a la obra de cada una.

⁶¹ Las temáticas en torno a las que se organizó la exposición fueron: Pioneer, Free Fire, Body slogan, The Activist Body, A room of One's Own, Wordworks, Immaterials.

2.3.1 Descubrimiento y valoración de la obra de mujeres artistas.

Propiciar nuevas lecturas de una obra de arte ha sido posible recientemente gracias a la recuperación de figuras femeninas y al descubrimiento de metodologías que ponen especial atención a las relaciones dialécticas entre experiencia de género y producción artística, dando voz a la experiencia de mujeres en un sistema que está establecido desde cánones androcéntricos.

Se emprendió inicialmente la tarea de la historia contributiva, recuperando nombres y obras de mujeres que se encontraban perdidos en la historia y en los archivos, acervos, sótanos y bodegas⁶². Posteriormente y gracias a esta primera tarea, tiene lugar una relectura de la historia y del panorama de las artes plásticas que tiene en cuenta el lugar de las mujeres, y su papel en diferentes procesos y contextos del mundo del arte. Estos procesos que se inician en la década de 1970 y que supusieron la apertura de un territorio de investigación ampliamente abordado en las dos décadas posteriores, originaron una explosión de estudios sobre mujeres artistas y sus obras.

Lentamente, los nombres de muchas mujeres artistas se han incorporado a algunas de las ediciones de Historia del arte más difundidas y comercializadas, se han generado estudios dentro de la academia que se dedican exclusivamente al estudio de la obra de mujeres artistas y muchos museos y coleccionistas han reorganizado temáticamente para prestar mayor atención a las obras producidas por mujeres, pero es evidente que, como anota Patricia Mayayo (2003), “en su conjunto, el canon (masculino) tradicional sigue gozando de una extraordinaria vitalidad”. Es decir, la recuperación y revaloración de mujeres artistas presenta problemas, que según Mayayo son de dos tipos: documental y metodológico.

Documental, por la dificultad de acceder materialmente a las obras de las artistas, bien sea porque se hallan almacenadas en los sótanos y depósitos de museos y las galerías, bien porque se hallan sin identificar, vendidos bajo la firma de los maestros que precedían los talleres en los cuales estas

⁶² En el anexo A ofrezco un archivo visual de 166 mujeres artistas desde la Edad Media hasta la actualidad que puede ser de utilidad para motivar la exploración de la obra de mujeres.

trabajaron y desarrollaron su obra o bien porque las piezas se encuentran deterioradas y en mal estado de conservación, lo que dificulta el trabajo con ellas.

Metodológico, en el sentido de que en los primeros estudios (y aun en la actualidad) los parámetros y categorías que se usaron para estudiar, clasificar y presentar la obra de mujeres artistas son las mismas que se han consagrado en el discurso histórico-artístico tradicional⁶³. Esta situación es analizada por primera vez en el libro *Old Mistresses. Women, Art, and Ideology*, publicado en 1981 por Roszika Parker y Griselda Pollock. En este texto las críticas se preguntan ¿es suficiente añadir el nombre de las mujeres a la historia del arte para hacer una historia del arte feminista? La respuesta es contundente. No, no es suficiente “añadir” los nombres de las mujeres a la Historia del arte, porque simplemente incluirlas dentro del canon tradicional supondría pasar por alto que dicho canon está ajustado a unos paradigmas, históricamente contruidos y validados en torno a la producción de obras de arte por sujetos específicos.

Así que la ausencia de las mujeres en el relato de la Historia del arte no corresponde a una omisión inocente, sino que se justifica en el sostenimiento de dicho paradigma en el cual la feminidad, que se asocia directamente a las mujeres, invalida la producción de obras realizadas por mujeres.

Porqueres (1994, p. 108) menciona el catálogo de una exposición realizada en 1991 de la obra de la pintora italiana Artemisia Gentileschi, en la cual uno de los comisarios, Gianni Papi señala que a su juicio, la imagen y el rol de la mujer han prevalecido al de la artista, su lectura intenta “corregir” el sesgo, desligando la obra de la experiencia vital de la artista:

Queremos dar a esta exposición el significado de una nueva apertura al estudio de una corriente del caravaggismo, a través de la obra de un pintor -pintor sin distinciones de sexo entre los colegas de su tiempo, más allá de la antihistórica y frecuente inclusión en el grupo

⁶³ Son las enunciadas en el capítulo anterior: La separación entre arte y artesanía, la jerarquización de los géneros artísticos, la categoría de genio, el esencialismo, la mirada masculina, la representación de mujeres

de pintoras de los diversos siglos- que fue un protagonista y, por cierto, uno entre los mayores y más dotados [...] (*Artemisia*, 1991, p. 33)

Este comentario evidencia una tendencia en la crítica a eludir el género “a veces por ignorancia, falta de interés o intentando evitar las apreciaciones que demeritan el carácter universal de la obra producida por mujeres artistas” (Sáenz, 2001). Es como si en la lectura de la obra fueran incompatibles las categorías mujer artista y “arte universal”.

Ahora bien, en este contexto es vital señalar que la crítica feminista ha jugado un papel trascendental en la construcción de nuevos relatos y lecturas de la Historia del arte y del arte contemporáneo. Ejercida prácticamente en su totalidad por mujeres, que no solo a nivel teórico sino a nivel plástico, como artistas en ejercicio, han desestabilizado la lectura de las obras producidas por mujeres, la naturaleza patriarcal de la representación (de mujeres) y la noción de identidad uniforme.

La reflexión estética en torno a la relación arte y feminismo se enmarca en el desarrollo de una teoría crítica. Una teoría que se ve obligada a darse en un mundo que sabe de su fragmentariedad, de la imposibilidad de elaborar una visión global y absolutamente verdadera, y en la que se acepta la escisión del sujeto, su carácter inconcluyente, la imposibilidad de constituirle según un modelo universal y acabado. Teoría que por ello acepta su apariencia desconcertante y desafía todos los límites disciplinarios. (Martínez-Collado, 2005, p. 22)

Desde esa reflexión crítica han surgido iniciativas como los museos dedicados exclusivamente a las mujeres, que según Marianne Pitzén (2009) “son responsables del pasado, del presente y del futuro y esa exigencia rompe con la idea clásica del museo”. Estos Museos de las mujeres han aparecido alrededor del mundo desde 1981 cuando surge el primero de ellos en Bonn, Alemania; posteriormente en Washington, USA, en 1987; en Granada, España, en 1990; en Merano, Italia, en 1993; en la Isla de Gorêe, Senegal, en 1994; en Xian, China, en 1997, y en muchísimos

otros lugares. En América Latina, el primer museo de la mujer fue fundado apenas en el 2006, en Buenos Aires, Argentina, y el segundo, en marzo de 2011, en la Ciudad de México, México.

Comisarenco (2001) se pregunta el por qué del rezago de los países latinoamericanos frente al boom de este tipo de instituciones en la década de 1990. La razón de acuerdo a sus pesquisas está relacionada con inconvenientes de orden institucional, más que a falta de iniciativa o interés de artistas de Argentina y México. Según la autora, las solicitudes y gestiones para la apertura de estos espacios empezaron a forjarse en 1989 y 1996, respectivamente, pero fueron rechazadas, poniendo por delante proyectos con un carácter cultural diferente como en el caso Argentino, donde el gobierno del presidente Menem decidió auspiciar la creación del museo de Carlos Gardel en lugar del museo de la mujer. Las impulsoras de dichas iniciativas crearon estrategias para sacar adelante los proyectos y lograr sus objetivos, que están orientados por el deseo de “compartir con un público amplio sus particulares revisiones historiográficas de un pasado que sigue teniendo tanto peso en el presente, que resulta difícil decir que se trata de historia propiamente dicha. Las dos instituciones se proponen incidir en la conformación de una sociedad más justa y equitativa,” (Comisarenco, 2001)

Los museos de mujeres nos recuerdan que “la mejor difusión, consumo y legitimación de las obras producidas por artistas mujeres implica cambios sociales complejos y acciones en muchos niveles; pero también, es necesaria una mayor preparación de las artistas mismas para enfrentar las dificultades creativa y críticamente, desde la libertad y la fuerza que da la conciencia de actuar en los márgenes” (Sáenz, 2001)

2.3.2 ¿Cómo se valora la obra de las mujeres?

Entonces, la crítica feminista llama nuestra atención hacia la forma en la que se valora la obra de mujeres, poniendo en evidencia los sesgos presentes en la crítica de arte y más ampliamente en la circulación del arte producido por ellas. Porqueres (1994) nos propone algunos ejemplos que permiten apreciar dichos sesgos publicados en el diario El País de España:

En el verano de 1991, a propósito de la exposición retrospectiva de Artemisia Gentileschi, se publica una reseña en la que se hablaba poco de la pintura y se dedicaba más atención a sucesos de la vida personal de la artista -una violación, los 'versos' insultantes que le fueron dedicados, el abandono de su marido-. Porqueres manifiesta su indignación y preocupación ante esta situación debido a que son pocas las ocasiones que tiene el público general para aproximarse a la obra de artistas como Gentileschi, de modo que es una lástima que textos como ese sean la única referencia con la que cuenten. (p. 62)

Con el mismo recelo presenta otra reseña del 26 de marzo de 1991, sobre la obra de la escultora Camille Claudel, a propósito de una retrospectiva en el Museo Rodin de París, en la que, según el diario es posible “descubrir por primera vez el conjunto de la obra de una mujer más conocida hasta ahora por sus peripecias sentimentales y sus problemas mentales”. Como señala Porqueres (p. 64), en la reseña, la artista es “hermana de”, “amante”, “discípula”, colaboradora de”, “estuvo influenciada por”..., intentando demostrar al público que a pesar de su “finura” y del destacado “dinamismo y la elegancia de sus figuras” las obras de Camille Claudel “testimonian su fracaso”.

Se encuentran numerosos ejemplos como este, en los que la obra de las mujeres se aprecia únicamente para resaltar los detalles personales de su vida, y como sus obras, a pesar de tener una gran importancia, jamás son consideradas al mismo nivel que las de sus compañeros varones.

Sobre la obra de Frida Kahlo, el diario publica en 1991 una noticia relacionada con la subasta de un cuadro suyo por la suma de un millón de dólares, es curioso, sin embargo que los comentarios estén orientados a subrayar no la calidad y relevancia de su obra sino los incidentes de su vida personal:

[...] Kahlo era la esposa del artista mexicano Diego Rivera. Frida Kahlo fue una pintora de un estilo personalísimo que vivió bajo la sombra artística de Diego Rivera, pero a la que se ha reconocido finalmente como una de las grandes pintoras de la historia del arte. Kahlo sufrió un accidente de tráfico cuando tenía 18 años que le lesionó gravemente la columna vertebral, hecho que marcaría su vida.

Emocionalmente, su vida fue muy movida. Se le conocieron muchos amantes, entre ellos León Trotski, el líder bolchevique asesinado en 1940. [...] (Porqueres, *ibid.*)

Como lo demuestran estos y otros muchos ejemplos, la obra de muchas mujeres artistas ha quedado oculta bajo su papel de esposas, amantes y compañeras de artistas varones, recordándonos de qué modo el valor de la obra de las mujeres está supeditado a una relación con algún varón, que de alguna forma justifica y explica la importancia, la calidad o profundidad de sus obras. Las artistas aparecen como esa *cosa descubierta* por un artista varón, un Américo Vespucio, dice Serrano (2000, p. 81) “que puede colgarse alegremente una medalla en su chaleco porque él vio la tierra prometida... y la nombró (y la mayoría de las veces no se quedó en la orilla), antes casi de que la tierra fuese consciente de su valor”.

Otra tendencia en la crítica de la obra de mujeres corresponde a una abundante presencia de adjetivos asociados a la feminidad estereotipada, a la minimización, a la banalización y a la adjudicación de un carácter personal, íntimo y doméstico tanto para la obra como para la propia artista.

El Texto “Amelia Peláez o el jardín de Penélope” de Guy Pérez Cisneros, de 1943 se refiere a la artista cubana así:

Pero indiscutiblemente la gran libertad del color, la morosidad de la técnica, la preocupación del 'trabajo que borra el trabajo', son hechos emparentados con lo decorativo; pero son hechos naturales en una mujer que es también pintora, y que no pierde su feminidad en la pintura [...]. Hallamos a través de la evolución de Amelia esa exquisita sensibilidad, siempre cerca del llanto, pero que se va desvaneciendo, absorbida por la dulce, dorada y austera arena de las labores del hogar.

A lo largo del texto vamos encontrando expresiones como: “... unos paisajes, sensiblemente interpretados, con su naturaleza apacible hasta la emoción, revestida de sutiles colores, abriendo un delicioso y suave regazo para las muchachas en flor”, “Pero siempre queda en estas telas (que siempre son *telas*⁶⁴), la sabiduría de antiquísima tradición en la mujer: en ellas hay como un pintar al hilo y un pintar al sesgo; aparecen finísimos calados y difíciles plisados; piezas incrustadas, apliques, *fiels tirés*; y sobre todo, el gusto exquisito de la noble artesana que siempre remata el trabajo, para darle libre vida”.

Una última tendencia que me gustaría rescatar vinculada con la valoración con la obra de mujeres artistas tiene que ver con la atribución de las obras. A través de varios ejemplos se evidencia cómo el género afecta el modo en que vemos las obras de arte.

El caso de Marietta Robusti, pintora italiana del siglo XVI, demuestra cómo los procesos creativos de mujeres que trabajaron bajo la estructura de taller familiar, favorecen su invisibilización. Robusti junto con sus hermanos, trabajó durante su corta vida (murió de sobrepeso muy joven) en el taller familiar dirigido por su padre el Tintoretto, fuentes de los siglos XVI y XVII han reconocido su talento individual y la importancia de su participación dentro de la producción del taller, actuando no como una ayudante más que preparara los fondos o detalles menores, sino que colaboraba en la finalización de las figuras centrales de las obras. Pero con el tiempo, el afán de subrayar la individualidad creadora y la originalidad, genera la atribución exclusiva de la producción del taller a Tintoretto, dotándolo de un talento y una capacidad creadora sobrehumana, por el volumen de obras firmadas por su taller. La muerte temprana de Robusti colaboró aun más a desdibujar su importancia y su carrera como artista para convertirla en objeto de representación de pintores románticos y escritores que recurrieron a Tintoretto y su hija muerta como tema de representación. Esta mutación de creadora a musa agonizante reproduce en ella el ideal de sufriente y pasiva feminidad.

64

Cursivas en el original

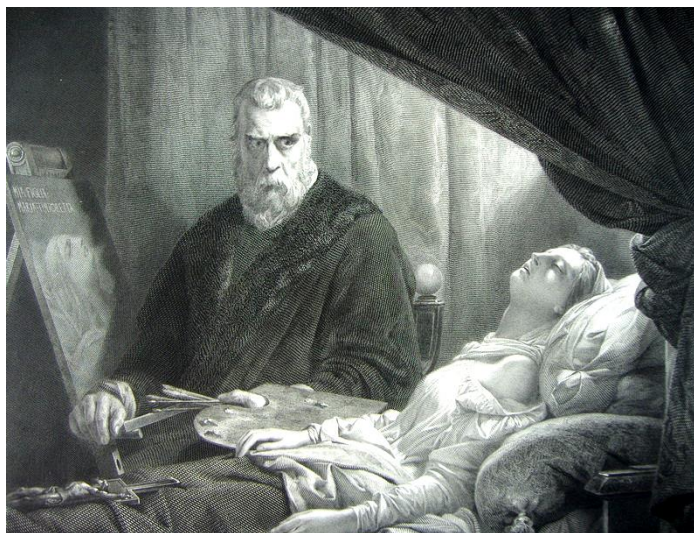


Figura 46: *Tintoretto pintando a su hija muerta* (1846), Léon Cogniet.

La transformación, sorprendente aunque muy común, de la mujer artista, que de productora por derecho propio pasa a sujeto de representación, constituye un *leitmotiv* en la historia del arte. Al confundir sujeto con objeto, socava la posición hablante de la mujer artista individual, generalizándola. Al serle negada su individualidad, queda desplazada de su condición de productora, y pasa a mero signo de la creatividad masculina. (Chadwick, 1992, p. 19)

Otro caso sugerente es de Judith Leyster. Las obras, *La pareja feliz* (1630) y *El alegre bebedor* (1629), entre otras, fueron inicialmente atribuidas al pintor holandés Franz Hals, en cuyo taller se formó Leyster, quien para el siglo XIX estaba olvidada y cuya obra había sido atribuida a Hals y otros pintores europeos. En la década de 1890, la obra del pintor y en general de la pintura flamenca, tuvo una demanda importante en el mercado, lo cual elevó sus precios y despertó el interés por obra. Al mismo tiempo se realizó la correcta atribución de las dos pinturas mencionadas y algunas otras, descubriendo incluso la alteración del monograma de Leyster. Al respecto el historiador James Laver (1964) se pronunció de este modo: “Algunas artistas propendieron a emular a Hals, pero su capacidad no llegaba a lograr los vigorosos brochazos del maestro. Basta con contemplar la obra de una pintora como Judith Leyster para detectar la debilidad de la mano femenina” (En Chadwick, 1992, p. 22)



Figura 47: *La pareja feliz* (1630), Judith Leyster.⁶⁵

Figura 48: *Retrato de Madmoiselle Charlotte du Val d'Ognes* (1801), Constance Marie Charpentier ⁶⁶

Otro caso es el de tres pintoras francesas Adélaïde Labille-Guiard, Césarine Davin-Mirvault y Constance Marie Charpentier, cuyas obras fueron atribuidas a Jacques-Louis David, el pintor más afamado de Francia en la década de 1780, pintor de cámara de Napoleón. Uno de los retratos, el de Charpentier hace parte de la colección del Metropolitan y había sido descrito como *perfecto, inolvidable*. A pesar de ello, en 1951 Charles Sterling afirmó que la obra no era de David argumentando que “el tratamiento de la piel y los tejidos es muy suave” y que “su poesía, literaria más que plástica; sus muy evidentes encantos y sus debilidades sabiamente veladas, así como su conjunto hecho de mil sutiles artificios, todo parece revelar el espíritu femenino” (En Chadwick, 1992, p. 23). Pareciera entonces, que la atribución de una obra a un/a artista de menor categoría implica la utilización de analogías de género que dejan clara la oposición entre “afeminado” y “heroico”, para establecer criterios de calidad y valor.

⁶⁵

Recuperado de: http://www.artcyclopedia.com/artists/leyster_judith.html

⁶⁶

Recuperado de: <http://deplatayexacto.wordpress.com/2010/09/16/madame-charlotte-du-val-dognes-constance-marie-charpentier-1801/>

3. LA CRÍTICA FEMINISTA DE ARTE

En el uso cotidiano, *crítica de arte* hace referencia a cualquier texto escrito sobre arte. Textos académicos, históricos, periodísticos, se han amalgamado en el uso corriente de la expresión y constituyen en la actualidad un cuerpo de conocimiento difuso y poco accesible al espectador/a de la obra de arte. Estos textos tan disímiles tienen también características y fines dispares dependiendo de quién, cómo, cuándo y para qué se escriben. Informar, documentar, ubicar, historiar, contextualizar, explicar, interpretar, criticar, alabar, defender, atacar, comparar, destrozar, podrían ser verbos que definen la función de los textos que circulan en nuestro medio sobre arte.

¿Qué hace que la crítica sea “feminista”? Dicho de otro modo, ¿hay formas específicas de crítica para las cuales se reserve la etiqueta de “feminista”? El escribir sobre mujeres artistas no hace feminista a un crítico (hombre o mujer). Tampoco la mayoría de los trabajos sobre mujeres artistas es feminista en su forma de aproximarse a su obra. La crítica feminista de arte, aunque insista mucho en la interacción entre las obras producidas por mujeres artistas, no consiste en la defensa de una sensibilidad femenina –una especie de unidad mística presente en todas las obras de mujeres- pues esto ha sido en realidad una vieja estrategia misógina para definir la diferencia femenina (Deepwell, 1998. 30)

De tal modo, la crítica feminista de arte (título que se ha dado a una práctica que incorpora una perspectiva feminista y de género) es como señala Katty Deepwell (p.39) un “área de capacitación en una coalición feminista más amplia” y una oportunidad para difundir temas y preguntas feministas entre nuevos públicos. Para Frances Borzello (p.53) cualquier texto sobre arte que se base en la convicción de que la interacción de las mujeres con el mundo del arte es diferente de la

que ejercen los hombres, por cuanto el mundo del arte da por sentado que la norma es masculina, puede considerarse como crítica feminista de arte. Este mundo del arte incluye la práctica, las galerías, la educación y por supuesto la crítica misma.

Sin embargo, al especificar la práctica de la crítica como feminista, es vital señalar que así como no es posible hablar de mujer o de feminismo en singular, tampoco las posibilidades críticas ubicadas bajo esta nomenclatura pueden delimitarse claramente. Crítica feminista de arte, comporta la visibilización del sujeto (femenino, en mi caso, y por lo tanto marginal) que se relaciona con la obra/imagen y que desde su posición individual y social tiene una experiencia que va más allá de lo sensorial para ser política (ideológicamente comprometida) a partir de la cual lee, interpreta o se comunica.

El fenómeno denominado crítica feminista de arte aparece prácticamente a la par que el movimiento feminista en Estados Unidos. Las prácticas artísticas se fueron apropiando del movimiento feminista y lo fueron interpretando a la luz de la teoría naciente. Otros campos del mundo del arte fueron acogiendo con igual entusiasmo esta nueva mirada, en cabeza de las propias artistas.

Esta propuesta, apuntaba al desmantelamiento de los sistemas de representación profundamente misóginos que habían imperado en el arte occidental y al posicionamiento de las mujeres como sujetas activas en la producción y consumo de arte. En otras palabras, las mujeres se pensaron como parte fundamental de todas las áreas que componen el mundo del arte: como artistas, productoras de arte, pero también como observadoras activas, poseedoras de una mirada que se situaba en el lugar otro del espectador predeterminado (masculino, blanco, heterosexual, etc.) reivindicando una sensibilidad diferenciada, no homogéneamente sexualizada, pero sí culturalmente construida desde el afuera.

La tarea de la crítica feminista debe ser la de convertirse en una lectora resistente, en una relectora resistente, diría yo, para no asentir de manera sistemática y empezar así el

proceso de exorcismo de la mente masculina que les ha sido implantada a las mujeres (Borràs, 2000, p. 19)

Ejemplo de este ejercicio son los artículos *Otras lecturas del arte Barroco de Santa Fe de Bogotá: La perspectiva de género*, de María Himelda Ramírez y “*Es que Pedro Nel es hombre*” Débora Arango y *las mujeres en el arte colombiano*, de Franklin Gil Hernández, publicados en el libro *De mujeres, hombre y otras ficciones... Género y sexualidad en América Latina* (Viveros, Rivera y Rodríguez, 2006).

El artículo de María Himelda Ramírez propone una lectura de género a la iconografía religiosa que circuló en Santa Fe de Bogotá durante el periodo colonial, instaurando imaginarios de género y paradigmas de familia como estrategia de instauración de una nueva sociedad. Por su parte, el artículo de Franklin Gil, hace una lectura similar a la obra de la artista antioqueña Débora Arango, enfatizando las condiciones sociales de su producción y valoración con relación al género.

Tanto Ramírez como Gil, demuestran que las imágenes (el arte) son poderosos vehículos de perpetuación, transformación y transgresión de los roles de género y que en esa medida son un campo de investigación fundamental desde la perspectiva feminista y de género y nos ofrecen pautas para análisis desde el contexto histórico.

Integrar una mirada feminista, requiere como hemos observado anteriormente, de nuevas estrategias que permitan ampliar el repertorio conceptual con el que nos aproximamos al fenómeno artístico. En este caso, esa ampliación está encaminada a la lectura y análisis de la obra plástica, como recurso didáctico en un contexto educativo universitario. Para lograrlo, tomaremos en consideración las herramientas que surgen de los acercamientos del feminismo y a las teorías de género, no solo a la crítica de arte (plástico) si no también, a la crítica de otras artes como la música y la literatura.

Crítica literaria feminista

Desde la crítica literaria feminista se emprendió la tarea de sacar las prácticas críticas y creativas del feminismo de las estructuras tradicionales o cánones, que como las artes visuales han sido históricamente androcéntricos, para generar un lenguaje propio, como explica Elaine Showalter (1981):

La obsesión feminista por corregir, modificar, completar, revisar, humanizar, o incluso atacar a la teoría crítica masculina nos mantiene en una situación de dependencia, y retrasa nuestros progresos a la hora de resolver nuestros propios problemas teóricos. Cuando hablo aquí de 'teoría crítica masculina' me refiero a un concepto de creatividad, historia de la literatura o interpretación literaria basado en su totalidad en la experiencia masculina y propuesto como universal. Mientras busquemos en los modelos androcéntricos nuestros principios básicos, no estamos aprendiendo nada nuevo, incluso aunque revisemos añadiendo el marco de referencia feminista.

De tal modo que la crítica feminista invita, de la mano de autoras como Hélène Cixous, a producir una escritura gestada en la diferencia del cuerpo, que permita la ruptura con los repertorios simbólicos creados por la imaginación masculina (Guerra, 2007, 49).

Esa diferencia del cuerpo que se manifiesta en la escritura, dio origen a la noción de escritura femenina que, del mismo modo que en las artes plásticas no denota un particular estilo propio de mujeres, sino una ampliación de la noción de lo femenino, que connota condiciones de subalternidad, de diferencia y hasta de marginalidad. Escritura femenina entonces, es escritura desde la otredad, desde el borde o la frontera como lo llama Gloria Anzaldúa.

Sobre Cixous y su propuesta de crítica y creación literaria feminista, Lucía Guerra anota:

Su legitimación del cuerpo femenino como cuerpo de la escritura desató las mordazas de la autocensura y motivó la exploración de una topografía corporal inédita, que contribuyó a la creación de un discurso que, con contadas excepciones, había permanecido inmerso en el

vacío y en el silencio. En muchos sentidos, el énfasis que Cixous da al cuerpo de mujer implica, aunque ella no lo mencione así, que el cuerpo es un significante/significado constituido e intersectado por ejes de diferenciación múltiples: de raza, clase social, género, nación y otros entornos geográficos y culturales. (2007, p. 51)

En ese mismo sentido está la propuesta de Anzaldúa, mencionada anteriormente, quien como mujer lesbiana y chicana, reivindica en la escritura, ese significante/significado que es el cuerpo de las mujeres de color, del tercer mundo, como ella, que intersectado por múltiples ejes, hace imperativa una escritura al margen que responda a su experiencia. Para ella es imperativo que las mujeres feministas de color, escriban y teoricen sobre sí mismas, desde esa posición particular en la que viven, tanto dentro como fuera de los marcos de referencia occidentales para autodefinir y auto inventarse en la escritura.

En *Hablar en lenguas, Una carta a escritoras tercermundistas* (1980), Anzaldúa reflexiona sobre las dificultades de escribir y teorizar desde la posición de las mujeres tercermundistas de color, por cuanto son ciudadanas de tercera en una cultura y sistema simbólico patriarcal, e invita a las mujeres a romper los límites de la escritura:

Olvídate del "cuarto propio" -escribe en la cocina, enciértrate en el baño. Escribe en el autobús o mientras haces fila en el Departamento de Beneficio Social o en el trabajo durante la comida, entre dormir y estar despierta. Yo escribo hasta sentada en el excusado. No hay tiempos extendidos con la máquina de escribir a menos que seas rica o tengas un patrocinador (puede ser que ni tengas una máquina de escribir). Mientras lavas los pisos o la ropa escucha las palabras cantando en tu cuerpo. Cuando estés deprimida, enojada, herida, cuando la compasión y el amor te posean. Cuando no puedas hacer nada más que escribir.

[...]Escribir es peligroso porque tenemos miedo de lo que la escritura revela: los temores, los corajes, la fuerza de una mujer bajo una opresión triple o cuádruple. Pero en ese mero acto se encuentra nuestra sobrevivencia porque una mujer que escribe tiene poder. Y a una mujer de poder se le teme.

Musicología de Género

La musicología de género plantea que la música (y el arte en general) es un discurso cultural, es decir, se aleja de la idea de que la música sea un lenguaje “universal y autónomo”, sino que al contrario está inscrita en discursos culturales, históricos y sociales más complejos que otorgan un significado específico al lenguaje musical y pone en el terreno de discusión el cuerpo y la sexualidad como agentes centrales en los modos de experimentar la música, señalando cómo esta separación forzada de música y cuerpo responde a estrategias patriarcales para mantener inamovibles estereotipos y categorías de género. (McClary, 1991)

Lucy Green (1997) conceptualiza sobre el significado musical y desarrolla dos conceptos para comprender la música como un discurso con significados construidos socialmente: significado intrínseco (intramusical) y delineado (extramusical). El primero hace referencia a las relaciones entre los sonidos percibidos por el oyente, y el segundo, “a los aspectos sociales y culturales que influyen en la percepción musical”.

Significado musical intrínseco hace referencia a la organización de los materiales musicales. Es decir, los materiales propios con los que la música funciona, deben tener unas relaciones organizadas para que al ser percibidas, generen los significados. Sin embargo, como nos recuerda la autora, estos significados no son “naturales, esenciales ni ahistóricos; por el contrario, son artificiales, históricos y aprendidos. Las respuestas de los oyentes a ellos dependen de su competencia y disposición en relación con el estilo de la música” (p.17)

Por lo tanto, el significado musical de una misma pieza puede variar de persona a persona, generando para algunas experiencias significativas, satisfactorias y placenteras o insignificantes para otras.

El significado evocado o extramusical corresponde a la idea de que “la música esboza o delinea metafóricamente gran cantidad de factores contextualizadores y simbólicos” (p.18). La

experiencia musical se verá claramente afectada por nuestras ideas y experiencias previas (individuales y sociales), respecto a determinado tipo de música, de lo que representa socialmente o de las personas que la escuchan, así sea de forma inconsciente, estos elementos serán determinantes en nuestras relaciones con la música.

Los significados intrínsecos surgen a través de los procesos sintácticos aprendidos de los materiales musicales; los significados evocados consisten en connotaciones o asociaciones que se derivan de la postura y el uso de la música en un contexto social. Los dos tipos de significados están dialécticamente interrelacionados y, aunque sean inseparables en el plano de la experiencia, cada uno opera de modo muy diferente, actuando de diversas maneras sobre el otro para afectar nuestra experiencia musical y la construcción de nuestros discursos sobre la música (p.21)

Para la autora las relaciones de música y género deben ubicarse en la intersección de los dos significados para desnaturalizar las categorías y atributos sexuados asignados a ambas formas de significado.

3.1 Obra negra de Johanna Calle

Como ya indiqué, Soy artista plástica y docente de dibujo y de teoría de la imagen en la Universidad Los Libertadores en el programa de diseño gráfico. Como estudiante de la Maestría en Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia he investigado sobre mujeres artistas y sobre los diálogos entre arte y feminismo. Aunque no me desempeño como artista plástica exponiendo obra y actualmente no estoy muy en contacto con el contexto artístico local, vivo apasionada por el dibujo.

Desde mi formación universitaria e incluso desde antes, el dibujo fue siempre el medio con el que me sentí más “conectada”. Ha sido hasta el día de hoy el lenguaje con el que me siento más cómoda y por lo tanto el que siempre me ha interesado en el arte, en la ilustración, en la docencia.

Conocí la obra de Johanna Calle alrededor del año 2004 y su dibujo me inquietó de inmediato. Desde entonces me ha interesado su obra y he asistido a varias de sus exposiciones. Mi elección de su obra para este ejercicio obedece evidentemente, a mi inclinación por el dibujo, por su dibujo, y al hecho de que Calle es una de las dibujantes más destacadas en el panorama artístico de nuestro país y como muchas de las mujeres artistas colombianas, su obra no ha sido suficientemente divulgada y socializada especialmente en el contexto universitario en el cual me desempeño.



Figura 49: Johanna Calle⁶⁷

Johanna Calle es una artista plástica nacida en Bogotá en 1965. Afirma que le gusta dibujar y leer desde que era pequeña. Entró a estudiar Derecho en la Universidad de los Andes, pero no terminó; a escondidas de su familia se inscribió en Artes. En 1992-1993 hizo una maestría en Artes Plásticas en el Chelsea College of Art, Londres. Según ella, su carrera ha sido lenta, porque al comienzo era muy difícil exhibir su trabajo, su éxito ha sido reciente y es fruto de muchos años de trabajo constante. Desde 2004 expone internacionalmente de forma regular (Arias, 2012).

⁶⁷ Extraída de: http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10484364.html

Desde 1995 se interesó por el dibujo como medio y hasta la actualidad continúa siendo protagonista en su obra.

En el arte he pasado por muchas etapas: siempre me ha interesado lo experimental. No quiero quedarme en una sola cosa, no creo en el arte con fórmulas. Me interesa buscar y muchas veces encuentro materiales de manera insólita. Lo mismo con los temas, aunque a veces hay algunos que retomo, hay procesos muy largos y quedan cabitos sueltos y los vuelvo a agarrar. (Calle en Arias, 2012)

Sobre su obra algunos críticos/as y periodistas han afirmado:

A través de una insistencia en el dibujo y la pintura, Johanna Calle ha desarrollado una obra seria y reflexiva, que señala de manera incisiva ciertos síntomas del malestar social que sufre nuestro país desde hace ya un tiempo largo. (Roca, 1999)

Pero los planteamientos de la artista no sólo atañen al futuro, también apuntan a la plástica y a los conceptos relacionados con el dibujo y sus características de inmediatez. Aborda el oficio con lentitud, ahonda en el detalle, demuestra que para dibujar se necesitan la preparación y el trabajo. Así confirma su pasión por el proceso mismo de llegar a una obra, afrontar un tema, crear signos y tratar con lirismo contenidos agresivos. En fin, entender el arte como "una forma de vida". (García, 2006)

Las obras de Johanna Calle no se pueden ver de prisa. Para disfrutar de sus dibujos hay que acercarse, fijar la vista y dejar que los ojos recorran sus formas y trazos para descubrir los universos que entrañan, casi siempre creados a partir de textos manuscritos y entramados de letras, a veces hechas a mano o tipeadas por una vieja máquina de escribir (Serrato, 2011)

Recientemente ha aumentado su reconocimiento como artista plástica en el panorama nacional con su aparición en medios masivos de comunicación tras su participación en dos proyectos de interés público: la urna bicentennial y el diseño de 2 de las nuevas monedas que circulan en el país



Figura 50: Johanna Calle y la Urna bicentennial⁶⁸

Figura 51: Nuevas monedas de 100 y 500 pesos, diseñadas por Johanna Calle⁶⁹

Las exposiciones y obras de Johanna Calle me han causado siempre la misma sensación: una profunda emoción, una presión fuerte en el pecho, deseo incontenible de dibujar.

Entre sus obras hay una serie que me parece especialmente bella y sugerente; a pesar de que no he tenido la suerte de verla personalmente, me ha interesado desde que la conocí y me he aproximado a ella a través de reproducciones, videos, reseñas y entrevistas. Me interesa particularmente darla a

⁶⁸ Extraído de: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/node/4405>

⁶⁹ Extraído de: <http://www.revistacredencial.com/credencial/sites/default/files/images/3082lonuestro.jpg> y <http://www.elmundo.com/portal/resultados/detalles/?idx=200987>

conocer, por su contundencia estética, por su apuesta por el dibujo fuera de los límites convencionales y por su riqueza discursiva y conceptual.



Figura 52: *Obra Negra* (2007-2008), Johanna Calle

Obra negra es una serie de 77 piezas elaborada entre 2007 y 2008 y exhibida en el North Dakota Museum of Art, en el marco de la exposición *Artists and war II* celebrada entre febrero 15 y abril 19 de 2009

Las imágenes corresponden a dibujos elaborados con alambres, tejidos fina y pacientemente, que sugiere viviendas de construcción precaria y en otros casos configuran relaciones entre cuerpos humanos (mujeres-niñas) y dichas estructuras.

Todos los dibujos están dispuestos sobre formatos blancos, sin marcos, sin márgenes definidas, cuyas formas abiertas establecen un ritmo dinámico y que parecen estar suspendidos en el espacio.

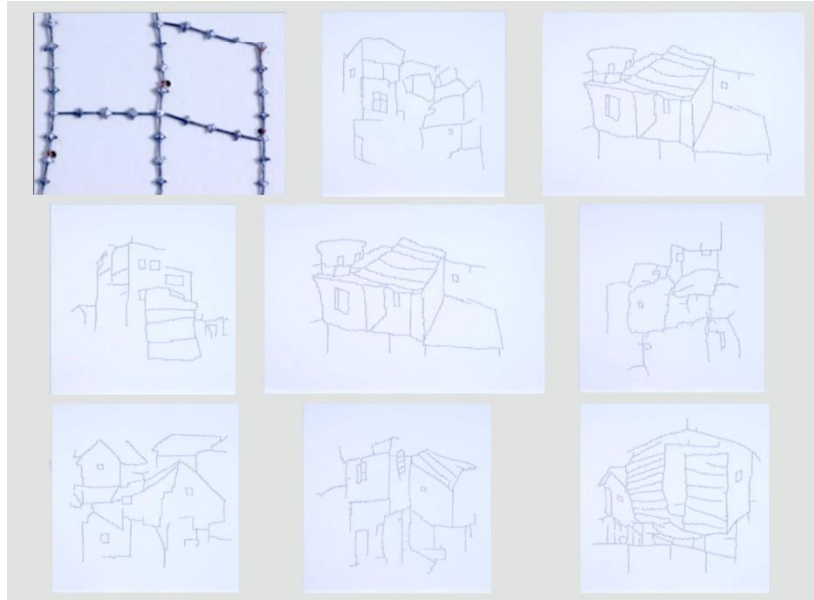


Figura 53: *Obra Negra* (2007-2008), Johanna Calle

La monocromía que establece el material y su soporte enfatiza las formas y las figuras sin lugar a distracciones ornamentales. La repetición del motivo sugiere frecuencia, magnitud y abundancia de lo que parece ser un fenómeno social que se repite una y otra vez.

El medio empleado para la elaboración de la obra puede catalogarse como material pobre, que no corresponde al dibujo en su práctica más usual, pero que por su cercanía formal (línea, punto, valor, textura, trama) sustituye eficazmente a los medios tradicionales. Sin embargo, la inmediatez de un dibujo lineal, como el dibujo a tinta con el que se puede confundir a primera vista las piezas de *Obra negra*, se contradice con la dilatación del proceso del dibujo requerido por el material seleccionado.

El título de la serie: *Obra negra*, hace referencia, como lo explica la artista⁷⁰ a una expresión local para definir algo que está en construcción. En este caso, hace referencia a las casas de los sectores más pobres de la ciudad de Bogotá, en donde las viviendas tienen un proceso muy largo de

⁷⁰ Johanna Calle habla sobre obra negra: <http://www.youtube.com/watch?v=N3b6yLZVsOs>

construcción, que en la mayor parte de los casos toman dos o tres generaciones para ser “finalizadas”. Calle señala que al recorrer estos sectores se aprecian las viviendas en ese proceso: paredes sin terminar, techos incompletos o ausencia de ventanas, que indudablemente hacen difíciles las condiciones de vida en estos lugares.

Para la realización de la obra, Calle visitó y fotografió las viviendas y se entrevistó con sus habitantes para comprender la complejidad de su vida cotidiana.



Ahora bien, estas viviendas son construidas sin estudios previos de terreno, ingeniería o arquitectura, con materiales pobres, inadecuados para tal fin o materiales encontrados, lo que las hace frágiles, asimétricas, con variedad de formas, alturas, direcciones y estructuras.

Calle señala que la consecuente fragilidad que se observa en estas viviendas se extiende a sus habitantes. La atención de la artista se concentra en las niñas, que son forzadas a cumplir diversos roles en el sostenimiento de las familias en los barrios marginales, entre ellos un rol maternal y de cuidado para con hermanos/as y otros parientes.

La relación entre las niñas y las casas en *Obra negra* puede leerse de varias maneras. Dan la impresión de haberse amalgamado en una estructura frágil y vulnerable, pero también aparecen como soporte de las casas, sus cuerpos y sus piernas soportan la vivienda. Algunos de los dibujos parecen estarse deshaciendo; sobre unas piernas de niña, líneas reticulares aparentan estar perdiendo consistencia y viniéndose abajo, un tejido que se deshace, cuerpos, familias, hogares, viviendas que pierden su forma original y que no tienen forma definida, igual que los barrios, los sectores poblados por estos lugares de habitación. La sustitución de cuerpos o rostros por casas y estructuras lineales borran cualquier rastro de individualidad y sugieren una situación en común para una población más amplia, estas niñas son representativas de muchas otras, de una condición, son al mismo tiempo invisibles, son muchas pero no es ninguna en particular.

Pareciera ser que en todas las ciudades de América Latina por lo menos, existen sectores en los que los asentamientos ilegales y las invasiones, dan paso a la construcción de viviendas de estas características. En la ciudad de Bogotá es posible apreciarlas en sectores periféricos, tanto al norte como al sur de la ciudad; en muchos casos éstos conviven muy de cerca con un desarrollo urbano planificado, legal y de óptimas condiciones, como demuestra un mapa de estratificación socioeconómica de la capital. No obstante, en los recorridos diarios que hacemos por la ciudad es evidente que a pesar de que la concentración de estas viviendas es mayoritaria en determinados localidades y barrios, están diseminadas por doquier, generando fuertes contrastes arquitectónicos, culturales y humanos.

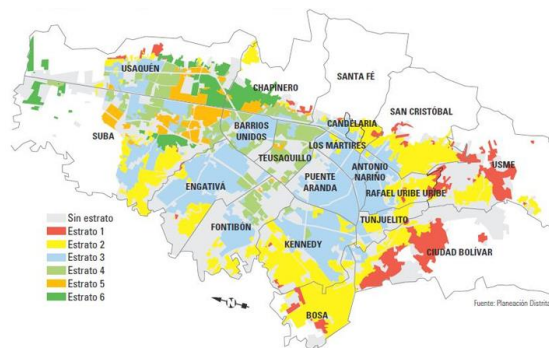


Figura 54: Mapa de estratificación socio económica de Bogotá⁷¹

⁷¹ Recuperado de: <http://www.lasillavacia.com/historia/la-carrera-en-bogota-es-por-seducir-al-estrato-tres-25461>

Igualmente estos sectores periféricos son los que registran, según información del DANE⁷² los mayores índices de pobreza y de violencia. De tal modo que estas niñas-casa no solo “soportan” sus casas y sus familias, sino también las dinámicas conflictivas de ambientes violentos, en las cuales son socializadas y se construyen a sí mismas como mujeres.

La Encuesta Distrital de Demografía y Salud⁷³ realizada en 2011 en la ciudad, demuestra que la situación educativa de las mujeres ha mejorado considerablemente y que la brecha existente hace 40 años ha sido invertida favorablemente para ellas; las niñas especialmente, que antes se quedaban ocupándose de la casa y los parientes, están accediendo a la educación, razón por la cual los abuelos/as están haciéndose cargo de los niños/as, cuando sus padres y en gran medida sus madres deben salir de casa o a trabajar. Es una dinámica social que está en transformación. Sin embargo, las condiciones generales de violencia, siguen siendo desfavorables en mayor proporción para mujeres y niñas.

Las políticas sociales del Estado y del gobierno distrital se han encaminado recientemente en favorecer grupos “marginales” como indígenas, afro descendientes, rom, población LGBT fortaleciendo políticas públicas y programas sociales de inclusión social y garantía de derechos. Si pensamos en las viviendas que nos presenta Johanna Calle, es inevitable relacionarlas directamente con las imágenes que a diario vemos en los medios de comunicación o cuando salimos de viaje, en zonas racializadas como el litoral pacífico o la costa caribe, cuya población es mayoritariamente afrodescendiente y zonas con población indígena representativa. Parece ser un índice que relaciona directamente la precariedad de condiciones de vida con la diferencia, con eso que llamamos marginalidad, que pareciera significar de acuerdo a lo anterior aquella cualidad que distingue de la norma (simbólica, históricamente establecida), y la norma en nuestra sociedad sigue siendo lo masculino, lo “blanco”, lo heterosexual, lo urbano.

⁷² http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/condiciones_vida/ecvb/MAPA_1.pdf,
http://www.dane.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=274&Itemid=66

⁷³ Recuperado de:
http://www.participacionbogota.gov.co/index.php?option=com_remository&Itemid=0&func=fileinfo&id=963

Mas la obra de Calle me sugiere una lectura diferente.

Si las niñas que *Obra negra* representa son las que de alguna forma soportan y dan estructura a la mayor parte de estas casas y sus grupos familiares, son también potenciales y reales agentes de transformación humana y social.

En situaciones de vulnerabilidad es esencial el reconocimiento de las víctimas que permita poner en marcha estrategias de reconocimiento de derechos, sin embargo, vale la pena considerar que el riesgo de una lectura unívoca que define a estas niñas sólo como víctimas, crea una distancia jerárquica entre quien mira y quien es mirada/o, quien habla y de quien se habla, quien nombra la carencia y quien “la padece”. Esta distancia refuerza estereotipos sobre la pobreza y simplifica en el discurso un fenómeno social muy extendido y con muchas facetas en nuestro país. No voy a desconocer que las mujeres (más aun si son mujeres afro, mujeres pobres, mujeres rurales) continuamos siendo mayoría en procesos de desplazamiento, numerosas víctimas del conflicto armado o las más afectadas por la violencia intrafamiliar; pero hemos sido también las mujeres importantes impulsoras de transformaciones sociales que nos han permitido acceder a una ciudadanía más rica en derechos y libertades y que continuamos impulsando proyectos de transformación humana tendientes al mejoramiento de las condiciones de vida en nuestro país.

Ahora bien, estas estructuras precarias que emergen de sus piernas y reemplazan sus cuerpos representan también la precariedad de nuestros referentes simbólicos como mujeres, la violenta y lamentable normatización en la que hemos sido educadas (el patriarcado), y que nos mantiene ancladas en pobrezas de diferentes ídoles: espiritual, de auto cuidado, de auto aceptación, de autoconfianza... y que se reflejan en los roles sociales que continuamos representando frente a la maternidad, frente a las relaciones de pareja, frente al mundo laboral entre otros y que nutren las representaciones populares sobre mujeres: la televisión, la música, la publicidad, el discurso mediático.

Garantizar a las niñas y las mujeres (y a todos los sujetos marginalizados por su condición de diferencia), el acceso a la educación, a la salud, a la vivienda adecuada, al pleno desarrollo del sí

misma/o, permitiría que las figuras de las niñas acaben de tejerse y adquieran un rostro, una individualidad que las desate de los entornos de vulnerabilidad con los que se encuentran ensambladas. La “finalización” de esta obra negra afecta positivamente sus casas/familias y las empodera como agentes sociales de transformación con capacidad para detener la reproducción de la pobreza material y simbólica en la que han sido socializadas, ellas y generaciones anteriores de mujeres (que también soy yo y todas las mujeres colombianas en mayor o menor medida)

3.2 Crítica feminista de arte como herramienta didáctica.

CONTENIDO

1. Presentación
2. Objetivos
3. Orientaciones metodológicas
4. Desarrollo del análisis:
 - a) La percepción
 - b) La descripción
 - c) La crítica
5. Selección de obras: preguntas y sugerencias didácticas.
6. Epílogo

3.2.1 Presentación

En el contexto global de la educación, Ana Rico de Alonso (2002) señala que el complejo crecimiento y acumulación de los saberes científicos y técnicos plantean en la actualidad dos problemas; por un lado, la especialización de saberes va en detrimento del pensamiento reflexivo, y por otro, la efectiva apropiación y uso de ese saber sólo es posible bajo ciertas condiciones de acumulación de “capital cultural” como lo llama Bourdieu. Ello presenta el riesgo de convertirse en una fuente de mayores iniquidades relacionadas con la capacidad de acceso, uso y producción del conocimiento.

Juan C. Alonso, Ana Rico y Angélica Rodríguez señalan que “la educación, como contenido, proceso y resultado, debe permitir la redistribución del capital cultural, la socialización para la convivencia social y de género, y la preparación para desempeño adulto en lo laboral, lo intelectual, lo afectivo” (2009, p. 11); en ese sentido es indispensable poner a circular en el contexto de la educación reflexiones que trasciendan las prácticas de grupos tradicionalmente dominantes, que terminan por reproducir estructuras sociales desiguales (como sucede muchas veces con las IES), sin que necesariamente sus actores/as sean plenamente conscientes de ello. Por ello, “los/as docentes son agentes claves en los procesos de reproducción ideológica, así como pueden serlo en la introducción de prácticas innovadoras” (Alonso, et al. 2009, 22)

Ana Buquet (2011) subraya la importancia de la incorporación de la perspectiva de género en el currículo, ya que favorece procesos de institucionalización de dicha perspectiva en las IES, apuntando a dos objetivos que son complementarios: por un lado, impactar directamente en la preparación académica de los/las jóvenes, proporcionándoles herramientas teóricas y metodológicas para comprender la realidad. Por otro lado, incorporar una perspectiva de género a la discusión de los temas al interior del aula “aporta a la formación de las y los jóvenes universitarios elementos para la deconstrucción de las diversas formas de discriminación imperantes en nuestras sociedades y les transmite valores de equidad y respeto a las diferencias” (Buquet, 2011, 214)

Considero que la crítica de arte feminista es una metodología idónea para la incorporación de prácticas innovadoras dentro del aula con el alumnado. Constituye una alternativa a las metodologías tradicionales, ya que otras disciplinas como la semiótica, tienden a invisibilizar al sujeto detrás del análisis y a valerse de códigos culturales dominantes que refuerzan las estructuras patriarcales binaristas y desequilibradas en el ejercicio del poder y de producción de conocimiento.

Por lo tanto, propongo una herramienta didáctica para analizar obras de arte o más genéricamente productos visuales, en este caso, Obra negra de Johanna Calle.

Presento unos objetivos que pueden incorporarse a espacios académicos de análisis de imágenes, pero también a talleres destinados a la producción de las mismas. Posteriormente, expongo algunas orientaciones metodológicas que aclaran los supuestos en los que se basa la crítica feminista de arte como estrategia dentro del aula y sobre cómo llevarla a la práctica con el estudiantado. En el desarrollo del análisis explico el proceso determinando objetivos y preguntas que ayudan al profesorado en la focalización de las actividades y, por último, presento las obras a analizar, proponiendo preguntas para enfocar el análisis desde la perspectiva feminista y de género; igualmente, ofrezco algunas sugerencias didácticas para la profundización de los aspectos analizados; a saber: posibles líneas de trabajo que pueden conectarse con la obra y actividades complementarias para ser desarrolladas por el alumnado en la misma línea del análisis.

3.2.2 Objetivos

Los objetivos de esta herramienta didáctica son:

- Poner a circular los discursos feministas y de género en espacios académicos universitarios relacionados con el arte y la imagen, en los que permanecen mayormente ausentes.
- Visibilizar la producción de mujeres en el campo artístico y de la imagen.
- Reflexionar sobre la presencia/ausencia de mujeres en la historia y en los contextos académicos del arte y la imagen.

- Relacionar las obras de arte y las imágenes con situaciones y contextos sociales.
- Estimular el pensamiento crítico de los/las estudiantes.
- Enriquecer las perspectivas de la realidad de los/las estudiantes, estimulando su creatividad y sus capacidades comunicativas, reflexivas, sensibles y emocionales a través de las artes.
- Promover la reflexión sobre la “generización” de espacios sociales y académicos en relación con la producción, exhibición, comercialización y valoración del arte y de la imagen, tanto de hombres como de mujeres.
- Potenciar a través de la imagen, el cuestionamiento de roles y estereotipos asociados a “la mujer – el hombre” y “la feminidad - la masculinidad”
- Estimular la participación activa, individual y grupal en la construcción de sentido y significado de las obras/imágenes analizadas.
- Estimular la comprensión de la perspectiva de género como una competencia transversal en la formación profesional.

3.2.3 Orientaciones metodológicas

Algunas indicaciones metodológicas (dirigidas en especial al profesorado) ayudan a situar el ejercicio de la crítica feminista de arte (en adelante CFA) en el contexto de la educación superior, particularmente en las aulas, y permiten plantear preguntas feministas que ayuden a orientar la mirada del estudiantado a través de la perspectiva feminista y de género.

- El ejercicio de una CFA supone una mirada particular, politizada, crítica y sobre todo curiosa, desde las teorías y prácticas feministas que ponen en el centro de la reflexión categorías que se articulan con su discurso: mujer, sistema sexo-género, femenino, masculino, racismo, clasismo, heterosexismo, androcentrismo, colonialismo, entre otras. Esta mirada puede aportar a los análisis de productos visuales, elementos que tienden a quedar ocultos dentro de los discursos académicos tradicionales en los que estos se dan. Tener siempre presente que estas categorías tienden a superponerse generando niveles de exclusión y marginalidad, permite profundizar el problema del arte, la imagen, lo

simbólico, lo histórico y lo político en el escenario de la cultura, es decir, las exclusiones generalmente operan de manera simultánea y codependiente, así por ejemplo, la representación de mujeres indígenas puede estar determinada no solo por el machismo, sino también por el colonialismo y el racismo al mismo tiempo, razón por la cual deben reflexionarse diferentes dimensiones ideológicas en la práctica de la CFA

En cada uno de los ejercicios de observación y creación de productos visuales es necesario reflexionar con el alumnado de forma individual y grupal sobre la presencia de alguna de las categorías anteriormente mencionadas. Analizar constantemente las diferencias en las formas de representación, la representatividad en instituciones y escenarios culturales, las referencias históricas y los imaginarios populares de los sujetos y sus particularidades en el arte, las imágenes, la publicidad o las propias creaciones del alumnado ayuda a sensibilizar la mirada y poco a poco serán más conscientes de los sesgos y sus manifestaciones en la cultura visual.

- Revisar la obra de mujeres artistas no es la única posibilidad para la CFA; es más que nada una mirada que puede aplicarse a cualquier producto visual y que no está asociada por sí misma al arte producido por mujeres. Los feminismos (y la CFA) son una cosa y las mujeres artistas son otra. Las mujeres artistas se han abierto espacio en el mundo del arte y algunas de ellas son feministas, pero no responden a características o intereses comunes.

Ampliar los límites de los feminismos y su diversidad de prácticas críticas a territorios que no sean “de mujeres”, puede alimentar los discursos que dentro y fuera de ellos, construyen la categoría género y sus implicaciones políticas. Una práctica crítica feminista (de arte o de cualquier otro campo) que se limite a las mujeres, puede producir una auto referencialidad que desemboque en el agotamiento (intelectual y creativo).

Sin embargo la práctica del feminismo dentro de la academia (la investigación y la docencia, entre otras actividades) debe continuar enunciando la obra de mujeres y sus

aportes a la cultura de la humanidad, pues son todavía desconocidos para la mayor parte del alumnado. Las mujeres artistas todavía no hacen parte de los imaginarios colectivos sobre el arte “universal”, ni son “referencias obligadas” en las prácticas creativas.

- El concepto mujer que está estrechamente ligado a la CFA necesita ser revisado y puesto en duda una y otra vez, en diálogo con el problema de la representación y auto representación, como signo, como ícono y como mascarada en contextos particulares. Reconocer que “mujer” y “hombre” son categorías vacías y rebosantes como propone Joan Scott es fundamental. “Vacías porque carecen de un significado último, trascendente. Rebosantes, porque aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o eliminadas” (1986). La discusión sobre si es pertinente seguir hablando de “mujeres artistas”, debe darse bajo esta premisa. El uso de esta categoría debe hacerse con esa conciencia, de que es vacía y rebosante, de que funciona para enunciar a quienes continúan en “el margen” pero que carece de una unidad conceptual, temática o estética, como lo prueban las numerosas compilaciones y exposiciones que se han desarrollado bajo ese título y que merecen ser integradas a las bibliografías de espacios académicos de historia y teoría del arte y de la imagen.

El desmonte de los imaginarios corrientes que se fundan en el pensamiento bipolar y opositivo hombre-mujer, femenino-masculino, puede lograrse mediante sencillas observaciones de imágenes que en su diferencia permitan ampliar los valores que atribuimos a las duplas de conceptos anteriormente nombradas. Enunciar, describir y construir colectivamente unos inventarios conceptuales con los cuales caracterizar a “la mujer” y compararlos con imágenes, experiencias, y relatos de mujeres “reales” permite iluminar sobre las múltiples dimensiones que componen la existencia de las mujeres y la diversidad escondida en la simplificación de una categoría.

- Aceptar que lo femenino no es ya una categoría compacta, sino una categoría diferencial, siempre cambiante a partir de relaciones dialógicas, ayuda a poner en perspectiva y dar mayor relevancia a las producciones visuales y artísticas de mujeres, desplazando las discusiones de posturas esencialistas y románticas a territorios políticos y sociales más complejos. Considerar que la feminidad y la masculinidad son “diferencialidades críticas”

(Richard, 1993), abre la puerta a interacciones menos ingenuas con los productos culturales (no solo el arte) al que docentes y estudiantes, estamos expuestos/as cotidianamente. Ello permite mantener la conciencia despierta frente a las sutiles estrategias a través de las cuales se perpetúan las representaciones y construcciones tradicionales de los géneros y sus lugares en la sociedad contemporánea.

- La CFA presta especial atención a los estereotipos, la objetualización, la condescendencia y los prejuicios relacionados con el género, la clase, la raza, la orientación sexual, la procedencia étnica y a las estructuras de poder que se ejercen en el mundo del arte y la cultura. Pensar las funciones del arte y las imágenes en la construcción de mundos (simbólicos y materiales) permite contextualizar y leer críticamente las prácticas sexistas, racistas y clasistas de su producción y apreciación, viendo más allá de lo evidente y explorando los múltiples sentidos que las imágenes proponen y difunden.

En el aula, debe existir un ejercicio permanente de identificar, socializar y analizar imágenes de origen diverso (obras de arte, ilustraciones, fotografías de prensa, carteles, publicidad, etc.) que contengan alusiones discriminatorias para hacer patentes las estrategias visuales que utilizan. Evidenciando igualmente, la ausencia de dichas categorías en discursos visuales.

- En la práctica de CFA, como en otras prácticas críticas, la emisión de juicios es efímera y parcial y responde a la puesta en práctica de una teoría (las teorías feministas y de género), entendiéndola como herramienta conceptual e ideológica para interiorizar la experiencia del mundo. Es decir, la teoría es significativa en el sentido de funcionar en la vida cotidiana, en la vida de individuos concretos que viven en contextos concretos. De allí que la teoría, así como la experiencia y los juicios que de ellas se puedan derivar, serán siempre parciales y siempre sujetos a revisión. Es vital que el profesorado se muestre abierto y positivo frente a las opiniones diversas y permita que sea el diálogo y la reflexión sobre las propias imágenes las que guíen las dinámicas críticas del alumnado.

Estimular la enunciación del pensamiento personal, más allá de la teoría, reivindicando el valor de la experiencia y el recorrido vital en la construcción de pensamiento, acrecienta en el estudiantado la autoestima, la tolerancia, la comunicación y potencia la transgresión de los límites de los sistemas educativos tradicionales.

- La CFA en un contexto académico, como el que propone esta herramienta, se redefine con cada experiencia, conceptual y metodológicamente.

Al aceptar que la crítica corresponde a las lecturas y diálogos que un sujeto particular (estudiante y/o docente) entabla con las obras desde su universo intelectual y sensible, es claro que será distinta para cada quién; de allí su riqueza. Los sentidos y las apreciaciones de las obras están condicionados por la mirada (siempre encarnada) que sobre ellas se posee y la manera en que este proceso se realiza. La ventaja de trabajar con imágenes contemporáneas es que permite articular más fácilmente la reflexión a la experiencia del estudiantado, porque se relaciona directamente con su contexto y su vida cotidiana

En esta medida el papel del profesorado es clave, pues su actitud y su relación con el estudiantado, en muchos casos, diferenciado por sexos, y así percibido por el grupo de estudiantes, determina en gran medida el clima de cualquier proceso desarrollado dentro del aula. Su ejercicio del poder refuerza o contradice los modelos de género que se construyen en la cotidianidad educativa.

Frente a los ejercicios de CFA, el profesorado tiene la responsabilidad de evaluar en primera medida sus prejuicios y sesgos en la práctica docente, no sólo en su relación con el estudiantado, sino incluso desde el momento mismo en que selecciona una bibliografía, propone referentes visuales y se refiere a creadores/as visuales y sus obras, pues transmite indirectamente valoraciones positivas o negativas al estudiantado.

- No existe una mirada neutra, libre de prejuicios que permita una aproximación unívoca a las obras o imágenes. La CFA da cuenta del lugar desde donde se habla. La perspectiva del conocimiento situado, eje de las epistemologías feministas más recientes, implica dar cuenta del lugar personal, evitando la naturalización de un espectador masculino, blanco, heterosexual, que ha sido equiparado con el ser humano “universal” sobre el que están construidas las estructuras simbólicas de representación y lectura de imágenes entre otras cosas. Enunciar el lugar desde el que se mira y se habla, descubre particularidades sutiles que pueden pasar desapercibidas para un otro/a que igualmente construye sus lecturas desde el sí mismo/a, tremendamente distinto en cuanto posición y experiencia de mundos. Es allí donde se hace realmente enriquecedora y diversa esta herramienta.
- La función de la CFA no es alabar ni censurar obras o artistas sino establecer diálogos que permitan la experiencia de “percepción ampliada” en la que la obra adquiere sentido sólo en comunicación con un espectador/a. Dar voz a la perspectiva feminista dentro del campo de la educación y de las artes, enriquece la comprensión de esa forma particular de percepción que se pretende ampliar, pues diversifica los discursos y propone elementos que son aplicables a cualquier práctica académica/profesional crítica y de creación.
- Cómo sugiere la crítica literaria feminista es imperioso buscar estrategias de escritura que no estén amarradas a formatos académicos tradicionales, dando voz a lo personal y a la experiencia individual: no sentirse obligada/o a citar determinados/as autores/as, a ser excesivamente teóricas/os o inhibirse por carecer de una formación teórica específica; estimular la lectura y el uso de diferentes formatos y géneros para la escritura puede estimular la creatividad y la afirmación del carácter personal del estudiantado; alentar la escritura permanente sobre productos visuales les dota de confianza para emitir juicios, para tener experiencias y lecturas cada vez más ricas, mientras amplían sus universos simbólicos.

- Los significados intrínsecos que corresponden, entre otras cosas, a los elementos de la gramática visual como la línea, el punto, la mancha, el valor, el volumen, el color, deben ser reflexionados como estructuras básicas no neutrales, ya que están cargados históricamente y hacen parte de una serie de convenciones de representación que se han naturalizado para la construcción de sentido. Por ejemplo, preguntarnos ¿Qué atribuciones damos a ciertos colores, al carácter de una línea, a la apariencia de una imagen de acuerdo a la escala tonal que utiliza?

Los significados evocados nos pueden ayudar a reflexionar sobre aquellos factores externos que inciden en nuestra experiencia con una obra/imagen. Reflexionar si es distinta nuestra apreciación si vemos la obra/imagen en un museo, en la calle, en un periódico o en una camiseta; considerar si varía nuestra apreciación al saber que quien la produce es hombre, o mujer, o afrodescendiente, o extranjero, o con limitaciones visuales..., identificar y cuestionarnos acerca de los temas o problemas que sugiere la obra a través de sus elementos intrínsecos.

3.2.4 Desarrollo del análisis

La aplicación concreta de la CFA como herramienta didáctica para el análisis de obras de arte y productos visuales está dividido en las tres facetas que he identificado en la crítica de arte: percepción, descripción e interpretación, cada una de las cuales puede desarrollarse de forma independiente y no secuencial, sin embargo, en este ejercicio sugiero desarrollarlas de forma secuencial.

Para cada una de ellas determino unos objetivos, sugiero preguntas y actividades que pueden hacer más clara su aplicación con el estudiantado

a) La percepción

Los objetivos de esta primera fase están encaminados a:

- Determinar la posición del observador/observadora frente a la obra/imagen.
- Describir la experiencia y condiciones de aproximación a la obra/imagen.
- Reconocer las reacciones sensibles e intelectuales que se tienen durante la aproximación
- Sondar los conocimientos previos que se tienen con relación a la obra y a la artista.

Algunas preguntas que pueden orientar esta fase:

¿Qué me motiva para desarrollar este ejercicio de análisis?

¿Cómo es mi relación con el medio en el cual se produce el producto visual a analizar? (el arte, la ilustración, la publicidad...)

¿Cómo y por qué accedí a la obra?

¿En qué contexto vi la obra? (un museo, una galería, un libro...)

En cuanto vi la obra, ¿Qué pensé? ¿Qué sentí? ¿Qué dije?

¿Había escuchado hablar del/la artista, creador/a... o había visto su obra antes?

¿Que se dice de él/ella en medios de comunicación, libros, reseñas, catálogos de exposiciones?

¿Qué dice él/ella de su propio trabajo?

b) La descripción

Objetivos:

- Observar la imagen con una mirada atenta

- Identificar los elementos intrínsecos de la imagen y sus atributos
- Identificar y describir los elementos evocados presentes en la imagen e indagar sobre ellos

Preguntas:

¿Cuál es el lenguaje usado por el/la artista para la creación de la obra? (dibujo, pintura, escultura, fotografía, collage...)

¿Cuáles son los medios y materiales que emplea para la construcción de este lenguaje? ¿Son medios tradicionales o innovadores?

¿Cuáles son los elementos formales que constituyen la obra (punto, línea, plano, color, valoración tonal, textura, formato, composición, repetición, etc.)?

¿Cuáles son las particularidades que imprime el/la artista al uso del lenguaje, de los medios y de los elementos formales?

¿Cuál es el título de la imagen?

¿El título me sugiere posibles temas o posturas del/la artista? ¿Cuáles?

¿Qué figuras o motivos aparecen en la obras?

A partir de dichos elementos ¿Puedo identificar otros temas posibles?

c. La crítica

Objetivos:

- Proponer lecturas de la imagen a partir de los elementos identificados en ella.
- Reconocerse a sí misma/o con relación a los sentidos hallados en la imagen.
- Descubrir en el proceso de análisis nuevos sentidos para la obra que vayan más allá de los manifestados por el/la artista o la crítica de arte.
- Desarrollar ejercicios de escritura ligados a la experiencia y las construcciones personales y grupales de sentido.

Preguntas:

¿Cómo me relaciono con los temas que he identificado en la imagen?

¿Qué más puedo saber sobre ellos?

¿Tengo alguna experiencia personal que se relacione con dichos temas?

A partir de las reflexiones que he hecho anteriormente ¿Veo aparecer nuevos sentidos en la imagen?

¿Veo cosas que al comienzo no vi? ¿Pienso cosas que al comienzo no pensé?

¿Con qué género literario o formato de escritura estoy relacionada/o y podría usar para comunicar mis reflexiones? (cuentos, cómics, ensayos, cartas...)

3.2.5 Selección de obra

La elección de la serie *Obra negra* obedece a la búsqueda de imágenes cuyos temas estuvieran relacionados con situaciones vitales cercanas a mis grupos de estudiantes y que despertaran su interés por reconocerlos cercanos y por el tratamiento del dibujo con medios diferentes de los tradicionales.

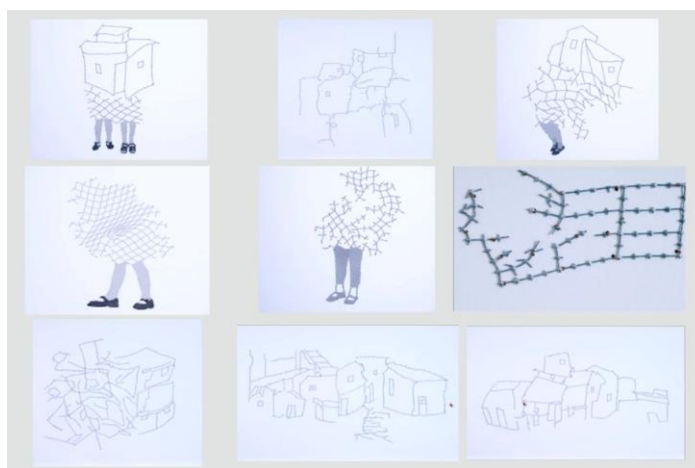


Figura 55: *Obra Negra* (2007-2008), Johanna Calle

La curadora de la muestra 'Artistas y Guerra II, Laurel Reuter, explica así la serie de la colombiana:

Calle vendrá a Gran Forks a instalar un cuerpo de trabajo titulado 'Obra negra'. Proviene de sus numerosas visitas a los barrios marginales de Bogotá (...) Une fragmentos de imágenes de jovencitas y de las casas que ellas habitan como una forma de demostrar la responsabilidad que se les ha dado. Las casas son frecuentemente construidas en cartón, trozos de madera y metal corrugado. Muchas veces la construcción de estas casas abarca a dos o tres generaciones. En el proceso, son las jovencitas quienes crían y mantienen las familias como resultado de una violencia garantizada y una sociedad negligente. (Tomado del periódico El Tiempo, 18 de marzo de 2009)

PREGUNTAS (Las preguntas feministas pueden ayudar a focalizar la mirada para la obra en particular)

¿Cómo describirías a las mujeres que aparecen en las imágenes?

¿Cuál es la relación que la artista establece entre estas mujeres y las casas?

¿Conoces casas o lugares de habitación similares a los que sugiere la obra?

¿En qué sectores de la ciudad se ubican? ¿Qué características tienen estos sectores?

¿Cuál es la situación de las mujeres en estos sectores? ¿Qué roles cumplen?

¿Cómo describirías el ejercicio de la maternidad de las mujeres de estos sectores?

¿De qué modo crees que el lugar en que se habita puede afectar los procesos vitales de las personas?

¿Las casas presentadas por la artista podrían ser una metáfora de algo más, tener un sentido distinto al que le otorga la artista?

¿Te identificas de alguna forma con la imagen?

¿Qué asociaciones puedes hacer entre la imagen el material con el que se dibuja?

¿Crees que el sentido de las imágenes podría variar al modificar el material del dibujo?

SUGERENCIAS DIDÁCTICAS

LINEAS DE TRABAJO QUE SE PUEDEN PROFUNDIZAR A PARTIR DE LA OBRA

Las mujeres y la ciudad

La pobreza y las mujeres

Roles sociales de las mujeres

Las mujeres y el espacio privado del hogar

Las mujeres y el cuidado

Las mujeres en la estructura familiar

La educación de las mujeres y las niñas.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

Las actividades complementarias buscan que la reflexión suscitada por las preguntas y el desarrollo de la CFA se complemente con actividades prácticas en las que el estudiantado pueda incorporarlas a sus prácticas académicas.

- Observa durante tus recorridos por la ciudad barrios y sectores en donde existan viviendas

similares a las que se sugieren en la obra, reflexiona por escrito sobre las impresiones que te produce.

- Busca o elabora imágenes de casas o lugares de habitación en la ciudad similares a los que se sugieren en la obra e identifica su ubicación la ciudad. Caracteriza las zonas donde se concentran, comparte tu experiencia como habitante de la ciudad en relación con estos sectores y este tipo de viviendas.
- Busca estadísticas, entrevistas o artículos periodísticos que den cuenta de la situación de las mujeres en tu ciudad y elabora piezas gráficas para divulgar esta información.
- Elabora dibujos con materiales no convencionales que te ayuden a completar el sentido de las imágenes.
- Escribe e ilustra relatos a modo de cómic donde compartas el lugar que las mujeres y las niñas ocupan en tu grupo familiar, grupo de amigos/as, trabajo o cualquier otro entorno social.
- Organiza en grupo cine foros, que les permitan identificar los roles que cumplen las mujeres en diferentes géneros cinematográficos.

3.2.6 Epílogo

Esta guía está diseñada para ser implementada con estudiantes de diseño gráfico de la Universidad Los Libertadores en los espacios académicos taller de dibujo y teoría de la imagen, sin embargo considero que puede ser adaptada no solo a otros niveles educativos y a otras áreas de formación, sino, más importante aún, puede motivar el desarrollo de ejercicios de CFA alrededor de muchas otras obras y tipos de imágenes. La dinámica de esta herramienta crítica no implica necesariamente la presencia del profesorado, sin embargo, su acompañamiento, apertura y disposición para incorporar nuevas miradas, las propias y las del estudiantado, es vital para la construcción de sentidos y para crear un ambiente de reflexión que impacte realmente la formación de los/las jóvenes, como profesionales y seres humanos.

4. Consideraciones finales

Los estudios de género y los feminismos más allá de ser campos de conocimiento y discursos teóricos son herramientas útiles para la vida diaria y para la transformación de las dinámicas sociales en las que vivimos. En sus acercamientos a las artes plásticas y visuales, estas posturas políticas y de conocimiento han dado origen a una serie de observaciones y reflexiones en las que se cuestionan las estructuras del arte, su historia y su apreciación entre otras facetas.

Desde la década de 1970, periodo histórico en el cual surgieron dichos acercamientos, principalmente en Europa y Estados Unidos, han sido mujeres quienes han impulsado una lenta pero importante revisión de diferentes áreas de la cultura y de las artes desde una perspectiva novedosa en la que las teorías de género y feministas se transforman en lentes de visión para comprender la importancia del arte y la imagen en la cultura y su relación con las normas de género en las que como mujeres y como sujetos subalternos vivimos cotidianamente.

Las producciones visuales enmarcadas por el feminismo han impulsado transformaciones sociales relacionadas con el género y específicamente con la forma en que mujeres y otros grupos subalternizados se auto representan. Las voces de artistas han denunciado, reivindicado y cuestionado situaciones y vivencias de marginación y exclusión a la vez que han reivindicado y propuesto formas alternativas de asumir la existencia al margen en el mundo occidental, fuertemente patriarcal. Reconozco en esas acciones, motores de profundos cambios simbólicos que tienen resonancia más allá del mundo del arte, y penetran los ámbitos cotidianos en los que a diario nos construimos como mujeres, como hombres, como seres humanos e interactuamos con los/las demás.

La crítica feminista de arte, ha sido una de las estrategias a través de las cuales ha sido posible socializar esa nueva perspectiva. Esta actividad que no llegó a popularizarse en nuestro país se concentra en hacer lecturas de obras de arte y productos visuales que pongan en primer plano la relación entre la imagen y la ideología (patriarcal).

Si bien, es común que la crítica de arte feminista se concentre en la obra de mujeres artistas, no es una condición indispensable. La razón de este fenómeno posiblemente está relacionada con la necesidad percibida desde los estudios de género y los feminismos de hacer circular las obras de mujeres artistas y creadoras visuales, que han sido poco difundidas y que no han encontrado un lugar suficientemente representativo en la Historia del arte y en la popularización del repertorio visual occidental.

Hablar de mujeres artistas y sus obras, requiere una reflexión adicional, en el sentido de ser una categoría problemática. Del mismo modo en que desde los feminismos y los estudios de género se ha reconocido la noción de “mujer” como construcción social, histórica y culturalmente determinada, el uso de la expresión mujer artista debe estar atravesado por la significación contextual que puede adquirir en el uso. Es decir, su aparición en eventos, exposiciones, textos, investigaciones y artículos, debe implicar un ejercicio reflexivo desde el cual se decide que la categoría tiene alguna justificación más allá de la biológica sexual. Hablar de mujeres artistas, (mujeres ilustradoras, mujeres cineastas o alguna otra alusión a actividades creativas) no tiene sentido si no se acompaña de una cavilación que haga pertinente el agrupamiento de obras producidas por mujeres.

Como lo demuestran numerosas exposiciones y publicaciones, no se puede generalizar sobre la obra de mujeres artistas en razón de sus tratamientos formales, técnicos o temáticos que sean propiamente “femeninos” como se denominan comúnmente. Las mujeres y los hombres artistas (categoría que no existe) hablan de temas diversos con lenguajes igualmente variados y ricos. No hay lugar, por tanto, para particularizar y agrupar sin más la obra de las mujeres. El uso actual de la categoría *mujer artista* obedece, muchas veces, a una pretendida inclusión de grupos marginales (al

igual que grupos racializados o de orientación sexual diversa), una práctica “de moda” que hace parecer muy actuales y políticamente correctos discursos y prácticas culturales y académicas. Incluir las o agruparlas sin preguntarse las razones por las cuales esto continúa siendo necesario, no hace más que profundizar el esencialismo, a través del cual muchas prácticas preservan, de maneras cada vez más sutiles, la discriminación y marginación de los aportes de las mujeres al arte y la cultura.

Mujer artista, es a la vez categoría vacía y plena de sentido (siguiendo la propuesta de Scoot, 1986). Vacía porque no significa “naturalmente” nada más allá de una referencia a los cuerpos biológico sexuales; plena de sentido, en virtud de que esos cuerpos a los que hace referencia, tienen una historia y un lugar simbólico significativo en el campo de las artes. Sobre los cuerpos de las mujeres están dispuestos los discursos que condicionaron (y aun lo hacen) la manera en que su obra se produce, se exhibe, se aprecia, se vende y se populariza.

Por otra parte, la crítica de arte feminista incorpora conceptos y prácticas provenientes de otras prácticas críticas de la cultura como la musicología de género y la crítica literaria feminista. De esta última, es central la interpelación por un lenguaje y discurso alternativo, en el cual las lecturas que se realicen de productos culturales (la literatura - el arte) estén atravesadas por la experiencia contextualizada y encarnada, que se aleje de las lecturas convencionales ancladas en los cánones tradicionales. La escritura originada en esta propuesta, califica la voz de sujetos particulares que se reinventan a través de la palabra, escapando de academicismos y hallando libertad para nombrarse por fuera de los márgenes.

La introducción de la crítica feminista de arte en un contexto académico universitario, como una herramienta didáctica, propone una relación con las obras de arte y productos visuales en la que el estudiantado se pregunta por su propia realidad a partir de las referencias proporcionadas por la imagen, y construye lecturas en las que las obras/imágenes son significativas en su formación.

Al interior del aula la crítica feminista de arte proporciona espacios para la discusión y atención a componentes de género como roles, estereotipos, discursos académicos, construcciones de identidad, problemáticas sociales, que tienden a pasar desapercibidos en los análisis de obras de arte y productos visuales que normalmente se utilizan en espacios académicos y que suelen reconocerse como únicas alternativas para este tipo de ejercicios.

Las dinámicas académicas de las Instituciones de Educación Superior se ven cuestionadas al enfrentarse a una didáctica en la que la racionalidad no se perciba como el único valor positivo, y se ponga al mismo nivel un componente emocional, personal y cotidiano como fuente de conocimiento y como experiencia intelectual de construcción de significados.

La instrumentalización de iniciativas relacionadas con el feminismo es una tarea pendiente en las instituciones de educación superior, fundamentalmente al interior del aula, pues si bien las políticas institucionales propenden en su mayoría por la promoción de la equidad y la no discriminación, estos propósitos se debilitan en el diseño del currículo, de modo que tienen muy poco impacto real en la formación del estudiantado.

Este ejercicio de investigación me permitió integrar conocimientos y experiencias feministas a mi trabajo cotidiano; aunar pasiones y reconciliar procesos vitales. En él, la crítica feminista de arte, como herramienta didáctica me concedió la posibilidad de hacer una lectura alternativa de la obra de Johanna Calle, en la que pude identificar mi propia visión sobre un problema social y analizar críticamente la forma en que las mujeres son representadas por la artista. Esta experiencia me motiva a impulsar la difusión de los diálogos entre arte y feminismo, la obra de creadoras visuales y la crítica de arte feminista en las prácticas docentes que llevo a cabo cada día.

En ese sentido, creo que este trabajo sugiere la necesidad de perfeccionar en la práctica una herramienta didáctica, que contextualizada a diferentes niveles de formación, permita una aproximación y lectura de obras de arte y productos visuales desde una perspectiva de género y que en consecuencia pueda incorporarse efectivamente dentro del currículo como una perspectiva

de análisis valiosa y útil para la formación en competencia transversales críticas, cívicas y humanas.

Este trabajo alude igualmente a la importancia de hacer investigaciones en las que la crítica feminista de arte se aproxime al arte colombiano y sus procesos, más allá de la obra aislada de mujeres para recomponer una lectura histórica desde una perspectiva diferente.

En el campo académico sería muy enriquecedor sistematizar experiencias relacionadas con la incorporación de la perspectiva de género al análisis de obras de arte y otros productos visuales y en general a proyectos que pongan a circular los diálogos entre arte y feminismo por fuera del campo de los estudios de género.

Finalmente, considero que el proceso de investigación y escritura de esta exposición reafirma mi convicción de que tanto los estudios de género como el feminismo, son ante todo herramientas para la vida, para la construcción del sí misma y para la búsqueda de la felicidad.

Compartir con mis grupos de estudiantes mi perspectiva de vida, no sólo a través de la impartición del currículo, sino también de mi relación personal con cada uno de ellos/ellas, me ha permitido profundizar en el conocimiento de que hay otros mundos posibles y de que en las instituciones educativas existe un enorme potencial transformador del mundo en que vivimos; en esa medida asumo una responsabilidad por difundir y compartir las herramientas que este proceso me ha proporcionado.

A. Anexo: Archivo visual de mujeres artistas

5. BIBLIOGRAFÍA

- Artemisia* (Catálogo). (1991). Casa Buonarroti. 18 giugno-novembre 1991. Roma: Leonardo-De Luca Editori.
- Acha, J. (1992). *Crítica de arte: teoría y práctica*. México: Trillas.
- Acker, S. (1994). *Género y educación. Reflexiones sociológicas sobre mujeres, enseñanza y feminismo*. Madrid: Narcea
- Aliaga, J.V. (2004). *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea.
- Alonso, J. C., Rico de Alonso, A., Rodríguez, A. (2009). Equidad de género en la educación en Colombia: Políticas y prácticas. *Papel político*, 11, 9-50.
- Anzaldúa, G. (1980). Hablar en lenguas. Una carta a escritoras tercermundistas. En C. Moraga y A. Alarcón, (1988). *Esta puente mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco: ISM press
- Arias, A. (2012). Johanna Calle: Arte hecho monedas. *Revista Credencial 311*, Extraído el 1 de septiembre de 2012 desde <http://www.revistacredencial.com/credencial/content/johanna-calle-arte-hecho-monedas>
- Bartra, E. (1999). *En busca de las diablas*. México: Universidad Autónoma de México.
- Beauvoir, S. de, (1949). *El segundo sexo* (1998). Madrid:Cátedra
- Berger, J. (1972). *Modos de ver*. Londres: Penguin.
- Borràs, C. (2000). Introducción a la crítica literaria feminista. En M. Serraga y A. Carabí

(eds.), *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.

Borzello, F. (1995). ¿Predicar a los conversos? Las publicaciones feministas sobre arte en los ochenta. En K. Deepwell (ed.), *Nueva crítica feminista de arte*. (pp. 53-61). Madrid: Cátedra.

Bozal, V. (2000). Immanuel Kant. En V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Vol. I*. (pp. 186-198). Madrid: Visor.

Buquet, A.G. (2011). Transversalización de la perspectiva de género en la educación superior. Problemas conceptuales y prácticos. *Perfiles educativo*, vol. XXXIII, 211-225.

Calabrese, O. (1999). Como se lee una obra de arte. Madrid: Cátedra

Chadwick, W. (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino.

Comisarenco, D. (2001). *Resignificando espacios: los museos de la mujer en México y Argentina*. Extraído el 30 de septiembre de 2012 desde http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/034_Resignificando_espacios_2.pdf

Cordero, K. Y Saenz, I. (Comp.) (2007). *Críticas feministas en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México CONACULTA-FONCA

De la Villa, R. (2003a). El origen de la crítica de arte y los salones. En A. M. Guasch (coord.) *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (pp. 23-62). Barcelona: Ediciones del Serbal.

De la Villa, R. (2003b). *Crítica Feminista y Arte de género*. Conferencia impartida en Jaca (Univ. de verano de Zaragoza), 9 de julio de 2003. Recuperado el 10 de julio de 2012 desde <http://rociodelavilla.blogspot.com/2009/08/critica-feminista-y-arte-de-genero.html>

De Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS.

De Miguel, A. (1995). Feminismos. En C. Amorós (Dir.), *10 palabras clave sobre MUJER* (pp. 217) Navarra: Verbo Divino.

Eiger, C. (1995). *Crónicas de arte colombiano 1946-1963*. Colombia: Ed. Banco de la República.

Escobar, T. (1997). *El arte en los tiempos globales: tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Editorial Don Bosco.

-
- Fajardo de R., M. (1990). *Los pintores de la flora de la Real Expedición Botánica*. Bogotá: Cidar, facultad de Artes. Extraído el 17 de Agosto de 2012 desde <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/pin/indice.htm>
- García, M. M. (2006). Campanazo al futuro. *Revista Diners*, 434. Extraído el 10 de Agosto de 2012 desde <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=5285&pagact=1&dirpa=http%3A%241col%24%241col%24www.colarte.com%241col%24recuentos%241col%24C%241col%24CalleJohanna%241col%24critica.htm>
- Gil H., F. (2006). “Es que Pedro Nel es hombre” Débora Arango y las mujeres en el arte colombiano. En M. Viveros, C. Rivera y M. Rodríguez (comp.), *De mujeres, hombres y otras ficciones... Género y sexualidad en América Latina* (pp. 61-76). Bogotá: Tercer mundo, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- Gil T., F. (1985). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Gonzalez, B. (2004). *El arte colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Bancafé, Fiducafé, Fondo Cultural Cafetero.
- Green, L. (1997) *Music, Gender and Education*. Cambridge: Cambridge Press.
- Guasch, A. M. (2003). *La crítica de arte: Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Guasch, A. M. (2006). *La crítica dialogada: Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*. Murcia: Cendeac.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica literaria feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Hernández, C. (2006). *Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Higonnet, A. (1993). Mujeres y representaciones. En G. Duby y M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres en occidente* (V. 5, pp 369-397). Madrid: Taurus.
- Jaramillo, C. M. (1999). El papel de la crítica en la consolidación del arte moderno en Colombia. Beca de investigación en artes plásticas, Ministerio de cultura.
- Lamas, M. (1999). Perspectivas de género: una introducción. En M. Campero (cord.). *Abriendo espacios. Un proyecto universitario desde la perspectiva de género* (pp. 53-59). México:UPN.

- Lippard, L. (1976). *From the Center: Feminist Essays of Women's Art*. Nueva York: Dutton.
- Londoño, P. (1995). El ideal femenino del siglo XIX en Colombia. En M. Velásquez (dir.), *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo III, Mujeres y cultura* (pp. 302-329). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social de la Presidencia de la República de Colombia, Norma.
- Londoño, S. (1995). Imágenes de la mujer en el arte colombiano. En M. Velásquez (dir.), *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo III, Mujeres y cultura* (pp. 274-301). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social de la Presidencia de la República de Colombia, Norma.
- Londoño, S. (2001). *Arte Colombiano, 3500 años de Historia*. Colombia: Villegas Editores
- López, W. (2007). La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición. En a. d. Ministerio de cultura, *Los pasos sobre las huellas: Ensayos sobre crítica de arte* (págs. 13-39). Bogotá: Ministerio de Cultura, Área de artes visuales, Universidad de los Andes, Facultad de artes y humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes.
- Lorente, J.P. (2005). *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Maffía, D. (2004). *Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica*. Buenos Aires: Instituto interdisciplinario de Estudios de Género Universidad de Buenos Aires. Extraído el 12 de julio de 2011 desde <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotom%C3%ADas.-Feminismo-y-epistemolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.pdf>
- Martinez-Collado, A. (2005). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: CendeaC.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra
- Mayer, M. (2001). *Las exposiciones de mujeres artistas*. Extraído el 30 de septiembre de 2012 desde http://museodemujeres.com/matriz/biblioteca/004_lasexposiciones.htm
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, vol. 16, num. 3*, 6-18.
- Palomar, C. (2005). La política de género en la educación superior. *La ventana, 21*, 7-43.
- Perez, G. (1943). Amelia Pelaez o el jardín de Penélope. *Grafos Havanity, 114*, p.p. 10-11.

-
- Pitzen, M. (2009). *A novelty in global culture*. Frauenmuseen weltweit, Katalog zur Gleichnamigen Ausstellung. Bonn (pp. 6-7).
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference*. Londres: Routledge
- Ponce de León, C. (2004). *El efecto mariposa. Ensayos sobre arte en Colombia 1985-2000*. Bogota: Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Porqueres, B. (1994). *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Madrid: horas y HORAS.
- Quijano, A. (2005). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. (pp. 201-244). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO.
- Ramírez, M. H. (2006). Otras lecturas del arte Barroco de Santa Fe de Bogotá: La perspectiva de género. En M. Viveros, C. Rivera y M. Rodríguez (comp.), *De mujeres, hombres y otras ficciones... Género y sexualidad en América Latina* (pp. 47-59). Bogota: Tercer mundo, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- Reckitt, H. y Phelan, P. (2005). *Arte y Feminismo*. Londres: Phaidon.
- Richard, N. (1993). Estética femenina y crítica feminista. *Arte Internacional*, 17, 50-57.
- Rico de Alonso, A., Alméjiga, C., Alonso, J.C., Castillo, S., López, N., Rodríguez, A. (2002). *Calidad y Equidad en el Aula: Una mirada desde el género*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Roca, J. (1998). No. 1. *Columna de Arena 1*. Extraído el 1 de Agosto de 2012 desde <http://universes-in-universe.de/columna/col1/col1.htm>
- Roca, J. (1999). Johanna Calle/nombre propio. *Columna de Arena 17*. Extraído el 3 de Septiembre de 2011 desde <http://www.universes-in-universe.de/columna/col17/col17.htm>
- Rodriguez, B. (2005). Intentos de escapada. Entrevista con Lucy Lippard. *Lápiz. Revista Internacional de arte*, 214. Extraído el 20 de junio de 2011 desde <http://www.esferapublica.org/lippard.htm>
- Sáenz, I. (2001). *La supuesta "neutralidad" en las artes plásticas en México: Falacia que invisibiliza a las artistas*. Extraído el 20 de septiembre de 2012 desde http://museodemujeres.com/matriz/biblioteca/011_neutralidad.html

- Scott, J. (1986). "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En: M. Lamas. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. (1996) México: PUEG. 265-302
- Serrano, E. (1995). La mujer y el arte en Colombia. En M. Velásquez (dir.), *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo III, Mujeres y cultura* (pp. 256-273). Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social de la Presidencia de la República de Colombia, Norma.
- Serrano, A. (2000). *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona: Plaza & Janes.
- Serrato, M. (2 de octubre de 2011). Las obras de Johanna Calle se pueden disfrutar en un solo libro. *El Tiempo*. http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-10484364.html
- Showalter, E. (1981). La crítica feminista en el desierto. En M. Fé (ed.), (1999) *Otramente: lectura y escritura feministas*, (pp. 75-111). México D.F.: Programa Universitario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica.
- Schüssler, R. (2007). *Género y educación. Cuaderno temático*. Perú: GTZ Cooperación Técnica Alemana, Ministerio de Educación República del Perú.
- Sontag, S. (1969). *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.
- Suaza, M. C. (2009). *Soñé que soñaba. Una crónica del movimiento feminista en Colombia de 1975 a 1982*. Bogotá: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Colombia.
- Viveros, M. (2006). ¿Qué significa hablar sobre género y sexualidad en América Latina?. En M. Viveros, C. Rivera y M. Rodríguez (comp.), *De mujeres, hombres y otras ficciones... Género y sexualidad en América Latina* (pp. 13-32). Bogotá: Tercer mundo, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
