



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**Facultad de Ciencias Sociales**

**Escuela de Postgrado**

**Magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales**

**REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN OBRAS PARADIGMÁTICAS DEL  
ARTE DE VANGUARDIA DEL SIGLO XX”**

**Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura, mención  
Ciencias Sociales.**

**Alumna: Itxasné Gaubeca Vidorreta**

**Profesora Guía: Cecilia Sánchez González**

**SANTIAGO – CHILE**

**MAYO 2005**

*Ama, aita,  
nire eskaintza eta esker guztiak  
zeuen ikasbideagaitik*

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	2
1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA .....	4
1.1 Formulación del Problema y Temática .....	4
1.2 Objetivo General .....	8
1.3 Objetivos Específicos .....	8
2 ANTECEDENTES .....	10
2.1 Trayectoria de lo femenino en el imaginario artístico.....	10
2.2 Mujeres (Artistas) en Los Movimientos Artísticos Del Siglo XX.....	22
3 CONSIDERACIONES TEÓRICAS .....	27
3.1 La mujer como alteridad desde el existencialismo.....	27
3.2 La ausencia de la mujer en el Nombre del Padre .....	31
3.3 El intercambio de mujeres.....	32
3.4 Teoría social posmoderna (Frederic Jameson).....	34
3.5 Sujeto feminista versus falogocentrismo.....	37
3.5.1 Postestructuralismo Y Feminismo .....	37
3.5.2 Teoría Queer: algunos conceptos clave.....	40
3.6 Estudios feministas, estudios visuales.....	47
4 CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS .....	55
5 ANÁLISIS DE LAS OBRAS .....	61
5.1 <i>Las Señoritas De Avignon</i> (1907) de Picasso.....	67
5.2 <i>LA NOVIA PUESTA AL DESNUDO POR SUS SOLTEROS, AUN...</i> (1915 - 1923) de DUCHAMP .....	76
5.3 <i>MARILYN</i> (1964) de WARHOL .....	92
5.4 <i>AUTOPORTRAIT</i> (1927) de CLAUDE CAHUN .....	103
5.5 <i>BELLEZA EXTRAÑA</i> (1929) de HANNA HÖCH .....	108
6 CONCLUSIONES .....	112
7 BIBLIOGRAFÍA.....	118



*“Deseo que el feminismo pueda despojarse de su estilo entristecido y dogmático para redescubrir el carácter festivo de un movimiento que procura cambiar la vida”.*

Slogan mayo 68

## INTRODUCCIÓN

He pretendido, en este trabajo, acercarme al tema de las representaciones de las mujeres a partir de las obras de varios artistas plásticos del movimiento de vanguardia del siglo XX. Pero, ¿cómo llegué a este tema?

En primer lugar, comencé a darme cuenta del triunfo de la imagen, y de la importancia creciente que ésta tenía en nuestra sociedad actual.

De cómo la cultura contemporánea se caracterizaba por el énfasis constante que pone en la representación visual, una cultura que ha creado un mundo donde la visibilidad es un imperativo.

El campo de lo visual es así el lugar privilegiado de legitimidad social: Al ilustrar las representaciones visuales a las sociedades en las que surgen, el espacio visual funciona como instrumento básico de socialización.

Pero, los códigos de representación que conforman el sistema están basados en principios arbitrarios de manera que se pretende valorizar ciertas situaciones de verdad en relación a la construcción de lo real, de la realidad, en donde ciertos sujetos, objetos o situaciones se representan mientras se invalidan otros.

En este contexto, el cuerpo, sobre todo el de la mujer, lo femenino, aparece hiperrepresentado y sin embargo, permanece profundamente ausente (Braidotti, 2000: 98).

Me he centrado en el arte por motivación personal y por ser uno de los espacios más destacados en los que el sistema de poder condiciona el sistema de representación visual.

En este sentido, las mujeres y la creación artística en la cultura occidental mantienen una relación anecdótica en la que ellas son hipervisibilizadas como objeto de la representación y al mismo tiempo invisibilizadas como sujeto creador (Mayayo, 2003: 21).

La historia, del arte en este caso, ha forjado la representación de la realidad bajo la mirada masculina de forma que mientras ésta se presenta como la única existente y su forma de ver el mundo es considerada como la verdad objetiva, las mujeres aparecen en el arte, a pesar de que existen numerosas representaciones de ellas como modelos, silenciadas como creadoras de arte.

Incluso en el movimiento artístico vanguardista, a pesar de su inclinación revolucionaria, la mayoría de los artistas no se dieron cuenta de que la misma sociedad que tanto criticaban y contra la que luchaban además de ser “burguesa” era también “patriarcal”<sup>1</sup>. Casi nunca percibieron la opresión sexual que soportaban las mujeres.

Sin embargo, tampoco se puede olvidar el potencial de desmantelamiento crítico contra el sistema patriarcal que contienen ciertas imágenes artísticas capaces de generar nuevas y emancipadoras representaciones de las mujeres.

A través de una serie de obras paradigmáticas del arte de vanguardia del s. XX, y teniendo en cuenta que estas son al fin y al cabo productos cargados ideológicamente, la investigación se pregunta por el papel que cumplen en la perpetuación del imaginario patriarcal.

---

<sup>1</sup> “Patriarcado significa una estructura psicosocial en la que un imaginario central de carácter arquetípico –Nombre del Padre- sobredetermina las relaciones sociales a la manera de fundamento-ley”. Definición de José Beriain, (Garagalza, 1990: 169).

Otra definición: la manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños, y la ampliación de este dominio masculino sobre las mujeres a la sociedad general”, en

<http://www.banderanegra.canadianwebs.com/sexismo.html>

# 1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

## 1.1 Formulación del Problema y Temática

El objetivo general del presente trabajo consiste en estudiar las representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte vanguardista del siglo XX.

Aclaro que mi pretensión es tratar de conocer el papel que cumplen solamente algunas obras del arte vanguardista en la perpetuación del imaginario patriarcal, ya que las imágenes de la mujer que reproduce el arte de vanguardia en general, abarca un espacio bastante amplio como para estudiarlo en profundidad en una investigación como ésta.

Este estudio se pregunta acerca de la función que cumplen algunas obras del arte de vanguardia del siglo XX en el imaginario patriarcal desde una doble óptica. Por una parte, me interesa conocer la forma en que generalmente los artistas hombres han tratado la imagen de la mujer. Por otro, cómo algunas mujeres artistas han convertido la representación de lo femenino en un espacio reflexivo sobre la identidad sexual.

He seleccionado por un lado, a Picasso, Duchamp y Warhol, por ser tres de los pintores más reconocidos del arte de vanguardia. Y sus obras *Las Señoritas de Avignon*, *El Gran Vidrio* y *Marilyn* respectivamente, que constituyen piezas fundamentales de todo el arte del siglo XX, por el carácter rupturista que las inunda con respecto a ideas preconcebidas del arte.

Por otro, me he centrado en el análisis de dos obras de artistas mujeres: *Autoportrait* de Claude Cahun (1927) y *Belleza extraña* de Hanna Höch (1929). A pesar de no recibir el mismo reconocimiento que los pintores anteriores, supieron complementar la adhesión a un lenguaje

moderno, el surrealismo y el dadaísmo respectivamente, y la voluntad de presentarse en el arte como sujeto, como artistas, de manera espléndida y lúcida<sup>2</sup>.

Si hacemos un recorrido a través de las representaciones de la mujer desde la Grecia clásica hasta la actualidad nos podemos percatar de la importancia que tiene el análisis de las imágenes de las mujeres en el ámbito de la crítica feminista en tanto contribuye a romper con el mito de la neutralidad de las imágenes artísticas.

La crítica de arte feminista se ve influenciada en gran medida por ciertos conceptos del pensamiento postestructuralista, porque estudia el tema de la crisis de la modernidad y pone de relieve el papel que cumple la representación en la producción de la subjetividad sexuada, mostrando el carácter falso del “sujeto universal de conocimiento”, que es en realidad un sujeto concreto. La crisis del sujeto, en este sentido, va a abrir la posibilidad a nuevos paradigmas críticos y nuevas visiones de la subjetividad.

Una obra de arte es un producto cargado ideológicamente, en absoluto “neutral” ni “inocente”. La obra de arte habla muchas veces en nombre del discurso dominante en la sociedad en la que fue creado. A menudo la historia presenta ciertas concepciones y signos como si fuesen absolutas y universales cuando en realidad reflejan tan sólo una perspectiva concreta: la del hombre blanco occidental de clase media. La historia occidental nos presenta lo masculino como la norma de lo genérico humano.

---

<sup>2</sup> Debo señalar, además, otros comentarios sobre la selección de las obras, inscritas, casi todas, en la vanguardia europea. Por un lado, y aunque reconociendo los importantes ejemplos de otras muchas artistas latinoamericanas, europeas, etc., mi decisión sobre Cahun y Hôch procede de la personal admiración por sus obras, que a su vez (en parte) es consecuencia de la mayor facilidad de acceso a conocerlas mediante libros e internet, fruto en gran medida de los parámetros de valoración de ciertos discursos, que tienden a mostrar y representar ciertas obras antes que otras. Por otro, y siguiendo con esto último, los autores varones, algunos de ellos también muy admirados personalmente, corresponden según la crítica internacional a tres de los artistas más influyentes del arte contemporáneo; asunción que debe ser, al menos, reconocida y enmarcada en un contexto e historia determinada, que porta por lo tanto un discurso ideológico específico. Por este motivo y por su lograda influencia ante un amplio público, estas obras constituyen buenos ejemplos de la importancia de los productos culturales como transmisores de mensajes ideológicos que repercuten en las representaciones del imaginario de la población.



El arte es, entonces, uno de los espacios en el que el sistema de poder condiciona el sistema de representación visual.

Los fenómenos culturales, como la pintura o la fotografía, entre otros, también están insertos en relaciones de poder. Las imágenes de la mujer que ha interesado mostrar en la pintura a lo largo de la historia del arte transmiten significados que reflejan la ideología dominante de una sociedad determinada, que entre otras cosas es patriarcal; Otro tipo de representaciones que se escapan al estereotipo que sirve a dicho poder patriarcal van a relegarse a segundo plano o a mantenerse oscurecidas.

Las representaciones son construcciones simbólicas que atribuyen una serie de características a la conducta objetiva y subjetiva de las personas. Así, las ideas acerca de lo que deben ser hombres y mujeres en una sociedad, se produce a través del proceso de constitución del orden simbólico (Lamas, 1996: 340).

La historia, del arte en este caso, ha forjado la representación de la realidad bajo la mirada masculina de forma que mientras ésta se presenta como la única existente y su forma de ver el mundo es considerada como la verdad objetiva, las mujeres aparecen en el arte, a pesar de que existen numerosas representaciones de ellas como modelos, silenciadas como creadoras de arte.

En un contexto en el que la ideología dominante de la sociedad mantiene un imaginario patriarcal, las mujeres han sido configuradas como el otro a través de los discursos que las diferentes ciencias o corrientes (arte, biología, filosofía, psicología, etc.) han ido creando. El sistema patriarcal niega a la mujer su condición de sujeto en el momento en que mediante sus discursos y representaciones la constituye como lo *otro*.

Desde la perspectiva de una filosofía existencialista, Simone de Beauvoir (2002) en *El Segundo Sexo* investiga cómo y porqué los fundamentos del psicoanálisis, la biología, el materialismo histórico y la mitología configuran a la mujer a través de sus discursos como el *Otro* en las sociedades occidentales.

Nuestra cultura contemporánea vive en un estado creciente de sobreexposición; el fax, t.v, etc. han creado un mundo donde la visibilidad es un imperativo.

Algunas feministas se han centrado en la primacía de la mirada, en el impulso escópico como el paradigma del conocimiento. Señalan que el discurso científico siempre ha privilegiado la imagen del ojo como metáfora de la mente, o sea, veo como sinónimo de sé.

La cuestión de la visión, el qué se ve y el cómo se mira y su incidencia en los procesos de construcción de la identidad hay que entenderlo haciendo referencia a Freud y la importancia atribuida a la mirada en el desarrollo del modelo edípico y consecuentemente para la formación del sujeto que ingresa en el orden de la cultura, adscrito a un sexo. Sobre todo hay que referirse a Lacan y recordar la importancia asignada en la fase del espejo a la “contemplación de la imagen” como momento decisivo en la construcción del sujeto; la visualización de la diferencia a través del género, no en el sexo; y las consecuencias de la adscripción de los sujetos en los sistemas sociales de poder.

La operación entre presencia y ausencia del falo es la operación cultural por medio de la cual se realiza la diferenciación: presencia (verdad, visible)/ ausencia (carencia, falsedad, invisible).

En un contexto en el que lo visual predomina, “el cuerpo, sobre todo el de la mujer, lo femenino, aparece hiperrepresentado y sin embargo, permanece profundamente ausente” (Braidotti, 2000: 98).

Las mujeres y la creación artística en la cultura occidental mantienen una relación anecdótica en la que ellas son hipervisibilizadas como objeto de la representación y al mismo tiempo invisibilizadas como sujeto creador (Mayayo, 2003: 21).

El espacio visual es el lugar privilegiado de legitimidad social ya que las representaciones visuales ilustran a las sociedades en las que surgen y son una parte fundamental en el desarrollo, transformación e implantación de los diferentes modos de ser sociedad. Se trata de un instrumento básico de socialización, porque tiene lugar como espacio de interiorización de los valores, contenidos necesarios para la instalación del sujeto en la sociedad.

Supone una institución:

- Perceptiva, porque genera modos de ver, hábitos perceptuales, ofreciendo así la expectativa de una adecuación entre la realidad y las representaciones, “efectos de verdad”.
- Afectiva, pues genera modos de sentir, correspondencias y vínculos emocionales, ofreciendo la expectativa de un vínculo entre los contenidos de la experiencia individual y los vínculos a los objetos a los que remite.
- Conceptiva, porque subdetermina modos de pensar ofreciendo la expectativa de una consistencia interna entre las representaciones, al crear asociaciones mentales unívocas.

El espacio visual grafica un escenario donde se proyectan las identidades que los actores sociales introyectamos. Los códigos de representación que conforman el sistema se construyen a partir de principios arbitrarios de selección e identificación. La tendencia a valorizar ciertas situaciones de verdad en relación a la construcción de lo real, de la realidad, conduce a la representación de ciertas situaciones y la invalidación de otras.

Por ello es cada vez más imprescindible abordar las capacidades de la “producción visual” como instrumento de las formas de poder y también como ensayos contradiscursivos de nuevas formas de subjetualidad y sociabilidad.

## **1.2 Objetivo General**

Estudiar las representaciones de las mujeres en obras paradigmáticas del arte de vanguardia occidental del siglo XX.

## **1.3 Objetivos Específicos**

Analizar el papel que cumplen algunas obras de la pintura occidental del siglo XX en la perpetuación del imaginario patriarcal.

Interpretar la manera en que generalmente los artistas, a partir de una mirada masculina, han representado a la mujer en tres obras paradigmáticas de la pintura de vanguardia.

Interpretar en dos obras de la fotografía de vanguardia cómo algunas mujeres artistas han convertido la representación de lo femenino en un espacio reflexivo sobre la identidad sexual.

## **2 ANTECEDENTES**

### **2.1 Trayectoria de lo femenino en el imaginario artístico.**

Para entender el estado actual del problema a investigar, por una parte, es preciso analizar la construcción visual de la imagen de la mujer a lo largo de la historia y así mostrar el papel del arte en la producción de la subjetividad genérica.

A principios de los setenta, críticas e historiadoras feministas sintieron la necesidad de destacar la forma en que la mujer había sido configurada en la historia del arte occidental, y de revisar críticamente la imagen de ésta.

Patricia Mayayo, en su obra “Historia de mujeres, historia del arte” dedica un capítulo a los modelos femeninos en el imaginario artístico producidos a lo largo de la historia en el arte.

El arte adquiere una función prescriptiva y proscriptiva en tanto desempeña un papel fundamental en la creación y difusión de determinados estereotipos femeninos. El imaginario artístico actúa como un mecanismo de regulación de la conducta colocando a las mujeres en determinados lugares adhiriéndoles ciertos roles prefijados que deben representar (virgen, madre, amante esposa, etc.) y haciendo que rechacen otros (puta, bruja, mujer fatal, etc.)

El arte, junto con el cine, la publicidad y demás formas de producción cultural contribuyen a ensanchar el espacio entre lo que se considera una feminidad ideal y una desviada de forma que los códigos patriarcales se refuerzan.

Desde el mundo ateniense podemos observar ya claramente la función de la imagería artística en la socialización sexual. Como apunta Francois Lissarrague, la cerámica ática de los siglos VI y V a.C. abunda en representaciones de rituales e imágenes cotidianas de mujeres en cortejos matrimoniales, rituales funerarios, persecuciones eróticas,...A pesar de que sospechamos que estas imágenes, como señala Lissarrague, las pintaron mujeres y que algunos de estos vasos eran de uso exclusivamente

femenino, no es de extrañar que tratándose de una sociedad como la ateniense, dominada por varones libres sobre los “otros” (mujeres, esclavos), las cerámicas se caractericen por una mirada masculina. De tal modo que la mujer queda relegada a un segundo plano debido a su adscripción al espacio doméstico y su escasa participación en la vida pública.

Esto queda ilustrado perfectamente en un lecyto del siglo V conservado en el Museo de Berlín<sup>3</sup> al reflejar esta contraposición entre lo masculino y lo femenino: a la izquierda aparece una mujer de pie con un niño fajado entre los brazos; a la derecha, un hombre armado con una lanza y un casco. La imagen en la que aparece una familia, padre, madre e hijo, muestra la división de roles adheridos a cada uno de los sexos; mientras los hombres van a la guerra, las mujeres se dedican a la procreación. Además hace referencia a la famosa escena de la *Ilíada* en la que Héctor y Andrómana se despiden. Aquiles transportado por Ajax, Tetis llevando armas a su hijo y Héctor saludando a Andrómana, son algunos de los episodios mitológicos que se prestan a ser transpuestos en imágenes de guerreros anónimos y en los que la mujer desempeña una función fundamental como garante de la continuidad del *oikos*. Aparece representada como la madre de hijos varones que serán a su vez guerreros, de acuerdo con una ideología masculina que convierte al hoplita en símbolo de la protección de la ciudad (Mayayo, 2003: 141).

Sin embargo existen también un tipo de mujeres cuya imagen se aleja del ejemplar y tradicional. Se trata por ejemplo de las ménades que junto con Dionisos son las únicas que practican el *diasparagmós*, el desgarramiento de las carnes crudas (transgrediendo el orden civilizador griego que separa lo crudo de lo cocido), frente a cualquier tipo de sacrificio cívico, en las que se despedaza y se asa la carne. Otro contramodelo serían las amazonas, mujeres guerreras que rechazan cualquier contacto con los hombres. Las amazonas encarnan el peligro de desintegración de la cultura ateniense ya que simbolizan la naturaleza frente a la ciudad, el caos en oposición al orden, lo animal frente a lo humano, lo femenino frente a lo masculino. Son la imagen reiterada de lo “Otro” en una red de pares opuestos a través de los cuales el ciudadano griego se afirmaba en su propia identidad (Mayayo, op. cit. Loc. cit).

---

<sup>3</sup> Ver imagen 1 en anexo.

La sociedad romana sigue en la misma línea en cuanto que distingue radicalmente entre la mujer honorable y la infame. Como señala Aline Rousselle<sup>4</sup>, el criterio por el que se produce esta división es sobre todo de tipo sexual. El grupo de las infames lo forman las mujeres provenientes de ambientes tales como el circo o el teatro, las prostitutas, las esposas adúlteras, y a las esposas de su patrón que se separan de él sin consentimiento.

Entre las honorables se incluye a las esposas legítimas o las concubinas habituales del amo. Percibían a través del atuendo la identidad de estas figuras honorables de mujeres.

Numerosas representaciones escultóricas de época republicana o imperial muestran a la matrona con la cabeza cubierta por un velo o con un manto que sirve como advertencia de que acercarse a ella conlleva graves sanciones. Tanto era así que la ley romana no protegía contra los agresores a aquellas mujeres que salían sin su velo y con ropajes de sirvienta.

Las leyes familiares promulgadas por Augusto en los años 18 y 17 a.C. y en el año 9 de la era cristiana valorizan a la mujer casada desde el momento en que incitan a los romanos a contraer uniones legítimas y otorgan al Estado el control de la fidelidad de las esposas matronas, al mismo tiempo que incentivan a la familia y a los vecinos a denunciar los adulterios con la amenaza de perder su honor en caso de no hacerlo. El matrimonio se consolida con la procreación, que es su objetivo último. Las esposas deben dar a luz tres o cuatro hijos, lo que les vale una dispensa de tutela. Estas leyes de Augusto no permitían recibir legados a los hombres no casados entre los veinte y sesenta años y a las mujeres célibes, a pesar de que fueran viudas o divorciadas, entre los dieciocho y los cincuenta años. La idea de que la felicidad en la vida privada es garante de la concordia de la vida pública conduce entre otras cosas a esta exaltación del matrimonio.

En contraste, el cristianismo, hasta que se transforme en sacramento en el siglo XII, siente gran rechazo hacia la institución del matrimonio. San Jerónimo expresa en sus obras la unión de la boda con la condición humana posterior al pecado original. La virginidad constituye una condición paradisíaca que, sobre todo la cristiana, ha de tratar de reconquistar. La virgen María da a luz sin necesidad de unión carnal a diferencia de Eva, representando así una imagen que niega ante todo el

---

<sup>4</sup> A. Rousselle, en P. Mayayo (2003: 142).

cuerpo de la mujer y sus funciones. La Inmaculada Concepción es el único ser exento del estigma del pecado original, a pesar de que esta idea produjo muchas discusiones durante toda la Edad media. La Anunciación y la Visitación refuerzan el carácter espiritual de la concepción de Cristo y el nacimiento del niño manteniendo un estado virginal.

En Eva, sin embargo, se encarna el peligro femenino, que la misoginia medieval reproduce constantemente mediante el travestismo del diablo en forma de muchacha, la serpiente tentadora con rostro de mujer, la representación de la lujuria como una figura con cuerpo femenino,... en un montón de imágenes que pretenden reflejar la naturaleza pecadora de las mujeres.

Como apunta Chiara Furgón en el segundo tomo de “Historia de las mujeres”, la iglesia transmite un mensaje en el que mientras los hombres son pecadores debido a su incapacidad de controlar los impulsos, las mujeres “no son un sujeto pecador, sino un modo de pecar ofrecido al hombre” (G. Duby y M. Perrot, 2000: 445).

Las imágenes que se conservan de las mujeres hasta la baja Edad media reflejan solamente una perspectiva eclesiástica. A finales del siglo XIII, se produce un cambio en las representaciones de las mujeres, esta vez se muestra en ocupaciones cotidianas. Suelen tratarse de labores asociadas al ámbito familiar, aunque a veces estas tareas domésticas se transfieren al espacio público. Con el despegue urbano y la notable actividad comercial el trabajo de las mujeres se especializa y diversifica. Estos acontecimientos se ven reflejados en miniaturas en las que se muestran a mujeres de mercaderes dirigiendo los negocios en ausencia de ellos, mujeres vendiendo pescado o pan, cosiendo vestidos, atendiendo a enfermos en hospitales, leyendo,... en numerosas acciones que muestran indicios de cierto cambio en la condición femenina.

En la historiografía feminista existen discusiones en torno a la transformación de la situación de la mujer en el Renacimiento desde la publicación del ensayo “Did women have a Renaissance?” de Joan Kelly (1977). La autora ponía en entredicho la opinión de Jacob Burckhardt en relación a su idea, aparecida en el texto “la cultura del Renacimiento en Italia” (1860), de que el Renacimiento hubiera supuesto una mejora general de las condiciones de vida de hombres y mujeres.



Frente a la visión optimista del Renacimiento en la historia del arte oficial como una época próspera caracterizada por el surgimiento del individualismo moderno, Kelly considera que las mujeres vieron empeorada su autonomía como consecuencia de las cada vez más complejas relaciones económicas en los siglos XV y XVI que hizo que las mujeres perdieran el control legal de sus propiedades. Patricia Simons considera por ejemplo el análisis que tradicionalmente se ha hecho del retrato del perfil en la Florencia del *Quattrocento*: como un reflejo de la exaltación de la virtud y del culto a la individualidad típicos de la nueva sociedad florentina. La pregunta que se desprende es en qué medida estas características de prestigio personal y fama cívica se aplican a las mujeres de aquella época.

Sólo a partir de 1440 los retratos florentinos de perfil, que hasta entonces eran masculinos, empiezan a utilizarse en gran medida para inmortalizar mujeres. En 1450 aproximadamente el modelo de retrato impuesto para los hombres es el de tres cuartos como forma de apreciar mejor el rostro del efigiado, pero en el caso de las mujeres, se mantiene el modelo del retrato de perfil por lo menos hasta 1470.

A partir de esta fecha aproximadamente la mujeres retratadas se vuelven hacia el espectador y se muestran vestidas menos ostentosamente que en retratos anteriores. Surge la pregunta de porque estas mujeres son retratadas de perfil hasta una fecha tan tardía y hasta que punto estos retratos influyen en la socialización de las mujeres patricias.

Siguiendo a Simons (1988)<sup>5</sup> en la sociedad florentina y entre las clases más privilegiadas, la figura de la mujer funciona como un signo de la riqueza y del prestigio social de su marido. El atuendo ostentoso de la mujer, especialmente el día del matrimonio, refleja su condición familiar; La mujer no es sino el objeto de intercambio de dos linajes.

Esta ostentación visual que Simons denomina “visual display” es un elemento crucial del rito del matrimonio. Tanto los rostros jóvenes de las mujeres retratadas como su vestimenta “elegante” y llena de joyas aluden a mujeres prometidas en matrimonio o recién casadas. El cuadro por lo tanto,

---

<sup>5</sup> P. Simons (1988), en Mayayo (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*, pág. 146.

es la prueba material y visible de la alianza forjada entre padre y marido, entre dos familias patricias honorables.

Patricia Mayayo explica el caso de un famoso cuadro de Domenico Ghirlandaio: Retrato de *Giovanna Tornabuoni*, 1488. La retratada tiene grabado en el hombro una L que es la inicial de su marido, y en el manto que la cubre un emblema triangular que representa a su familia paterna. Giovanna es convertida así, como subraya Mayayo, en “un signo, en ornamento familiar. La fórmula del retrato de perfil, con su estructura estática e impersonal, refuerza aún más el carácter idealizado y contenido del cuadro: como escribe Simons, la naturaleza decorativa de la tipología de perfil, así como su capacidad para desindividualizar e idealizar al modelo, lo convirtió en una fórmula convencional especialmente apropiada para reificar a las damas florentinas” (Mayayo, 2003: 146).

También el barroco recoge una imagen de mujer como objeto de intercambio entre hombres. *El rapto de las hijas de Leucipo*, 1615-18, uno de los cuadros mitológicos más conocidos de Rubens, constituye un claro ejemplo a este respecto. Este cuadro cuenta la historia de Hilaíra y Febe, las dos hijas del rey Leucipo, abducidas por los gemelos Cástor y Pólux que acaban casándose con ellas. Según Margaret Carroll<sup>6</sup>, Rubens otorga a sus personajes una actitud un tanto ambigua. Pareciera como si tanto las hermanas como los gemelos oscilasen entre dos actos contradictorios. Es preciso preguntarse el motivo de esta mezcla de sensualidad y de violencia (la brutalidad y solicitud en ellos, y la resistencia y consentimiento en ellas). Efectivamente, en occidente ésta exaltación de la violencia sexual tiene su historia desde el *Arte de Amar* de Ovidio, que menciona precisamente la historia de las hijas de Leucipo como un ejemplo de lo apropiado de la violencia en la conquista de la mujer amada.

El cuadro de Rubens ha tenido diversas interpretaciones: como una celebración del triunfo de los impulsos naturales frente a las represiones morales, como una alegoría platónica, etc. Carroll hace una interpretación de éste en función de la teoría política de la época. En las cortes europeas y durante los siglos XVI y XVII aumenta la costumbre de decorar los palacios reales con escenas de raptos mitológicos. A partir de 1513, fecha en que se publica *El Príncipe* de Maquiavelo, ésta

---

<sup>6</sup> M. Carroll, en Mayayo (2003: 148).

imagen de violencia sexual es vista como una manera de exaltar la autoridad del monarca absoluto. Es común encontrar en la literatura de la época una comparación entre el dominio del hombre sobre su amada y el del gobernante sobre sus súbditos.

Siguiendo la tesis de Carroll, *El rapto de las hijas de Leucipo*<sup>7</sup> “cobra un nuevo significado lleno de connotaciones de género: el intercambio de princesas se presenta metafóricamente como una aventura sexual compartida entre hermanos varones, al mismo tiempo que refuerza simbólicamente, estableciendo un paralelismo entre dominio erótico y fortaleza política, la autoridad de los monarcas”(Mayayo, 2003:150).

A lo largo del siglo XVIII sin embargo, la noción del matrimonio como alianza entre familias se irá transformando. Como observa Carol Duncan<sup>8</sup>, en muchos países europeos hasta el final de la Edad Moderna, el matrimonio no constituye un compromiso personal entre los cónyuges sino que se considera un contrato legal en el que se establece la contribución económica de cada una de las partes, firmado entre los padres de los contrayentes. Con frecuencia, de hecho, los miembros de las clases más desfavorecidas no se casaban legalmente.

Las relaciones tanto entre los esposos como entre padres e hijos solían ser frías y distantes y estaban regidas por un padre autoritario. Los sirvientes son los que en las familias adineradas educan a los hijos; en familias con menos recursos, los hijos eran enviados al campo donde permanecían al cuidado de un ama de cría a lo largo de cuatro años.

Pero este tipo de familia, entre cuyos miembros apenas existe contacto, va ir dando paso a un nuevo modelo familiar con la entrada de los ideales ilustrados. La literatura y la pintura de la época insisten en imágenes de familias unidas y armonía conyugal cuyo centro es, como no, la madre. Las esposas virtuosas de las novelas de Diderot, las madres felices que muestran pintores como Greuze,... encarnan a la esposa perfecta que encuentra su felicidad en la atención a los demás miembros de la familia. Se trata del nuevo ideal burgués de la feminidad que choca con otro modelo de mujer que abandonando su “misión natural” persigue su propio placer.

---

<sup>7</sup> Ver imagen en anexo.

<sup>8</sup> C. Duncan (1973), en P. Mayayo (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*, pág. 150.

En las revoluciones burguesas de la época, como en la Revolución francesa por ejemplo, a las mujeres se les mantiene en segundo plano precisamente por esta identificación entre lo femenino y lo maternal. Aunque desempeñan una actividad notablemente activa en las insurrecciones y sublevaciones espontáneas, las mujeres son expulsadas a un lugar secundario en el momento en que el suceso pasa a manos de las asociaciones revolucionarias.

El lugar que ocupan las mujeres en la ideología de la Revolución se resume muy bien en el cuadro *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David<sup>9</sup>. Narra la historia de los Horacios, unidos por lazos matrimoniales a los Curiacios, notables de Roma y Alba respectivamente. Cuando se declara la guerra entre ambas ciudades, a los Horacios no les queda más remedio que elegir entre la lealtad a su patria y el amor a su familia. La escena representa a los protagonistas jurando fidelidad a Roma antes las tres espadas que les tiende su padre que está localizado en el centro del lienzo. Según explica Linda Nochlin (1988), David sirve como punto de división de la composición. En un lado, el heroísmo espartano de los Horacios cuyo patriotismo domina todo lo personal, ocupando gran parte del lienzo; en el otro, las mujeres y los niños con expresiones de emociones en tensión. Frente a las líneas rectas y angulosas que subraya la silueta de los Horacios, el cuerpo de las mujeres es definido con curvas ondulantes. El lado masculino encarna los nuevos valores revolucionarios como la razón, la moral o la virtud, por el contrario, el mundo femenino se identifica con lo emotivo, lo sentimental y la debilidad.

Como señala Mayayo (2003: 153): “masculinidad y feminidad se contraponen en un proceso de definición mutua; la única conexión entre ambos mundos es la figura del muchachito que, arropado por su madre, mira fuera del grupo de mujeres para aprender del ejemplo de los hombres”.

La división del espacio público para los varones y el espacio privado para las mujeres que reproduce la ideología burguesa se va ir consolidando durante el siglo XIX.

En la mentalidad de las clases medias industriales el rol de la mujer es el de la madre, la esposa y la hija.

---

<sup>9</sup> Ver imagen en anexo.

A pesar de que, en la Inglaterra victoriana la pintura de historia mantiene su alta valoración académica, cada vez se tiene más la idea de que la cultura y la moralidad de la nación se reflejan mejor en la llamada “pintura doméstica”. Se trata de cuadros narrativos de pequeña escala que describen momentos de la vida cotidiana de la época inspirados en la pintura costumbrista holandesa, que tienden a regular las identidades de género.

George Elgar Hicks va a exponer para el año 1863 en la Royal Academy de Londres un tríptico llamado *La misión de la mujer*. El tríptico comienza con un cuadro que se llama “guía de los niños”, en el que aparece una joven madre inclinándose atentamente hacia su hijo que está aprendiendo a caminar. Se observa como, a pesar de que la madre protege con sus brazos al niño, éste camina hacia delante con cierta seguridad, presagiando su futura autonomía masculina. “Compañera de los hombres” es el título del segundo cuadro de la serie. En él se observa a la misma mujer consolando a su marido que parece haber recibido una mala noticia. La mujer sujeta delicadamente el brazo a su esposo quien aparece con gesto desesperado: las manos tapándose los ojos, apoyado en la chimenea. Según observa Nead en su libro *Class and sexuality in Victorian art*, el comportamiento de la pareja responde a la metáfora victoriana del roble y la hiedra. “Él es el roble y ella la hiedra: de la misma forma que la hiedra necesita al roble para crecer, una mujer necesita la protección de su marido; no obstante, cuando el roble se muestra afligido, la hiedra debe aportarle su dulce consuelo. Como en las pinturas de género holandesas, toda la escena está pintada con una minuciosidad notable: la chimenea de madera labrada, la tetera de plata que brilla sobre la mesa, el fino mantel de hilo y la alfombra que protege el suelo de la estancia son signos que nos indican la respetabilidad burguesa de esta familia” (Mayayo, 2003:154).

Continuando con el tríptico, en el tercer cuadro, “Consuelo de la vejez”, la mujer le prodiga atentos cuidados a su padre inválido. La hija se inclina para dar un vaso de agua a su padre, lleva un libro en sus manos además como si le hubiese estado leyendo en voz alta.

Se puede destacar de estos tres cuadros de la serie como la mujer es siempre joven. Su vida se detiene de alguna manera en una edad determinada pudiendo representar así los tres roles propios que se le adjudican como mujer. La feminidad respetable es determinada por el transcurso de la vida del hombre, en su infancia, madurez y vejez.

Si bien este estereotipo de la mujer como “ángel del hogar” procedía sobre todo de la burguesía, también se podía observar en las clases trabajadoras. El mismo autor del tríptico analizado anteriormente, termina en 1857 una acuarela en la que se observa un tipo de mujer honrada de clase humilde cuyas características se asemejan bastante a las de una mujer burguesa. La mujer de esta obra adquiere una postura similar a la que tenía la mujer en el segundo cuadro de la serie, vuelta hacia su marido y apoyada suavemente en su hombro. Su complexión y vestido indican que se trata de una mujer trabajadora, sin embargo, a diferencia del hombre que rodea su cintura con el brazo y mira con decisión hacia fuera, hacia el espacio público donde realiza sus funciones, ella desempeña sus tareas dentro del ámbito privado, como se pretende con la presencia de la niña y la puerta abierta que muestra el interior de la casa.

Como venimos diciendo, existe una clara división entre la mujer entregada, la madre y el resto de mujeres infames. La mujer adúltera, la prostituta constituye la otra cara de la esposa madre perfecta. Uno de los problemas sociales y morales que en el siglo XIX más preocupan a las clases medias inglesas es la prostitución en las urbes modernas. La puta representa el peligro mayor entre los ciudadanos de bien que pasean por las calles de la ciudad; símbolo de peligro en tanto transgrede las normas y comportamientos que hacen respetable a las mujeres y en tanto constituye una fuente de contaminación física y moral. Dante Gabriel Rossetti representa en su obra *Hallada* la figura de la perdida, “The fallen woman”. Se observa el encuentro de un campesino con su antigua novia cuando ésta ya se ha convertido en una prostituta. Al reconocer a su cliente la mujer (con su atuendo urbano) se derrumba al suelo con dolor y muy avergonzada. El pintor nos muestra la escisión que se produce entre el campo y la ciudad que representan el conflicto entre la virtud y el vicio.

El hombre con su atuendo rural, la figura del carro con la oveja, aluden al campo cuyos valores son tradicionales y eternos. Por el contrario, la ciudad constituye el lugar de lo degradante, inmoral y cambiante.

Durante el siglo XIX las reivindicaciones feministas aumentan y con ello también surgen nuevos modelos iconográficos de la mujer desviada: la sufragista. Las militantes sufragistas eran ridiculizadas en la prensa y la caricatura política victorianas y eduardinas como la esposa dominante,

la amargada, la histérica. La iconografía popular describe a menudo un tipo de mujer angulosa y delgada frente a las curvas propias de un cuerpo preparado para la maternidad. La sufragista es descrita como una mujer que rechaza su feminidad y cuyo deseo es entrar al mundo masculino por lo que su rostro es poco bello, con arrugas, viste de forma descuidada y tiene una expresión de enfado. Estas imágenes sugieren que la apariencia física tiene una directa relación con el interés por la política en el caso de las mujeres. El motivo de que una mujer se dedique a la causa sufragista es la ausencia de encantos femeninos; Al dedicar su tiempo a estos quehaceres masculinos sus encantos de mujer se han visto disminuidos porque se ha masculinizado. Esta representación de mujer no obstante, no constituye un peligro sino que más bien es ridículamente personificada.

A fines del siglo XIX y a principios del siglo XX empiezan a proliferar los desnudos femeninos como reacción frente a las crecientes reivindicaciones feministas. Es especialmente apreciable en el caso de Renoir, que a partir de 1880 comienza a aumentar las obras en las que muestra desnudos de mujeres. En su obra Renoir representa la imagen de la mujer “natural”, enmarcada en un ambiente paradisíaco de tintes primitivistas como oposición a las cada vez mayores demandas de igualdad política y social.

Las mujeres que dibuja Renoir aparecen sentadas plácidamente junto a un árbol o sumergidas tranquilamente en las aguas de un río, como si vivieran ajenas a cualquier conflicto o más aún, como ajenas de sí mismas. “Ni siquiera nos devuelven desafiantes la mirada como la famosa Olimpia de Manet. Satisfechas en un estado de inocencia original, no parecen tener ni exigencias ni deseos; no son sino cuerpos sustancializados. Como subraya Garb, rara vez la mujer se ha mostrado más disponible: las figuras de las modelos se retuercen con frecuencia para revelar sus pechos o el contorno de sus caderas y su pasividad e inocencia juguetonas confirman el dominio que el espectador ejerce sobre ellas” (Mayayo, 2003: 160).

La técnica de pincelada pastosa y la textura matérica de los cuadros da la sensación de que el cuerpo femenino se funde con la vegetación que lo rodea. La mujer forma parte entonces de un paraíso natural junto con los animales, los riachuelos y las flores.

Los desnudos femeninos de Renoir reflejan una imagen de unidad y armonía naturales en la que todo, incluso y sobre todo la mujer, está en el “debido” sitio.

La iconografía decimonónica que define la fantasía de posesión total del cuerpo de la mujer sigue vigente entre las pinturas de las vanguardias históricas. El fauvismo y el expresionismo por ejemplo, proyectan toda una imagen estereotipada de la mujer: desnudada, tumbada de espaldas sobre una cama, ofreciéndose pasivamente a la mirada del espectador, etc. Como apunta Mayayo aludiendo a algunos de los textos de Duncan, el tema clásico de las bañistas, recuerdo nostálgico de una Arcadia perdida, reflejo de una presunta relación esencial entre la mujer y la naturaleza; y el motivo del pintor y la modelo, testimonio reiterado de la virilidad desenfrenada del artista.

La imagen del pintor bohemio se ha relacionado a menudo con el mito de la libertad sexual de manera que se asocia vigor erótico con energía creativa. En un gran número de cuadros de Matisse o Kirchner por ejemplo pareciera como si el artista y la modelo acabaran de salir de un acto sexual: el pintor abrochándose la camisa, la mujer subiéndose las medias, etc.

Casi siempre a las modelos que son amantes, prostitutas, camareras, etc. mujeres de clase baja que viven en gran medida de su disposición sexual se las describe como parte de los bienes personales del pintor, como un objeto más para su gratificación.

La mayoría de los pintores de vanguardia, a pesar de su carácter revolucionario contra la sociedad burguesa, no fueron capaces de darse cuenta de la opresión sexual que la cultura de su tiempo ejercía sobre las mujeres.

Es significativo el hecho de que durante el siglo XX las declaraciones de muchos artistas de vanguardia recurran repetidamente a la misma metáfora: el lienzo es como un cuerpo femenino al que hay que conquistar y dominar. El discurso del expresionismo abstracto americano por ejemplo insiste en la virilidad del pintor que lucha heroicamente contra el lienzo (analogía con la mujer). Esta imagen se prolonga incluso a la obra de artistas conceptuales y de performance como Yves Klein. Como la obra que realizó en la Galería de Arte contemporáneo de París en 1960. Se trata de una de sus antropometrías en la que desarrolla los principios de la pintura gestual que proclama el expresionismo abstracto. Pero además, se está produciendo una radicalización de la metáfora del cuerpo de la mujer como instrumento creativo del artista. Klein empapela el suelo de una determinada sala y coloca una hilera de sillas al costado en las que se sientan nueve músicos. La orquesta interpreta la pieza llamada Sinfonía monótona compuesta y dirigida por el propio artista.



Entonces es cuando entran tres mujeres desnudas con cubos llenos de pintura, que bajo la dirección de Klein comienzan a embadurnarse de dicha pintura y a continuación, imprimen la huella de sus cuerpos en el papel.

## 2.2 Mujeres (Artistas) en Los Movimientos Artísticos Del Siglo XX

A primera vista, la situación de las mujeres artistas a partir de los comienzos del siglo XX es bastante optimista. La lucha de sus compañeras a lo largo de siglos anteriores no había sido en vano, y ahora estaban recolectando sus frutos feministas: Al igual que los hombres, podían estudiar en las escuelas de bellas artes, tenían acceso a becas, podían participar en clases de dibujo al natural, presentar su obra en exposiciones internacionales, etc.

Las mujeres gozaban de la participación activa en el ámbito artístico; En 1884 se celebró en Ámsterdam la primera exposición dedicada exclusivamente a dibujos realizados por mujeres. A esta le siguieron en 1908 y 1913 otras dos exposiciones en París dedicadas a mujeres artistas.

Sin embargo, esta aparente situación equitativa carecía de veracidad en la práctica: las artistas seguían teniendo muy poca representación en las exposiciones, un mínimo porcentaje de ellas daban clases en las escuelas de arte o eran miembros de academias, su obra era bastante olvidada por parte de la crítica, etc.

En la Europa de las primeras décadas del siglo XX, en un período breve de tiempo, surgieron múltiples movimientos artísticos. La pluralidad de estilos que se estaban desarrollando como el *art nouveau*, el expresionismo, el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, el dadaísmo, el arte abstracto, la nueva objetividad y el surrealismo, hubieran resultado imposible en cualquier otro momento del pasado.

La aparición, por su parte, de los nuevos medios de la fotografía y la película, constituyeron aportes notables en las transformaciones visuales.

Si bien es cierto que el acceso por parte de las mujeres a las instituciones educativas y formativas era mucho más fácil que en un período anterior, en muchas ocasiones las artistas se veían obligadas a recurrir a artistas varones bien consolidados en la escena artística para progresar en sus carreras.

A comienzos del arte vanguardista del siglo XX, un conjunto de artistas como Sonia Delaunay y Natalia Goncharova estudiaban en escuelas rusas donde desarrollaban su estilo para perfeccionarlo posteriormente en escuelas parisinas. Durante la segunda década del siglo XX, las mujeres van a crear pinturas y esculturas ocupando todas las áreas visuales.

Durante la Primera Guerra Mundial va a surgir el dadaísmo. La artista alemana Hanna Höch va a formar parte de este grupo con ciertas tendencias anarquistas y pacifistas.

En el año 1920, Georgia O'Keefe comienza a pintar sus famosos cuadros de flores en un contexto artístico dominado por unos hombres que recelaban de que una mujer entrara en su mundo; sin embargo, ella, hacía caso omiso a sus comentarios ya que tenía clarísimo su capacidad como pintora en absoluto envidiable a la de ellos.

En las décadas de 1930 y 1940, algunas mujeres artistas como Meret Oppenheim, se arrimaron al surrealismo, un arte donde la imaginación poética adquiere mayor relevancia que la técnica, obteniendo un importante reconocimiento.

También en la escultura las mujeres comenzaban sus andadas: Germaine Richier en Francia con sus peculiares esculturas de bronce o Barbara Hepworth con su obra moderna en el Reino Unido.

El expresionismo abstracto que emergió en Norteamérica hacia finales de los cuarenta opuso más resistencia para acoger a mujeres. Lee Krasner logró una década después acceder a esta corriente aunque con la ayuda de ciertos contactos de artistas y críticos asociados a ésta. La canadiense Agnes Martin quien también consiguiera una posición en el expresionismo abstracto, hacia el año 1950 con sus incursiones en el lenguaje visual y su desarrollo de uno reducido e informe, la convirtieron en pionera del arte minimalista (sin embargo no se la reconoció hasta la próxima década).

Ya en los años sesenta, la ampliación del concepto de arte tradicional trajo consigo una explosión de variedades de estilos nunca visto hasta entonces. Nacen casi al mismo tiempo “el *pop art* (Niki de Saint Phalle), el *op art* (Bridget Riley), el arte conceptual (Hanne Darboven, Adrian Piper), el *land art* (Nancy Holt), el arte minimalista (Agnes Martin , los *happenings* y *fluxus* (Valie Export, Yoko Ono, Carolee Schneemann), la *performance* (Gina Pane) y el *body art* (Hannah Wilke). Las mujeres participaron activamente en cada nueva tendencia” (Grosenick, 2001: 15).

A finales de 1960 el feminismo surge con nuevos bríos y las artistas se organizan políticamente para conseguir acceder a las estructuras de las que son discriminadas, protestan en las escuelas de bellas artes y en los museos, e instauran sus propias exposiciones, galerías y dan sus propias clases de arte. En los primeros años de la década de 1970, Judy Gerowitz se deshace de su apellido de casada para adoptar el de Chicago, su ciudad natal. Su monumental *Dinner Party* (1974-1979), construida con la ayuda de muchas mujeres, constituye un homenaje a 39 personajes históricos femeninos reunidos para una ficticia cena, que recuerda a la Última Cena de Jesucristo con los apóstoles.

Louise Bourgeois con su temprana obra de dibujos y esculturas sobre experiencias infantiles fue otro de los descubrimientos en los sesenta. Por otro lado, y muy a pesar de Georgia O'Keefe, cierta crítica feminista interpretaba sus pinturas florales como símbolo de la sexualidad femenina.

Annette Messager puso de relieve los estereotipos sobre la imagen femenina pintando sobre fotografías de mujeres atractivas y bebés. La artista afroamericana Adrian Piper se disfraza con ropa de hombre, peluca negra, gafas de sol y bigote, con el objetivo de conocer los clichés de la supuesta aura aterradora que rodea a los hombres de color.

Desde la década de 1970, las artistas mediante la performance sobre todo, proclaman el control de su propio cuerpo. Reafirman en sus acciones el poder de lo que les ocurre a sus cuerpos. Yoko Ono, pidió en *Cut Piece* (1965) a los espectadores que la desvistieran rasgándole la ropa. En *Rhythm 2* (1974) Marina Abramovic llegó a ingerir un medicamento para el tratamiento de la esquizofrenia y acabó inconsciente. La artista francesa Orlan se somete constantemente a operaciones de cirugía plástica cambiando sus propios rasgos según un ideal femenino de belleza, creado a partir de retratos de mujeres hechos por hombres artistas de diferentes períodos y procesados por ordenador. Tales operaciones suelen realizarse en las propias galerías y museos que después venden en vídeo.

Algunas artistas de los años ochenta se sentían profundamente decepcionadas ante la persistencia de la desigualdad sexual en el universo artístico, y en muchos ámbitos de la vida. Mientras, numerosas artistas trataban de sacar provecho a los logros del feminismo y se dedicaron a investigar sobre el sexo y la identidad en sus obras con mayor optimismo. Laurie Anderson juega a la ambivalencia

sexual por medio de la distorsión de su propia voz. Cindy Sherman se exhibe en diversas proyecciones fotográficas representando múltiples roles con el objetivo de no alcanzar una identidad fija. Y Barbara Kruguer, entre otras, hace uso de frases provocativas para enfrentarse a un supuesto espectador masculino.

A finales del siglo XX, las instituciones artísticas abren sus puertas a las artistas contemporáneas: El Guggenheim Museum de Nueva York instaló exposiciones individuales de Jenny Holzer (1989) y Rebecca Horn (1993), y en 1993, en el Reino Unido, Rachel Whiteread se convertía en la primera mujer que recibía el Turner Prize, el galardón más codiciado para jóvenes artistas que otorga anualmente la Tate Gallery de Londres (Grosenick, 2001: 16).

Ya entrando en los años noventa la fotografía adquiere un tremendo protagonismo como medio artístico con derecho propio. Destacan los trabajos de las jóvenes fotógrafas Rineke Dijkstra, Sharon Lochart y Tracey Moffatt. La primera por ejemplo, se dedica a retratar a jóvenes en el umbral de la edad adulta a lo largo del mundo, mientras que Lochart es una fusión de observación distante e intimidad cercana.

Una serie de artistas como Shirin Neshat se han centrado para sus trabajos en su propia identidad multicultural o en la situación de la mujer en sus países de origen; La artista iraní Neshat, trasladada a Estados Unidos recurre frecuentemente en sus fotografías e instalaciones a imágenes de mujeres con *shador*.

La obra de Rosemarie Troquel que lleva a cabo una versión del conejito de *Playboy* (logotipo de revista dirigida al deseo masculino) bordada en una tela, es un buen ejemplo del conjunto de mujeres que experimentan procedimientos artesanales asociadas tradicionalmente a la mujer para reducir las al absurdo.

Llegando al final de los noventa, nos encontramos el éxito de numerosas artistas que utilizan los medios digitales e internet. Mariko Mori usa para su instalación *Dream Temple* un complejo sistema de audio y una pantalla tridimensional que transporta al público a otro mundo. Y Pipilotti Rist emplea para sus polémicos vídeos un sintetizador, un amplificador y el programa Avid.

Algunas obras de Zoe Leonard representan un aspecto del debate en las artes visuales y el feminismo acerca de la distinción entre “sexo” y “género”. En su obra *Pin-ups* (Starring Jennifer Miller), donde introduce una mujer barbuda como chica de calendario, la artista interroga la manera de mirar preestablecida en nuestra sociedad.

### **3 CONSIDERACIONES TEÓRICAS**

Para comprender y llevar a cabo posteriormente el análisis pertinente de las obras escogidas, propongo la explicación de un conjunto de conceptos teóricos clave.

#### **3.1 La mujer como alteridad desde el existencialismo**

La formulación clásica del tema de la marginación de las mujeres como el Otro en una cultura creada por los hombres, es el análisis existencial de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (2002). La filósofa francesa, siguiendo a Hegel, Heidegger y Sartre supone que la alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano.

A lo largo de la historia, los discursos (y el correspondiente imaginario) han sido producidos por hombres que no han puesto bajo sospecha el orden patriarcal y que se han identificado con el género que tiene la capacidad de elevarse a la autoconciencia.

Para comprender la anulación y subordinación en la que viven muchas mujeres es necesario sentirla como el Otro, como el objeto intrascendente que se opone al hombre como conciencia esencial, trascendente y soberana. Es fundamental advertir como la mujer se configura en la categoría del Otro, como esencia eterna frente a la soberanía masculina, para darnos cuenta de que esta categoría atribuida responde a una construcción cultural, histórica y social. Porque siguiendo la célebre frase de Simone de Beauvoir: “la mujer no nace, se hace”.

Si bien es cierto que, aludiendo a las estructuras elementales del parentesco de Lévi Strauss, todos los discursos sociales se han estructurado bajo los parámetros de dualidad y alteridad: lo mismo y lo otro, se observa que los términos que forman esta estructura dual tienen una relación de reciprocidad y relatividad. No obstante, no sucede lo mismo en el caso del hombre y la mujer. En la relación de sexos uno de ellos consigue afirmarse como el único esencial, el hombre, rechazando cualquier relatividad con respecto al otro.

Este hecho se entiende tomando las relaciones entre hombre y mujer como simétricas a las de amo y esclavo de la dialéctica hegeliana de la autoconciencia (Kojève, 1982). En esta dialéctica, mientras la conciencia masculina es independiente ya que asume el papel de lo esencial, la conciencia femenina es dependiente porque encuentra su razón de ser en la conciencia libre del hombre.

La autoconciencia como ser para sí supone la conciencia del yo. Este yo es el yo del deseo. La autoconciencia implica el deseo porque éste lleva al hombre a la acción que tiende a satisfacerlo por medio de la negación del objeto deseado lo cual conduce a la creación de una realidad subjetiva. La existencia de los hombres se caracteriza por la nada, por la capacidad de negar y rebelarse. Para que se dé la autoconciencia se requiere de algo que supere la realidad dada, es decir, el deseo mismo que es como un vacío si lo entendemos como deseo antes de su satisfacción. Entonces, el ser será negatividad, devenir, será lo que el ha devenido por la negación siendo el tiempo y no el espacio su forma universal. Efectivamente, a la fenomenología y el existencialismo le interesan mucho la temporalidad. Constantemente se está rompiendo con algo. Así, para elevarme sobre la autoconciencia tengo que superar lo dado. El mundo natural se hace hostil y pasa a transformarse en un devenir, en un mundo histórico.

Somos un vacío, una nada que se va llenando. Lo importante es que ya he identificado el deseo que todavía no lo tengo. La relación yo – no yo va revelando cosas, vamos captando la temporalidad. Nuestro ser es devenir, por eso el hombre, y la mujer, es lo que quiere ser, lo que se hace. Este sería el primer principio del existencialismo. Y la frase: “No se nace mujer, se llega a serlo” la más transgresora del *Segundo sexo* de la filósofa con la cual ponía de manifiesto que el rol y el lugar que las mujeres asumen en las sociedades les son impuestos por el poder patriarcal.

La autoconciencia se origina al arriesgar la vida para satisfacer el deseo que ansía el reconocimiento. El deseo de reconocimiento es lo que constituye a los seres humanos de forma que la autoconciencia supone una lucha por éste. La realidad humana implica dos comportamientos humanos diferentes, enfrentados, para que los seres humanos se realicen como autoconciencia. Así, el ser humano es siempre amo o esclavo, autónomo o dependiente.

Lo importante es que el hombre recupere en la realidad objetiva la idea que se hace de sí mismo, pero esto sólo es posible cuando es reconocido por otros. El ser humano debe transformar el mundo

en uno donde este reconocimiento sea posible a través de la acción, que supone una lucha para conseguir este reconocimiento del adversario. Así, la única manera de que se reconozca la libertad es mediante el riesgo de la vida, porque el hombre es un modo de ser que no es dado de antemano, tiene que ejercitarse constantemente.

Existen pues dos formas de conciencia: una conciencia pura, autónoma, el ser para sí representada por el amo, lo masculino, y una conciencia que existe por otra conciencia o conciencia dependiente que es el esclavo, lo femenino; y cuya realidad es la vida animal.

De esta forma, el amo sólo lo es en la medida en que tiene un esclavo que lo reconoce como amo. El esclavo, a diferencia del amo que no puede reconocer al otro, reconoce el valor de la autonomía en el otro y en consecuencia sólo tiene que trascenderse, dejar de ser esclavo he imponerse a él para que se establezca el reconocimiento mutuo. El esclavo en su condición de esclavo ha experimentado la angustia de la muerte, del amo absoluto y es aquí donde comprende “ que una condición dada, fija y estable, aunque sea la del amo, no puede agotar la existencia humana” porque la angustia, como dice Sartre, nace de un futuro indefinido, de la falta de esencia, de un destino de posibilidades al que los individuos deben enfrentarse sin ningún tipo de garantía, asumiendo plenamente su libertad de “construirse a sí mismo en cada instante”. Va a estar dispuesto al cambio en el momento en que se da cuenta de que no hay nada fijo en él.

Frente a la existencia de esencias fijas inmutables, el existencialismo prioriza la existencia. El ser humano no tiene una esencia que le determine a ser o a comportarse de una manera concreta sino que él mismo es su propio existir. La existencia es la negación de la esencia. Para el existencialismo, y para el feminismo, es imprescindible observar como lo que determina mi ser es una situación singular. El que existe es siempre relacional, es un proyecto de ser que trasciende lo que somos. Nunca somos lo que somos porque estamos más allá, de forma que cuando tenemos conciencia de ser para sí, nuestro destino puede cambiar innumerables veces.

Existir es sinónimo de hombre, que sería el “ser para sí” de Sartre (Sartre, 1966: 690) y el “ser ahí” o “Dasein” de Heidegger. Es conciencia, “un poder de ser lo que no se es y de no ser lo que se es”.



La existencia es aquello a partir de lo cual me refiero a lo otro que no soy yo y con lo que me relaciono además de conmigo mismo (autoconciencia).

Según la fenomenología la conciencia se caracteriza por una intencionalidad, el ser siempre conciencia de algo que no es ella, tiende a ser, es un proyecto, es siempre un dirigirse hacia algo. La fenomenología permite desocultar el sentido del ser, aquello que se manifiesta (fenómeno) ante la existencia humana (ser ahí, ser para sí). El ser en sí es sólo un fenómeno, una manifestación que debe ser descubierta, es lo que es, lo conocido, a diferencia del ser para sí donde la conciencia es un poder ser lo que no se es y de no ser lo que se es.

La mujer pudiendo ser un existente no lo es, esta hundida en la facticidad que la vuelve inamovible. Las clásicas dicotomías, naturaleza-cultura, sujeto-objeto, lo mismo-lo otro,... se refieren a la oposición fundamental entre immanencia y trascendencia.

Según Simone de Beauvoir la mujer a pesar de que ha sido la dadora de la vida no ha arriesgado la suya propia. Y si tenemos en cuenta que lo que distingue al ser humano del animal es precisamente la capacidad de arriesgar la propia vida, se explica el hecho de que la mujer se haya quedado en el nivel de la immanencia. No ha sabido (o no le han dejado) dar sentido a su vida trascendiéndola. Su condición de madre, sus servidumbres a la especie la han relacionado a la repetición y no a la superación de la vida por la existencia. Sin embargo, la asociación de la mujer con la naturaleza no puede derivarse simplemente de su proximidad a la vida por ser la dadora de la misma, sino que es la ideología dominante mediante sus mecanismos de racionalización y legitimación la que adjudica los lugares contrapuestos a los dos sexos, respondiendo a la situación de marginación y opresión en que se encuentran las mujeres.

Esta concepción de Simone de Beauvoir del ser humano como existencia responde según el estructuralismo a una radicalización ontológica de los análisis fenomenológicos. Pero dicha concepción como proyecto constituyente que crea las significaciones en su trascendencia hacia el mundo no es suficiente; la opresión de la mujer debe situarse en el marco “de un orden simbólico ya constituido que redefine culturalmente los papeles del macho y de la hembra humano, y este orden no es sino el de las estructuras del parentesco” (Amorós, 1985: 63).

## 3.2 La ausencia de la mujer en el Nombre del Padre

Me interesa especialmente la lectura que hace Lacan de Freud para detenerme en la operación entre presencia y ausencia del falo, como la operación cultural mediante la cual se produce la dicotomía presencia-ausencia en los sexos estableciendo jerarquías entre ellos.

Hay que recordar la importancia asignada en la fase del espejo a la “contemplación de la imagen” como momento decisivo en la construcción del sujeto, visualización de la diferencia que se realiza no en el sexo, sino a través del género y las consecuencias de la adscripción de los sujetos en los sistemas sociales de poder.

Lacan subraya la estructura lingüística del inconsciente y la adquisición de la subjetividad en el momento en que el individuo entra como sujeto enunciante al orden simbólico del lenguaje, de las leyes, de los procesos sociales y de las instituciones. Se trata de una explicación psicoanalítica de cómo se constituye el sujeto en el lenguaje y, por extensión, en la representación.

Las ideas de Lacan han tenido mucha importancia para las feministas interesadas en esclarecer la posición de la mujer en relación a los discursos dominantes.

A partir de Lacan muchas feministas de orientación psicoanalítica como Luce Irigaray (1974), Helene Cixous (1995), Julia Kristeva (1975), etc. plantearon el tema de la *otredad* desde perspectivas corporales bien diferentes. Esta corriente de la “écriture féminine” o la teoría francesa de la “diferencia sexual” pasa de la mera crítica al patriarcado a la afirmación de la positividad de las tradiciones culturales y experiencias de la mujer; lo cual supone una mayor relevancia del lenguaje y la representación como el lugar de constitución del sujeto. Se basan en los fundamentos conceptuales de la lingüística, el psicoanálisis, los estudios literarios, la filosofía y la semiótica.

Si Simone de Beauvoir elaboró un análisis pionero del universalismo del sujeto y opinaba que las mujeres debían luchar por alcanzar la trascendencia de modo que consiguieran el mismo derecho a la subjetividad que los hombres; la estrategia de las feministas de la diferencia sexual consiste en la

representación mimética; redefinen el sujeto femenino, ponen énfasis en el lado femenino de la dicotomía sexual con vistas a construir nuevas representaciones y significaciones.

### **3.3 El intercambio de mujeres**

Como vengo señalando, la imagen de la mujer que ha configurado la historia del arte occidental a lo largo de la historia, produce un estereotipado imaginario simbólico que mantiene a la mujer en calidad de objeto, la mantiene ausente.

El imaginario artístico regula la conducta estableciendo determinados lugares a las mujeres, adhiriéndoles ciertos roles prefijados que deben representar (virgen, madre, amante, esposa, etc.) y haciendo que rechacen otros (puta, bruja, mujer fatal, etc).

En este sentido y en referencia a algunas de las representaciones de la mujer plasmadas en las obras seleccionadas conviene atender a la noción de objeto de intercambio, noción que se puede comprender a la luz de *Las Estructuras Elementales del Parentesco* de Lévi Strauss (1991).

Lévi Strauss entiende el parentesco como una imposición de la organización cultural sobre los hechos de la procreación biológica. La doble articulación del “regalo” y el tabú del incesto da lugar al intercambio de mujeres; El tabú del incesto crea una amplia gama de relaciones entre personas cuyas conexiones recíprocas producen una estructura de parentesco. Sin embargo en estas relaciones (el matrimonio) son los hombres los que intercambian mujeres, de manera que mientras éstos son los beneficiarios del producto de tales intercambios (la organización social), la mujer figura únicamente como uno de los objetos del intercambio.

Como señala Gayle Rubin (1986), a diferencia del tráfico de hombres, que también existe pero como esclavos, campeones de atletismo..., las mujeres se intercambian además de cómo esclavas, prostitutas... simplemente como mujeres.”Y si los hombres han sido sujetos sexuales –

intercambiadores- y las mujeres semiobjetos sexuales –regalos- durante la mayor parte de la historia humana, hay muchas costumbres, lugares comunes y rasgos de personalidad que parecen tener mucho sentido (entre otras, la curiosa costumbre de que el padre entregue a la novia)” (Rubin, 1986: 55).

Así sucede, por ejemplo, en el caso de los retratos florentinos de perfil para inmortalizar mujeres<sup>10</sup>. En tanto objeto de intercambio entre dos linajes, la mujer debía presentarse en público vestida de una forma ostentosa propia de su condición familiar.

Por su parte, el cuadro de *Las Señoritas de Avignon*, contiene la representación de un burdel; la figura de las señoritas en tanto que prostitutas pone de relieve el cuerpo de la mujer como mercancía, como objeto de intercambio sexual entre hombres.

---

<sup>10</sup> Véase Antecedentes pág. 16

### 3.4 Teoría social posmoderna (Frederic Jameson)

*El momento posmoderno ha llegado; intelectuales, artistas y empresarios culturales se preguntan, perplejos, si deben subirse al carro y unirse al carnaval o sentarse en la banda hasta que la nueva boga desaparezca en el remolino de la moda cultural.*

Kellner, 1989.

No es fácil establecer una única definición del término “posmoderno” porque hay una gran diversidad entre los pensadores posmodernos y una enorme controversia y ambigüedad sobre lo que significa exactamente.

La teoría posmoderna se ha derivado en gran parte del postestructuralismo que analizaré posteriormente. El arte ha recibido una destacada influencia de este pensamiento posmoderno.

Lo posmoderno incluiría una nueva época histórica (posmodernidad), nuevos productos culturales (posmodernismo) y una nueva forma de teorizar sobre el mundo social (teoría social moderna) (Ritzer, 2002: 104).

La posmodernidad llega con el cuestionamiento de la era moderna que puede situarse según Lemert, a partir del final de la arquitectura modernista el 15 de julio de 1972, con la destrucción del proyecto de viviendas de St. Louis.

El posmodernismo haría referencia al universo cultural donde los productos posmodernos estarían sustituyendo a los modernos. Frederic Jameson por ejemplo, compara en el arte, el retrato fotográfico de *Marilyn* de Andy Warhol con la desgarradora obra moderna de *El Grito* de Edward Munch.

La teoría posmoderna finalmente, tiende a ser relativista, irracional y nihilista, frente a la búsqueda de un fundamento racional y universal de la teoría moderna.

La obra *El posmodernismo y la lógica cultural del capitalismo tardío* (1984) de Frederic Jameson es especialmente relevante para el análisis de *Marilyn* que llevo a cabo en mi investigación, debido a que el trabajo de Andy Warhol puede inscribirse en las obras típicamente postmodernas.

Desde una lógica marxista, Jameson considera que aunque la lógica cultural ha variado, la estructura económica fundamental sigue estrechamente relacionada con el capitalismo. Así, el posmodernismo es “un concepto periorizador cuya función es la de correlacionar la emergencia de nuevos rasgos formales en la cultura con la emergencia de un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico. Lo que a menudo se llama eufemísticamente modernización, sociedad postindustrial o de consumo, la sociedad de los medios de comunicación o el espectáculo, o el capitalismo multinacional” (Jameson, 1988:167).

Identifica una serie de rasgos característicos de la sociedad posmoderna que pueden reflejarse hasta cierto punto en la imagen de *Marilyn*.

La sociedad posmoderna se caracteriza en primer lugar, por un nuevo tipo de superficialidad o falta de profundidad cuyos productos culturales se satisfacen con imágenes superficiales y no llegan profundamente al significado subyacente. La pintura aquí, “es un *simulacro* en el que no podemos distinguir entre el original y la copia. Un simulacro es también una copia de una copia” (Ritzer, 2002: 585).

Este rasgo se une con el desvanecimiento de la emoción o el afecto en la cultura posmoderna. Los grandes temas del arte moderno como la anomía o la alienación son ahora sustituidos por la fragmentación.

El pastiche y la esquizofrenia sirven a Jameson para hacernos percibir la experiencia posmodernista del espacio y tiempo respectivamente.

La esquizofrenia supone la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos; estas “intensidades” son los sentimientos posmodernos derivados de la quiebra de la relación entre significantes, significantes que al perder su significado se han convertido en mera imagen. La obra *Marilyn* refleja bien aquella superrepresentación de la mujer como mera imagen. No tiene el fin de significar nada, perdido su significado, sólo queda la pura imagen.

Otra de las características sería la pérdida de historicidad. No podemos conocer el pasado, sólo representar las ideas y estereotipos que tenemos de él, lo cual tiene como resultado el pastiche o parodia vacía, “la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico” (Jameson, 1988: 170).

La penetración de la publicidad, la televisión y otros medios de comunicación de masas, responde a un nuevo tipo de tecnología vinculada con la sociedad posmoderna. El dominio de las tecnologías reproductivas, especialmente la televisión y el ordenador, es entonces otro de los elementos descritos por Jameson de las sociedades posmodernas.

A pesar de la indiscutible labor del autor en esta obra al tratar de sintetizar la obra marxista y el posmodernismo, ha recibido bastantes críticas tanto desde marxistas, por aceptar el posmodernismo como un dominante cultural, como desde posmodernistas, por su aceptación de una teoría totalizadora del mundo.

En mi opinión, la obra de Jameson ayuda a comprender la inevitable influencia del sistema económico del capitalismo avanzado en el posmodernismo como pauta cultural. Sin embargo, me da la sensación de que no presta suficiente atención a la posibilidad de una posición posmodernista en el campo cultural que sostenga una postura política crítica sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual. Jameson no contempla las crecientes investigaciones críticas “posmodernas” en las últimas décadas alrededor del arte, el feminismo, lo visual,... que adquieren un carácter profundamente crítico contra el sistema dominante<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Véase apartado 3.6.

## **3.5 Sujeto feminista versus falocentrismo**

### **3.5.1 Postestructuralismo Y Feminismo**

La crítica de arte feminista se sirve enormemente de gran parte del pensamiento postestructuralista, porque pone de relieve el papel que cumple la representación en la producción de la subjetividad sexuada.

Tratará, por ejemplo, de desvelar el concepto de feminidad como algo construido por la representación, la cultura, en tanto supone una definición rígida que oprime a las mujeres y es impuesta por el sistema ideológico patriarcal sobre el que se ha basado nuestra cultura.

La modernidad en el mundo occidental marca la crisis y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto.

La escuela de pensamiento postestructuralista aborda el tema de la crisis de la modernidad, sometiendo a un radical cuestionamiento la noción de la Ilustración.

Interrogan el poder liberador de la razón, cuestionan el paradigma racionalista, la crisis del sujeto racional falocéntrico, situación que el feminismo va a entender como la apertura a nuevas posibilidades y potencialidades.

La escuela francesa postestructuralista repercute entonces enormemente en el feminismo en general y en la crítica de arte feminista en concreto, porque estudia el tema de la crisis de la modernidad y la decadencia del sistema clásico de representaciones del sujeto, haciendo referencia al carácter de construcción ideológica del discurso e imaginario humanista que define a la mujer en relación a una feminidad inamovible que la constriñe.

El feminismo, como filosofía crítica, pone de relieve el carácter falso del “sujeto universal de conocimiento”, que es en realidad un sujeto concreto varón, blanco, heterosexual, de clase media,... Así, la crisis del sujeto abre la posibilidad a nuevos paradigmas críticos y nuevas visiones de la subjetividad.



El postestructuralismo, que se nutre de un primer estructuralismo de Saussure, Althusser, Lacan,... responde muy bien a los requerimientos que la historiadora Joan Scott (1992) propone: “Necesitamos teorías que puedan analizar el funcionamiento del patriarcado en todas sus manifestaciones – ideológicas, organizativas, subjetivas- ... que nos permitan pensar en términos de pluralidades y diversidades, en lugar de unidades y universales. ... que por lo menos rompan el esquema conceptual de esas viejas tradiciones filosóficas occidentales que han construido sistemática y repetidamente el mundo de manera jerárquica, en términos de universales masculinos y especificidades femeninas. Necesitamos teorías que nos permitan articular modos de pensamiento alternativos sobre el género (y por lo tanto, también maneras de actuar) que vayan más allá de simplemente revertir las viejas jerarquías o confirmarlas. Y necesitamos teoría que sea útil y relevante para la práctica política” (Scott, 1992: 85).

La teoría postestructuralista es enriquecedora en tanto analiza las construcciones de significado y las relaciones de poder de una forma nueva, porque interroga las categorías unitarias y universales y toma conciencia del carácter histórico de conceptos que suelen tratarse como naturales (hombre y mujer) o absolutos (igualdad o justicia).

Esta teoría está además estrechamente conectada al feminismo contemporáneo porque ambas resultan ser teorías recientes de finales del siglo XX y con una tendencia crítica frente a las tradiciones políticas y filosóficas establecidas.

De una serie de conceptos del postestructuralismo que enumera Scott (1992) y que han sido de gran ayuda para el feminismo, me interesa destacar los más significativos en referencia a mi objeto de estudio:

- Lenguaje: Todo sistema (y no sólo verbal) a través del cual se construye significado, se organizan prácticas culturales, y representan y comprenden el mundo los seres humanos. Mediante su análisis podemos comprender la manera en que se conciben las relaciones sociales, la organización de las instituciones y la forma en la que se establece la identidad colectiva.

El postestructuralismo tiene en cuenta el análisis de “textos”<sup>12</sup> en tanto significados históricos y contextuales específicos, no conciben los textos como si tuviesen significados inmutables. Por lo tanto, habrá que preguntarse el porqué ciertos significados llegan a normativizarse mientras otros desaparecen, y las formas en que opera el poder en tales procesos. Me refiero, en el caso particular de esta investigación, al cuadro, pintura (o fotografía), es decir, las obras de arte como texto o conjunto de códigos visuales. Y a prestar atención a cómo estos textos transmiten una ideología y un imaginario específico.

- Discurso: Teniendo en cuenta especialmente el concepto desarrollado por Foucault, un discurso “no es un lenguaje ni un texto, sino una estructura histórica, social e institucionalmente específica de enunciados, términos, categorías y creencias” (Lamas, 1992: 87).

- Diferencia: El significado es construido mediante el contraste, la negación u oposición que debe ser estudiado para descubrir cómo operan en contextos específicos y así llevar a cabo un correcto análisis de significado. En el caso concreto del discurso patriarcal, la diferencia sexual (oposición masculino-femenino) sirve para establecer significados que no se relacionan con el género o el cuerpo, de manera que se relacionan con demasiados tipos de representaciones culturales, y crean términos por los que las relaciones entre hombres y mujeres se organizan y comprenden. Además, las oposiciones sobre las que se apoya la tradición filosófica occidental mantienen una relación jerárquica, de manera que unos son representados como supremos y otros como más débiles.

Feministas postestructuralistas como Scott, abordan el texto como estructura semiótica y material. Abogan por un concepto de género que relacione de una forma nueva el lenguaje con lo social, la semiótica con lo material, la teoría con la práctica, de manera que se pudiese politizar la lucha sobre la significación y la representación.

El texto no se separa entre un contexto social y una actividad de interpretación, sino que se entiende como un proceso, “una reacción en cadena que comprende una red de relaciones de poder. Por consiguiente, lo que está en juego en la práctica textual, no es tanto la actividad de interpretación como la de decodificación de la red de conexiones y efectos que vinculan el texto con todo un

---

<sup>12</sup> Por textos me refiero a expresiones de todo tipo y en cualquier medio, que abarcan tanto un poema, como una pintura, una fotografía,...

sistema sociosimbólico. (...) estamos ante una nueva teoría materialista del texto y de la práctica textual” (Braidotti, 2000: 179).

### 3.5.2 Teoría Queer: algunos conceptos clave

En conexión con la teoría postestructuralista, y debido al creciente interés que ha suscitado el tema del travestismo y la androginia en la crítica artística, me interesa acudir a la teoría denominada Queer, para esclarecer una serie de ideas y nociones útiles (Multitud, Performatividad, Camp, Nomadismo) en el análisis de las obras.

Para facilitar la comprensión de estas nociones y a modo de resumen, el movimiento *Queer* aparece a principios de los 90 en el interior de la comunidad gay y lesbiana de los EEUU donde una minoría decidió autodenominarse con este término despectivo<sup>13</sup> para establecer una distancia política con las iniciativas que buscaban la construcción de una identidad estable, una normalización para homosexuales. Iniciativas que a menudo terminan limitando su lucha a la obtención de derechos y privilegios y discriminan o no prestan atención suficiente al resto de variantes de la sexualidad.

Esta teoría cuestiona la distinción clásica entre sexo y género enfatizando el hecho de que la noción de género surgió en el contexto del discurso médico (no en las ciencias sociales) como un término que aludía a las tecnologías de intervención y modificación de los órganos genitales, y cuyo fin no era más que llevar a cabo un proceso de normalización sexual.

Para Beatriz Preciado, urge repensar el auténtico sentido de la dicotomía sexo-género convencionalmente presentada como una relación natural: como resultado de una serie de dispositivos políticos e ideológicos.

---

<sup>13</sup> Queer en sentido literal significa maricón, bollera, etc., aunque por extensión se refiere a todo lo que no es sexualmente normativo.

Lo interesante de la teoría *queer* es que llevan a cabo un análisis transversal y cruzado que dificulta enormemente las estrategias políticas a desarrollar pero dotan a su acción discursiva de una gran complejidad teórica y de un enorme potencial subversivo<sup>14</sup>, siempre alerta a los efectos normativos de toda formación identitaria (sexual, de clase, raza,...).

Preciado sostiene que el movimiento *queer* converge con el llamado postfeminismo porque establece una revisión crítica de las distintas luchas feministas. El feminismo liberal heterosexual y de clase media busca la igualdad del sujeto político mujer con el sujeto político hombre; el postfeminismo por el contrario, incorpora otros componentes identitarios como etnia, clase...; Y concibe el cuerpo, tanto de la mujer como del hombre, como resultado de un conjunto de tecnologías sexuales frente al feminismo de la diferencia que a pesar de integrar la noción de cuerpo cae en un esencialismo de la mujer.

Uno de los aspectos más atractivos de esta teoría y práctica es que no necesitan asumir los discursos del poder hegemónico ya que no les interesa adquirir un conjunto de derechos para conseguir reconocimiento social y progreso económico. Más bien tratan de producir una contestación radical de la categoría de sujeto de la modernidad, y de reapropiarse de nociones abyectas que impidan que el sistema capitalista consiga asimilarlas con rapidez.

En las teorías *queer*, el género pasa de ser una noción al servicio de una política de reproducción de la vida sexual a ser el signo de una multitud<sup>15</sup>. Se caracteriza por un proceso de “desterritorialización” del espacio urbano y corporal, es decir, una resistencia a los procesos de llegar a ser normal, que se consiguen mediante una serie de estrategias políticas, de las que podemos apreciar algunas en las obras de las artistas mujeres escogidas especialmente:

- Desidentificación. Por ejemplo la declaración de Wittig (1980) de que “las lesbianas no son mujeres” porque combate la exclusión de la identidad lesbiana como condición de posibilidad de la formación del sujeto político del feminismo moderno.

---

<sup>14</sup> UNIA arte y pensamiento, en internet, [www.google.cl/s.../mar01.html+arte+subversivo...](http://www.google.cl/s.../mar01.html+arte+subversivo...)

<sup>15</sup> Multitudes *Queer*. Notas para una política de los “anormales” en Beatriz Preciado, en Revista Multitudes. N° 12. París. 2003

- Identificaciones estratégicas. Se refiere al conjunto de identificaciones negativas (“sujetos malos”) como lugares de producción de identidades que resisten a la normalización, a la perspectiva “universal”, a la historia blanca, colonial y heterosexual.

- Reconversión de las tecnologías del cuerpo. Se reapropia de las disciplinas de los saberes poderes sobre los sexos, pretenden reconvertir las categorías sexopolíticas concretas de producción de los cuerpos “normales” y “desviados”.

Se pretende producir una transformación en la producción y circulación de los discursos en las instituciones modernas (arte, familia, educación, etc.) así como una mutación de los cuerpos.

- Desontologización del sujeto de la política sexual. Apoyándose en Foucault, Derrida y Deleuze, el movimiento postfeminista o queer (Teresa de Lauretis, Judith Butler, Donna Haraway, chicanas como Gloria Anzaldúa o feministas negras como Audre Lorde) critica la naturalización del sujeto unitario del feminismo, colonial, blanco, heterosexual y de clase media; Se revela contra un sujeto político “mujer” hegemónico.

Para la teoría y movimiento queer “no existe la diferencia sexual, sino una multitud de diferencias, una transversalidad de las relaciones de poder, una diversidad de las potencias de vida. Estas diferencias no son “representables” dado que son “monstruosas” y ponen en cuestión por eso mismo no sólo los regímenes de representación política sino también los sistemas de producción de saber científico de los “normales”<sup>16</sup>.

Por su parte, también la filósofa y lesbiana Judith Butler establece una crítica radical de la concepción humanista del sujeto en su obra *El Género en Disputa: El feminismo y la subversión de la identidad* publicado en 1990. Su insistencia en el aspecto más visual y teatral de la identidad de género hace que su pensamiento repercuta enormemente dentro del espacio de la historia del arte.

Para Butler el problema consiste en que el feminismo pretenda hablar en nombre de un sujeto estable: “la mujer”, presuponiendo una identidad común a todas las personas así denominadas; porque el género se va construyendo cada vez de forma distinta, entrecruzándose con otras variables discursivas de las identidades como la etnia, la clase social, orientación sexual, etc.

---

<sup>16</sup> [http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id\\_rubrique=141](http://multitudes.samizdat.net/rubrique.php3?id_rubrique=141)

Es necesario reconocer que la elaboración de este sujeto con fines emancipadores pudiera volverse en contra al revelarse como una construcción coercitiva y reguladora. La política feminista no requiere de una identidad de género estable, una unidad que abarque a “la mujer” porque el término no consigue la exhaustividad que busca sino más bien lo contrario: el rechazo de muchas mujeres a las que el feminismo pretende representar por sentirse excluidas provocando entonces una fragmentación dentro del movimiento feminista.

Butler va a reivindicar una coalición abierta que cuestione el concepto de unidad afirmando identidades que en función de los objetivos perseguidos sean alternativamente instituidas y abandonadas.

Este cuestionamiento de una identidad estable pone en entredicho aquella clásica distinción sexo/género dentro de la teoría feminista.

Desde los años setenta el feminismo se ha interesado en establecer una separación entre el término *sexo* referido a las diferencias anatómicas entre mujeres y hombres y el *género* relacionado con las características y formas de comportamiento asociadas culturalmente a lo masculino y lo femenino. El distinguir entre sexo y género supone el rechazo hacia argumentos esencialistas, hacia la existencia de una relación causal entre sexo y género, y abre la posibilidad de una constante redefinición en torno al género al considerarse producto de un constructo social.

Butler va a criticar un sistema de género de carácter binario por presuponer que el género es causa directa, o está restringido por el sexo. Rechaza esta concepción dual de la identidad de género mantenida por gran parte de la teoría feminista ya que perpetúa una correspondencia entre el sexo (hombre-mujer), el género (masculino-femenino) y el deseo (heterosexual). Su propuesta concibe una multiplicidad de géneros y deseos, incluso de sexos, porque el cuerpo no es un medio pasivo en el que se inscribe un significado cultural fuera de sí, sino que se configura a partir de un conjunto de códigos y tabúes culturales.

La teoría de Butler se conforma a partir de “un rechazo radical de la ontologización de la identidad: no existen ni un sujeto, ni un sexo, un género o una sexualidad previos a los discursos que los configuran; no hay una identidad de género más allá de los signos a través de los cuales se expresa.

La identidad es, así, una performance, esto es, se constituye a través de las propias expresiones que supuestamente la encarnan” (Mayayo, 2000: 120).

La Performatividad “es una repetición y un ritual que logra su efecto mediante su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2001: 15).

Para llegar a una óptima comprensión acerca de la noción de performatividad, es preciso analizar el concepto de performatividad lingüística propuesta por J.L Austin, así como la relectura que hace Jacques Derrida de ella. La concepción de la identidad de género como resultado de la “repetición de invocaciones performativas de la ley heterosexual” desarrollado por las teóricas queer debe ser contextualizada para su correcta comprensión.

Teniendo en cuenta un análisis histórico del lenguaje, Austin concluye en su libro póstumo *How to Do Things With Words* (1953), en que cada vez que emitimos un enunciado simultáneamente se suceden cosas o acciones mediante las palabras que usamos. Estudia los actos del habla y los clasifica en dos categorías:

- Constatativos: enunciados que describen la realidad y pueden ser valorados como verdaderos o falsos.
- Performativos: actos que producen la realidad que describen. Que a su vez se dividen en:
  - o Locutivos. Producen la realidad en el mismo momento de emitir la palabra.
  - o Perlocutivos. Tratan de producir un efecto en la realidad, pero tal efecto está desplazado en el tiempo.

A lo que me interesa llegar con esta breve descripción de la teoría de Austin es a las conclusiones a las que llega Derrida. Frente al británico, Derrida considera la efectividad de los actos performativos, o sea, su capacidad para construir verdad o realidad, resultado de un contexto previo de autoridad. Se trata de una repetición regulada de un enunciado al que históricamente se le ha otorgado la capacidad

de crear la realidad, por lo que la performatividad del lenguaje constituye una tecnología, un dispositivo de poder social y político<sup>17</sup>.

El atractivo de la performance entonces son los actos que al repetirse reproducen una serie de significados previamente establecidos por la sociedad, y ponen de relieve así el carácter construido del género. Los actos repetidos que forman el género, lo naturalizan dentro de un marco estrictamente regulado, producen la apariencia de una sustancia; el género como performance no obstante, reproduce los estereotipos pero desde una postura paródica de forma que se resiste a ellos.

La reiteración que, por ejemplo, el drag (travesti) exagera de la feminidad (drag queen) de la masculinidad (drag king) consigue revelar según Butler, la estructura imitativa del propio concepto de género. Se parodia el concepto de identidad originaria como copia sin original mediante la cual se construye el género.

La práctica subversiva de la proliferación paródica radica en su capacidad para tambalear el pensamiento esencialista alrededor de la identidad del género que postula la cultura hegemónica.

Otro de los conceptos útiles en el análisis de las obras, especialmente en la obra Marilyn de Warhol y en los autorretratos de Cahun, es el concepto *camp*.

La noción de *camp* (afeminado en inglés clásico) se empieza a usar a partir de los años sesenta aludiendo a la teatralización hiperbólica de la feminidad en la cultura gay (especialmente drag queens, demostración pública de la homosexualidad,...). El potencial subversivo de estas prácticas era tremendo ya que ponían de relieve la artificiosidad de las diferencias de género y rompían la frontera entre el espacio cerrado de la representación escénica y el espacio público de la reivindicación política.

La escritora estadounidense Susan Sontag (1964) en su artículo *Notes on Camp*, redefine el término y lo incorpora como criterio de análisis de la historia y la teoría del arte. Sontag define lo *camp* como un conjunto de técnicas de significación (donde convergen la ironía, lo burlesco, el pastiche y la parodia; gusto hacia lo antinatural, artificioso y exagerado) que simboliza la nueva sensibilidad

---

<sup>17</sup> <http://www.sindominio.net/karakola/retoricas/camp.htm>



posmoderna<sup>18</sup> y lo relaciona con el pop debido al uso paródico de las representaciones y objetos de la cultura popular de ambos movimientos.

En opinión de Beatriz Preciado<sup>19</sup>, Susan Sontag peca en su definición del concepto de excesiva estetización arrebatándole la original potencialidad política.

Linda Hutcheon, por el contrario, en *Theory of Parody* (1985), define la parodia como una manipulación intertextual de una multiplicidad de convenciones de estilos (los códigos de masculinidad por ejemplo). Desde la perspectiva *queer* entonces, el género sería una convención de estilos y las prácticas camp su manipulación intertextual, de manera que si esa convención no existiese, la manipulación sería imposible.

Frente a lo camp como un criterio estético, una mera operación del gusto, Hutcheon lo concibe como un complejo proceso de resignificación que mediante un mecanismo paródico transforma los códigos de género en el momento de su recepción. Hutcheon entiende las prácticas camp como la vía por medio de la cual “los márgenes de la cultura sexual en un sistema heterocentrado (homosexuales, transexuales, trabajadores del sexo,...) intervienen en los procesos de construcción y significación de las convenciones e identidades de género, introduciendo sus propios códigos en el momento de la recepción”<sup>20</sup>.

Por su lado, Moe Meyer (1994) en su obra *Poetics and politics of camp*, define el camp como el uso político de la performance, distanciándose del kitsch como la parodia y la ironía vacías carentes de intencionalidad política. Meyers considera camp toda práctica de resignificación que desenmascara la construcción normativa de las convenciones de género.

Lo camp percibe entonces la representación estética como un mecanismo de producción política.

---

<sup>18</sup> <http://www.sindominio.net/karakola/retóricas/camp.htm>. Estéticas Camp: performances pop y subculturas “butch – fem”.

<sup>19</sup> <http://www.unia.es/artpen/estetica/estetica01/frame.html>

<sup>20</sup> <http://www.sindominio.net/karakola/retóricas/camp.htm>

### 3.6 Estudios feministas, estudios visuales

Estimo que mientras siga existiendo una estructura sociopolítica que privilegia un sexo frente a otro, resulta necesario adoptar todo tipo de medidas que promuevan el conocimiento y el desarrollo del lenguaje artístico realizado por mujeres<sup>21</sup>.

Sin embargo, una intervención feminista en la historia del arte debería, no sólo descubrir a mujeres y revalorizar su contribución al arte, sino también revelar el sexismo estructural fundado dentro del orden patriarcal de la diferencia sexual sobre el que se basa aquella.

El análisis de las representaciones de la mujer y su consecuente función en nuestra cultura puede advertirse a través del discurso de la historia del arte. Si partimos de la búsqueda de un nuevo discurso que supere el sexismo más allá de alcanzar su simple contrario, debemos detener nuestra atención en la forma en que las relaciones de sexualidad, de subjetividad y de poder condicionan la producción y el consumo cultural.

Para Linda Nochlin (1971), destacada teórica y crítica de arte así como artista dedicada a la creación, la mujer ha sido víctima de la objetualidad y de la cosificación, específicamente en lo que concierne a la utilización de su cuerpo.

Una de las obras teóricas más relevantes de Linda Nochlin, considerada fundacional en la crítica feminista actual, lleva por título: *¿Porqué no ha habido grandes artistas mujeres?* (1971). En ella recorre la historia del arte y sitúa a la mujer en la construcción de lo pictórico que implica una ideología.

Señala como la duradera práctica histórica de excluir a las mujeres de las clases de dibujo con modelo relegaba a las mujeres a las esferas “menores” del paisaje o el retrato, separándolas de las obras de arte “mayores” como los cuadros históricos o religiosos.

---

<sup>21</sup> En internet. Heterogenesis: Mujeres artistas en los años sesenta.

Habla también sobre Artemisa Gentileshi, una artista que ha sido excluida de la narración histórica por el hecho de ser mujer y además por ser hija de un artista, de forma que los historiadores incluyen al padre y marginan a la hija.

En otra de sus obras retoma la idea de una postal del siglo XIX donde aparece una mujer llevando una bandeja con manzanas situadas a la altura de su pecho y vestida solamente con botines y medias. Nochlin al transformar a la mujer en un hombre vestido sólo con calcetines y zapatos y portando una bandeja con plátanos situada a la altura del pene consigue una metáfora capaz de destruir las imágenes establecidas del cuerpo en sus múltiples acepciones.

La autora ha intervenido también en el análisis de la historiografía del arte demostrando el hecho de que en numerosos textos, como en el de Ernst Gombrich la exclusión femenina como constructora de sentido es absoluta. Se pone de relieve así la posible mala interpretación del arte y por lo tanto la poca neutralidad en las ciencias sociales. Nochlin, con su nueva crítica consigue colocar a la condición femenina en una estrategia distinta.

Hay que fijarse en el hecho de que no existen apenas exposiciones de mujeres que han contribuido a la historia del arte, y esto no es porque ellas no existan, ni porque ellas no tengan importancia como artistas sino porque “las estructuras de nuestro saber son sistemáticamente sexistas. Así, el verdadero proyecto del discurso de la historia del arte es proponer una celebración de la masculinidad”<sup>22</sup>. Un ejemplo claro de esto es palpable en la diferencia entre la expresión francesa *vieux maitres* (alude a las nociones de poder, dirección autoridad) y *vielle maitresse* (evoca nociones de sexualidad ilícita, de dependencia, de cuerpo). Esta reveladora asimetría inscrita en el propio lenguaje provoca la ausencia aparente de pintoras en los grandes textos de historia del arte.

El libro publicado en 1981, de Griselda Pollock y Roziska Parker, tiene por título *Les Vieilles maitresses* y como subtítulo *Mujeres, arte e ideología*. Tratan de demostrar la ausencia de mujeres dentro de la historia del arte como consecuencia de una ideología determinada que designa la

---

<sup>22</sup> Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo? Griselda Pollock. Publicado originalmente en *Feminismo, art et histoire de l'art*. Ecole nationale superieur des Beaux-Arts, paris. Espaces de l'art, Yves Michaud (ed). En internet: estudios online sobre arte y mujer.

creatividad como atributo exclusivamente masculino. Les interesa constatar las divergentes trayectorias de hombre y mujeres en el arte, concretamente, detectan hacia finales del siglo XIX cómo una mujer solamente puede “hacer arte” como amateur y sino, deja de ser mujer; es decir, la mujer sólo puede ejercer su arte en contradicción con su propio sexo.

Con estos precedentes, las mujeres se han lanzado a denunciar los conceptos de feminidad del siglo XIX que hacen referencia a una diferencia absoluta entre el hombre y la mujer, a una rígida división sexual fruto de las ideologías burguesas, con la esperanza de alcanzar un reconocimiento ahora ya como sujetos políticos.

Pollock y Parker se interesan por estudiar los temas alrededor de la ideología, la representación del mundo en función de intereses de una clase o grupo social particular. Pretenden analizar el discurso histórico de los historiadores con el objetivo de poner de relieve los términos por los cuales esta diferencia sexual se instala en el propio interior del discurso oficial de la historia del arte.

Estas autoras consideran necesario hablar de una feminidad artística que no está invocada, una feminidad percibida como otra, negativa. Los estereotipos femeninos se construyen en discursos sobre el arte de forma que las mujeres quedan excluidas de toda posibilidad de reconocimiento artístico. El discurso hegemónico, al presentar una feminidad conectada a la naturaleza del cuerpo de la mujer, está sirviendo como la ideología que justifica la dominación de los hombres burgueses en la esfera pública.

Unos años más tarde, Griselda Pollock escribe en 1988 su libro *Vision and Difference* donde propone un nuevo análisis de la formación del modernismo y del impresionismo. En el artículo titulado “la modernidad y los espacios de la feminidad” examina de forma diferente dos tradiciones: El feminismo que pone de manifiesto las condiciones opresivas en las que trabajaban las pintoras del siglo XIX. Y, la historia social del arte puesta en su lugar por T. -J. Clark (1984) en su libro *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. Clark describe las condiciones de la modernización de la ciudad de París, así como las formas de conciencia y representación de la modernidad.

Whitney Chadwick (1990) proporciona una introducción general a la historia del compromiso de las mujeres con las artes visuales. El libro aspira a señalar los problemas fundamentales y las nuevas líneas de investigación capaces de enriquecer el estudio histórico de las artistas, y de resumir el trabajo realizado hasta la fecha. Se centra en la intervención de las mujeres como productoras de arte, y en la mujer en la representación, ya que es este el lugar a partir del cual podemos desentrañar los discursos que estructuran y naturalizan las ideas que en momentos históricos concretos se dan acerca de la mujer y la femineidad.

En el prefacio de su libro, la autora cita el caso de Johan Zoffany en el retrato grupal “los académicos de la real academia”, en celebración de la recién fundada academia. Las dos académicas Angélica Kauffman y Mary Moser no figuraron entre los artistas agrupados de manera informal alrededor de los modelos masculinos sino que aparecieron sus bustos pintados sobre la pared detrás de la plataforma destinada a los modelos. Se convirtieron así en objetos del arte y no en sus productoras; aparecían junto a los bajo relieves y los moldes de yeso que son objeto de contemplación e inspiración para los artistas. La pintura de Zoffany reproduce el papel marginal tradicionalmente asignado a las artistas mujeres en la historia de la pintura y escultura; y reitera la imagen femenina como objeto de contemplación en una historia del arte predominantemente delineada mediante los “viejos maestros” y las “obras maestras” que demuestra la desigualdad de la situación de hombres y mujeres en la historia del arte.

Un estudio del español Luis Rosales sobre el desnudo en el arte tiene como premisa fundamental: lo desnudo femenino como mecanismo de estereotipia cultural. El problema radica en la carencia de análisis del cuerpo femenino como un fin en sí mismo, ya que siempre ha sido tratado como un objeto o juego erótico.

Artistas feministas como Martha Rosler, consideran la escritura crítica o teórica como un campo importante de intervención estratégica; sus textos críticos en torno a la tradición documental en fotografía son parte crucial en su actividad como artista. *The Bowery in Two inadequate Descriptive Systems* (1974-75) de Rosler es una obra posmodernista que pone de manifiesto una negación deliberada de la supremacía.

Esta obra además de atestiguar los mitos en torno a la objetividad y la transparencia fotográficas subvierte la creencia (moderna) de la visión como instrumento privilegiado para acceder a la verdad, “ver es creer”.

La estética moderna sostiene la primacía de la visión frente al resto de los sentidos por su separación de los objetos.

Si bien el arte posmoderno no niega tal separación con los objetos, busca poner en cuestión el papel “interesado” de la visión, porque como señala “Luce Irigaray: La mirada no se privilegia tanto en las mujeres que en los hombres. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales... cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad”. Y por lo tanto, señala Owens, “se transforma en una imagen” (Foster, 2002: 112).

El feminismo critica la prioridad que nuestra cultura concede a la visión porque constituye un empobrecimiento sensorial, pero además y sobre todo, establece la conexión entre el privilegio de la visión y el sexual.

Como apunta Jane Gallop (1982), la diferencia sexual es significada a través de una visión. Cuando Freud sostiene que el niño asume su identidad sexual al descubrir mirando la diferencia sexual, la presencia o ausencia del falo, nos recuerda que su descubrimiento de la castración se articula alrededor de una visión; la presencia fálica en el niño y la ausencia fálica en la niña. El falo se convierte entonces en el significante por excelencia, en el signo más visible de la diferencia sexual.

El famoso estudio sobre *Placer visual y cine narrativo* de Laura Mulvey (1988) pretende demostrar la manera en que el cine refleja e interviene activamente en la interpretación de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. Hace uso del psicoanálisis como un arma política, poniendo de relieve la forma en que el inconsciente de la sociedad patriarcal

estructura la forma filmica. El cine narrativo tradicional utiliza el instinto escopofílico<sup>23</sup> por un lado, y la libido del ego por el otro (que constituye los procesos de identificación) como mecanismos. El lugar de la mirada y la posibilidad de variarla es lo que define al cine: “Al explotar la tensión existente entre el control de la dimensión temporal (montaje, narratividad) y el control de la dimensión espacial (cambios de plano, montaje) por parte del cine, el código cinematográfico crea una mirada, un mundo y un objeto, y produce así una ilusión cortada a la mirada del deseo. Si se trata de desafiar a la corriente cinematográfica dominante y al placer que proporciona, antes es necesario minar estos códigos cinematográficos y la relación que mantienen con las estructuras externas formativas” (Wallis, 2001: 366).

*Post Partum Document* (1973-1979) es un informe multimedia dividido en seis secciones y 135 partes sobre la relación de Mary Kelly y su hijo durante los primeros seis años de vida del niño. La obra inspirada en las teorías lacanianas sobre la constitución del sujeto sexuado mediante los mecanismos de socialización y de adquisición del lenguaje comienza con el nacimiento del bebé, continúa con los procesos de formación del lenguaje, del yo y de la posición sexual a la manera en que los define la cultura patriarcal.

A pesar de que la artista este tratando un tema tradicionalmente femenino como es la maternidad, el modo “científico” en que es tratado, lo libera de sus representaciones habituales.

Lo interesante de este documento es que además de analizar el proceso por el que pasa el niño para introyectar la masculinidad, también tiene en cuenta, y estudia, por medio de la experiencia de la maternidad, el proceso de constitución de la subjetividad femenina, que tan a menudo se olvida en el psicoanálisis.

Kelly trata de poner de relieve en esta obra el carácter construido de la maternidad. Este hecho no responde a ninguna esencia biológica, a ninguna feminidad esencial sino que se trata de una representación o representaciones construidas socialmente<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> El placer de mirar a otra persona como un objeto erótico.

<sup>24</sup> Detalles Post Partum en Anexo.

Barbara Krueger (1945) emplea en su obra imágenes de diferentes fuentes de los medios de comunicación para poner de relieve “el obscuro privilegio de la autoridad masculina” en un intento por derrocar el falocentrismo. Sus obras fotográficas en blanco y negro que recuerdan a carteles de cine, posters, anuncios, logran poner de manifiesto el carácter opresivo del sistema patriarcal haciendo uso de las convenciones gráficas y sociales en su contra. El objetivo es desenmascarar a través de sus mismos códigos pero trastocados, aquello que las comunicaciones de masas trata de naturalizar como una verdad inmutable mediante la fotografía.

Kruger tambalea las construcciones sociales establecidas por el discurso dominante del patriarcado mediante el tono acusatorio de los textos que se superponen sobre las imágenes retocadas y ampliadas hasta adquirir dimensiones amenazantes.

La artista norteamericana utiliza y trastoca imágenes estereotipadas de la mujer que la representación popular basada en una mirada masculina fija, para “sacar a la luz las prácticas mediante las cuales la ideología fija la producción de sentido, reduciendo su pluralidad a un número limitado de significados, que funcionan como equivalentes de la verdad dentro de la economía social” (Wallis, 2001: 417).

Muchas de sus obras están estructuradas por oposiciones binarias (nosotras-tú, naturaleza-cultura, etc.) ya que considera que la forma principal de dominación patriarcal es la relación privilegiada de uno de los géneros (el masculino) con el lenguaje. Un lenguaje que opera en la construcción de la mujer como *Otro*, que manipula la posición del espectador por medio de una autoridad y fija el significado al ligar la imagen al texto.

Kruger consigue agrietar la ideología dominante con la introducción de una voz femenina que asuma una relación activa con la narración. Al contraponer a la supuesta “transparencia” del código masculino el tono amenazante y hostil de su obra, trastoca la habitual estabilidad entre el texto y la verbalización masculina de la imagen, quebrándose así el proceso de identificación; la clausura del sentido fracasa al poner de manifiesto la disparidad entre la imagen y el referente.



La artista es capaz de dismantelar la verdad ficticia naturalizada del significante, sacando a la luz los intereses específicos sobre los que se basa su poder y autoridad, y así, desestabilizar la unidad de la perspectiva masculina posibilitando la proliferación de sentidos.

La manera de trabajar de Kruger muestra su atención a la construcción social de toda identidad; el sujeto no tiene una identidad fija eterna, sino que está constantemente reubicándose y reestructurándose en el proceso de significación.

## 4 CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Considero que la investigación cualitativa es la más apropiada para el estudio del fenómeno que aquí me propongo. La opción que me permite escoger la metodología utilizada, parte de la aceptación de un sujeto investigador que no es un conocedor pasivo en absoluto. Esto supone el reconocimiento de que no existe un conocimiento estrictamente objetivo; Más bien se trata de una “dialéctica” entre el sujeto (sus valores, intereses, creencias) y el objeto de estudio.

Es preciso reconocer mi subjetividad como investigadora, mi punto de vista e intereses y la manera en que influye esto en la elaboración de la investigación. La elección del arte visual para llevar a cabo una tesis de magíster de género además de por los motivos de fuerte relevancia en el proyecto feminista que ya he venido explicitando, es producto del especial interés personal por acercarme a dicho campo sociocultural.

Teniendo en cuenta la naturaleza atípica de la estructura de mi objeto de estudio, la metodología cualitativa específica que voy a utilizar se basa fundamentalmente en el enfoque multidisciplinario de John B. Thompson (1993), uno de los más prestigiosos teóricos de la comunicación en la actualidad.

Se trata de una concepción estructural de la cultura. Es decir, una concepción que enfatiza el carácter simbólico<sup>25</sup> de los fenómenos culturales así como el hecho de que tales fenómenos se inserten siempre en contextos sociales estructurados. El análisis cultural estudia las formas simbólicas en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y x medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas.

La concepción estructural de la cultura es una modificación de la concepción simbólica; Añade a ésta la consideración por los contextos y procesos estructurados socialmente.

---

<sup>25</sup> Lo simbólico entendido como la relación de signos; como medio que traduce lo social a signos.

Siguiendo al teórico de la comunicación señalado, el análisis de las formas simbólicas se puede conceptualizar en términos del marco metodológico denominado Hermenéutica profunda (Thompson, 1993: 386), que pone de manifiesto el objeto de análisis como una construcción simbólica significativa que requiere una interpretación.

La hermenéutica profunda es un marco metodológico amplio que incluye tres procedimientos principales en tanto dimensiones analíticamente diferentes. Dentro de cada fase pueden existir diversos métodos de investigación, siendo unos más relevantes que otros en función del objeto específico de la investigación.

El marco metodológico de la hermenéutica profunda consta entonces del análisis sociohistórico, del análisis formal o discursivo y de la interpretación/reinterpretación.

La primera fase es el análisis sociohistórico, dentro de cuyos objetivos, yo voy a detenerme en la reconstrucción de las condiciones sociales e históricas en las que se produce y transmite la obra de arte.

La segunda fase se puede describir como análisis formal o discursivo. En este sentido hay que entender las obras de arte como construcciones simbólicas complejas por medio de las cuales se expresa algo. Además de ser productos contextualizados, las obras, en virtud de sus rasgos estructurales dicen algo acerca de algo.

El análisis semiótico es uno de los métodos de análisis formales más usados y conocidos. Se centra en las propias formas simbólicas y trata de analizar sus rasgos estructurales internos, sus elementos e interrelaciones así como busca unirlos con los sistemas y códigos de los cuales son parte.

No obstante, este tipo de análisis debe considerarse como un paso parcial en el estudio de la obra dentro de un procedimiento interpretativo más amplio, que de cuenta de los contextos en los que se produce y recibe.

La fase final del enfoque hermenéutico profundo lo denomina el autor interpretación/reinterpretación. Hay que distinguir esta etapa del análisis formal, que si bien la facilita es distinta. Los métodos de análisis formal o discursivo buscan examinar, separar, deconstruir los patrones y

recursos que constituyen la obra. Es decir, que proceden por análisis, mientras que la interpretación supone un nuevo movimiento del pensamiento que procede por síntesis, o sea, por la construcción creativa de un significado posible.

No puede faltar la construcción creativa del significado, de una explicación interpretativa de lo que se representa. Este proceso de interpretación es necesario para captar el aspecto referencial que nombraba con anterioridad.

Así, el proceso de interpretación trasciende los métodos del análisis sociohistórico y del formal. Trata de ir más allá de las obras como productos situados socialmente y como construcciones con una estructura articulada; Las obras de arte además representan algo.

Pero este proceso de interpretación es al mismo tiempo un proceso de reinterpretación. Dentro del enfoque de la hermenéutica profunda, la interpretación implica la reinterpretación de un campo preinterpretado, lo cual supone añadir un posible significado que puede no ser el mismo que el interpretado por los sujetos que conforman el mundo sociohistórico.

La interpretación de la ideología (Thompson, 1993: 423) sería una forma específica de la hermenéutica profunda. Recurre a las tres fases con el objetivo de enfatizar las formas en que el significado sirve para establecer y sostener las relaciones de dominación, tratando de revelar el significado al servicio del poder.

El término de ideología lo uso para describir los procesos sociales mediante los cuales se producen significados e identidades. Por medio de las obras de arte escogidas se pretende poner de manifiesto los procesos mediante los cuales se produce el significado y el sujeto adquiere una posición como sujeto sexuado.

En la fase del análisis socio-histórico, el interés por la ideología me lleva hacia las relaciones de dominación que caracterizan el contexto en el cual se producen y reciben las obras de arte. Las relaciones de dominación son relaciones de poder sistemáticamente asimétricas y relativamente durables. Yo me estoy centrando sobre todo en las asimetrías basadas en la división de género. No obstante, las desigualdades por género se ven atravesadas por otras variables como la clase, la etnia,...

El carácter ideológico de los productos artísticos se percibe poniendo de relieve las relaciones de dominación que pueden contribuir a establecer y mantener en determinadas circunstancias.

En cuanto al análisis formal o discursivo, segunda etapa metodológica, dirijo la atención hacia los rasgos estructurales de las obras que ayudan a movilizar el significado. Tales características estructurales establecen ejemplos de procesos de construcción simbólica que se vinculan con maneras en las que opera la ideología en la producción y recepción de las pinturas.

Entrando ya en el plano de interpretación, se puede detectar que los procesos de construcción simbólica ayudan a mantener las relaciones de dominación desde el momento en el que representan un estado de cosas histórico y transitorio como si fuera permanente y natural.

La interpretación de la ideología explica el lazo que une el significado movilizado por las obras de arte y las relaciones que tiende a mantener. Se trata de un proceso de “síntesis creativa” (Thompson, 1993: 425). Creativa, porque implica la construcción activa del significado, explicación creativa de lo que se representa o dice; Síntesis, ya que aglutina resultados tanto del análisis socio-histórico como del formal o discursivo, poniendo de manifiesto la eficacia del significado de una obra para establecer y sostener las relaciones de dominación.

Al vincular las obras con las relaciones de dominación, el proceso de interpretación muestra la manera en que éstas pueden operar como ideología en determinadas circunstancias sociohistóricas. Al interpretar una pintura como ideología no sólo se ofrece una interpretación que implica la proyección del significado posible, sino que se abre la posibilidad de una crítica, pudiendo intervenir en las relaciones mismas que la obra dada mantiene.

La semiótica, o teoría general de los signos, también se plantea, como apuntaba previamente, el estudio de las obras de arte entendidas como signos.

Jan Mukarovsky (1975) define siguiendo las tesis estructuralistas del Círculo de Praga, la obra de arte en su línea de hecho social. En el aspecto físico, la obra constituye un significante que remite a su significado dentro de una colectividad; es el significante de un signo ya que surge y se recibe en un contexto social, por lo que su capacidad para significar es social.

La noción de signo de Ferdinand de Saussure comienza a utilizarse en el ámbito de las artes plásticas a partir de los años sesenta, con autores como Michel Foucault y Roland Barthes. La imagen es también un signo, está inscrita dentro de un sistema de significación.

Charles Morris (1962) propone la división de la teoría de los signos en:

- Sintáctica: estudia el signo en relación con otros signos.
- Semántica: estudia los signos en relación con los objetos a los que se pueden aplicar.
- Pragmática: estudia la relación entre los signos y sus intérpretes.

Este autor fue el primero en defender una estética semiótica y una definición de la obra de arte en términos semióticos: el arte es el lenguaje para la comunicación de los valores.

La obra de arte es un signo estético que sólo existe en un proceso de interpretación denominado percepción estética. Un signo estético constituye un icono que designa valores, por lo que su interpretación consistirá en captar los valores del signo icónico.

La diversidad de juicios ante una obra de arte no dependen de lo que ella en particular pueda representar objetivamente sino que es consecuencia de la percepción y del sistema de valores de los espectadores, del valor distinto que le atribuyen. La obra de arte surgirá así a partir de una percepción estética de la relación entre el sujeto y el objeto.

Michael Bajtín (1981) y Valentín Voloshinov (1986) por su parte, comparten la crítica a las concepciones sistemáticas de Saussure y de los formalistas rusos. El “objetivismo abstracto” del sistema casi monolítico de la lengua de Saussure y sus discípulos, no permite contestación alguna, obliga a ser aceptado por parte de los individuos; las relaciones entre elementos lingüísticos no se basan en motivos ideológicos porque son arbitrarias. Estos lingüistas, no tienen en cuenta la relación del signo con la realidad ni con el individuo que se comunica, sólo les interesa “la relación entre un signo y otro dentro de un sistema cerrado, ya aceptado y autorizado (...) completamente independiente de los significados ideológicos que les dan su contenido a los signos”<sup>26</sup>.

Mientras para Saussure el habla consiste en una entidad totalmente individual, para Voloshinov y Bajtín la comunicación o expresión es un fenómeno social, no podemos remitirnos a él sin considerar

---

<sup>26</sup> Voloshinov (1986) en Gabriela Castellanos, Género e identidad, 1995: 54.

su dinamismo y sus funciones sociales. La comunicación es social porque “nace en un diálogo que es como una réplica viva dentro del mismo; (...) cada palabra se dirige a una respuesta y no puede escaparse de la influencia profunda del mundo de las respuestas que anticipa” (Bajtín, 1981: 279).

A diferencia de la existencia de un vínculo arbitrario, que establece Saussure, entre el sonido/imagen y el concepto, y su insistencia en los aspectos sistemáticos del lenguaje; Voloshinov y Bajtín plantean la comunicación (tanto sonora como visual) como el producto de una interacción social y dialéctica, transmisora por lo tanto, de ideas, valores y creencias (que bien pueden estar proyectadas conscientemente o por deseos inconscientes y expectativas e ilusiones).

En el momento en que nos fijamos en las ideas, creencias y valores hay que acercarse a la ideología, y tratar el lenguaje y el habla como cuestiones fundamentadas socialmente.

Esta concepción dialógica del lenguaje permite acercarnos al signo “mujer” como el resultado de un diálogo continuo entre mujeres y hombres y entre las mujeres mismas. Un signo cargado de múltiples significaciones (contenido ideológico que varía históricamente). Castellanos insiste, siguiendo a Bajtín, en que entre el término cultural y su referente existe un ambiente elástico de otras palabras ajenas sobre el mismo objeto, el mismo tema. Señala que, en la medida en que las mujeres (y los hombres) digamos otras “palabras”, construyamos otros significados para el término “mujer”, ese ambiente elástico se transformará, y otros hablantes, aun si desean conservar viejos sentidos de la palabra, encontrarán en el camino entre su palabra y la realidad a la que se refieren la refracción de nuevas posiciones (Castellanos, 1995: 56).

## 5 ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Las imágenes seleccionadas para llevar a cabo el análisis pertinente se enmarcan en el contexto del movimiento vanguardista del siglo XX.

Como ya vengo señalando, me interesa conocer obras vanguardistas para observar la manera en que sus autores han representado a la mujer a partir de una mirada masculina. Muchos de ellos, a pesar de su inclinación revolucionaria no contemplan el carácter patriarcal de la sociedad burguesa que tienden a criticar.

Con el fin de contemplar si esto es así o no, me he centrado en tres de las obras más paradigmáticas y representativas en el conjunto de la pintura vanguardista.

He escogido por un lado, a Picasso, Duchamp y Warhol, como tres de los pintores más reconocidos del arte de vanguardia.

Tanto *Las Señoritas de Avignon*, *El Gran Vidrio*, como *Marilyn* constituyen obras fundamentales de todo el arte del siglo XX por el carácter rupturista que las inunda con respecto a ideas preconcebidas del arte.

Como tales, nos hablan sobre la realidad de una época y dan cuenta de un conjunto de representaciones clave que permanecen en el imaginario de cada uno de nosotros en torno a la “mujer”.

Por otro lado, me he detenido en el análisis de varias obras de artistas mujeres: *Autoportrait* (1927) de Claude Cahun, *Belleza extraña* (1929) de Hanna Höch, que si bien no han sido por lo general tan reconocidas en el mundo del arte como los pintores anteriores, se trata de mujeres con grandes méritos artísticos, a través de cuyas obras podemos conocer las representaciones de “la mujer” que plasman.

Me interesan las obras de Claude Cahun y Hanna Höch además, porque son dos de las artistas que quisieron y supieron conjugar la adhesión a un lenguaje moderno, el surrealismo y el dadaísmo respectivamente, y la voluntad de presentarse en el arte en forma de sujeto, de forma magistral.

En la primera mitad del siglo XX, las artistas abstractas o constructivistas no se interesaban por la representación en general, sino que priorizaban, de la misma forma que sus compañeros masculinos,



un arte revolucionario y colectivo. Algunas mujeres artistas, casi nunca se autorrepresentaban o plasmaban un mundo femenino con un estilo moderno. Otras, adoptan cierto lenguaje moderno, pero reproducen todos los estereotipos culturales de la sociedad respecto de las mujeres.

En el periodo de entreguerras aquel doble interés por el lenguaje y la autorrepresentación se da básicamente en la fotografía.

Debo señalar, además, otros comentarios sobre la selección de las obras, inscritas, casi todas, en la vanguardia europea. Por un lado, y aunque reconociendo los importantes ejemplos de otras muchas artistas tanto latinoamericanas, europeas, ... mi decisión sobre Cahun y Höch procede de la personal admiración por sus obras, que a su vez (en parte) es consecuencia de la mayor facilidad de acceso a conocerlas mediante libros e internet, fruto en gran medida de los parámetros de valoración de ciertos discursos hegemónicos, que tienden a mostrar y representar ciertas obras antes que otras. Por otro, y siguiendo con esto último, los autores varones, algunos de ellos también muy admirados personalmente, corresponden según la crítica internacional a tres de los artistas más influyentes del arte contemporáneo; asunción que debe ser, al menos, reconocida y enmarcada en un contexto e historia determinada, que porta por lo tanto un discurso ideológico específico. Por este mismo motivo y por su lograda influencia ante un amplio público, estas obras constituyen buenos ejemplos de la importancia de los productos culturales como transmisores de mensajes ideológicos que repercuten en las representaciones del imaginario de la población.

Los autores y las respectivas obras escogidas son, brevemente, las siguientes:

Pablo Picasso es considerado a menudo como el genio del siglo XX y su obra *Las Señoritas de Avignon* (1907) madre del cubismo. El pintor malagueño quiso destruir todo al mismo tiempo; se reveló contra la imagen que hasta entonces se había tenido de él como pintor y contra todo el Arte occidental desde el Renacimiento.

De esta obra se desprende la imagen de una mujer proscrita: la puta. Las Señoritas que aparecen en este cuadro representan a unas prostitutas, uno de los clásicos roles que las mujeres han tendido a rechazar (como bruja, mujer fatal...) frente a aquellos que han debido representar tradicionalmente: virgen, madre, esposa, ...).

La siguiente opción es la obra más importante de Marcel Duchamp. *La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aún* o *El Gran Vidrio* (1915-1923) fue una obra clave, comparable a las grandes creaciones ocultas de la Edad Media. El artista fue uno de los exponentes principales de los principios dadaístas, y el que más tarde tuvo conexión con el surrealismo. Pudiera ser uno de los pintores que mayor influencia han ejercido en nuestro siglo, junto con Picasso, debido a esta obra donde se concentra todo lo que ha hecho y la cual supone la negación misma de la moderna noción de obra.

La supuesta Novia localizada en la mitad superior del Vidrio es una figura femenina deformada por la ironía. El imaginario artístico suele actuar como instrumento de regulación de la conducta, adscribiendo a las mujeres a lugares específicos casi siempre en el ámbito privado. La novia (al igual que la madre, esposa, virgen,...) que puede considerarse uno de los papeles que se adhieren a las mujeres, es en el Gran Vidrio una máquina de símbolos indeterminados. Se representa un mito femenino: la mujer desnuda, pero convertido en un aparato más bien amenazante.

La obra *Marilyn* (1964) de Andy Warhol, uno de los personajes más influyentes en la pintura del siglo XX, y considerado el fundador y la figura más relevante del Pop Art, es la tercera de mis opciones.

Esta obra, una de las más conocidas del artista, gira sobre todo en torno a la mercantilización resaltando el fetichismo de la mercancía de la fase de transición al capitalismo avanzado. En la cultura postmoderna se produce “el ocaso de los afectos” (Jameson, 1992:30), una pérdida de afectividad que puede apreciarse en los sujetos humanos de Warhol.

Las estrellas, como Marilyn Monroe, aparecen mercantilizadas y transformadas en su propia imagen. La imagen de la mujer que se representa es la de una mujer fetiche, un objeto de consumo.

La obra *Autoportrait* (1927) de Claude Cahun, una de las figuras más relevantes dentro de la fotografía surrealista, es un ejemplo del conjunto de las producciones en serie de autorretratos en los que se representa a sí misma constantemente: andrógino, *garçonne*, gimnasta de feria, forzuda deportista, aviadora, dandy de cabeza rapada o muñeca; la poliformorfía de Cahun, su adopción de múltiples trajes, poses, máscaras,... cuestiona radicalmente la posibilidad de una identidad única.

Con *Belleza Extraña* (1929) la artista alemana Hanna Höch, una de las figuras sobresalientes del dadá berlinés oscurecidas hasta hace poco, proporciona el cuestionamiento de las representaciones canónicas de la belleza femenina al combinar lo bello y lo monstruoso, lo familiar y lo extraño.

A fin de contextualizar las obras seleccionadas, me parece oportuno describir de forma resumida el proceso del vanguardismo del que forman parte.

El término *vanguardias* surge en Francia durante los años de la Primera Guerra [1914-1917]. Su origen proviene del vocablo francés *avant-garde*, término de origen militar y político, que reflejaba el espíritu de lucha del nuevo arte del siglo XX frente al llamado arte decimonónico o académico.

Las primeras manifestaciones de estos vanguardismos están llenos de actos y gestos de impacto social, como expresión de un profundo rechazo contra lo antiguo, lo naturalista, es decir contra la llamada cultura burguesa. Son manifestaciones artísticas que nacen con sorprendente fluidez en el contexto de la Primera Guerra, junto a actitudes diversas de rechazo a la guerra.

No es extraño que el surgimiento de los vanguardismos artísticos se relacione estrechamente con el periodo de mayor intensidad social, ideológica e histórica, del siglo XX: el periodo que va desde la Primera guerra del 14 al inicio de la Segunda en 1939. Es en esos 15 ó 20 años cuando las experiencias del nuevo arte vanguardista florece estrepitosamente revolucionando las formas y los contenidos. La gran confrontación ideológica y militar de la década de los cuarenta, la Segunda Guerra, conduce a la desaparición de los vanguardismos, a partir de cuyos resquicios surge un arte moderno que encuentra su más genuina expresión en el arte de Estados Unidos desde los años 40.

El siglo XX ha sido la etapa de la historia del arte con mayor número de estilos y tendencias artísticas en un breve espacio de tiempo.

Todos buscan la creatividad artística en base a la originalidad, la libertad e incluso la imitación de lo primitivo (África, Asia, Polinesia). Esta etapa artística de las vanguardias corresponde a un período crítico de nuestra historia, Primera Guerra Mundial, Revolución Rusa y triunfo del comunismo,

enfrentamiento absolutismo – liberalismo, rivalidad colonial entre potencias europeas, etc. Un mundo en crisis revitaliza el arte y su expresión ya que conciencia al artista y le convierte en inquieto buscador de cosas nuevas y provocadoras, reaccionando contra las injusticias que le rodean. Habrá que ver si efectivamente dicha reacción incluye aspectos relativos a las relaciones entre los sexos.



## 5.1 *Las Señoritas De Avignon* (1907) de Picasso

*(Lo fundamental) “para la comprensión del cubismo y de lo que, para mí, es realmente el arte moderno (es) el hecho de que la pintura es una forma de escritura (...) que crea signos.”*

Kahnweiler entrevistado por F. Crémieux, *Mes galleries et mes peintres*, p. 57

Les Demoiselles d'Avignon es considerada el punto de partida del Cubismo y la primera acción de ruptura con el arte anterior. Nos encontramos ante un cuadro de grandes dimensiones (244 x 234 cm), lo que podría indicar que Picasso lo proyectó como una intervención importante. Así nos lo demuestran los numerosos bocetos y estudios sobre papel, lienzo y madera, y la necesidad de un bastidor especial de dimensiones poco convencionales.

En este célebre cuadro de Picasso, se plantea entonces por primera vez el cubismo, que consiste en sintetizar la realidad en base a estructuras cúbicas, de modo que produzca un efecto de reducción a figuras geométricas de cuerpos, objetos, rostros,...

Se produce una ruptura con la perspectiva renacentista; figuras, objetos y espacio no se diferencian al modo tradicional. La composición de la izquierda forma una sucesión de figuras rectas, tensas, mientras que la composición de la derecha se deshace y las caras de las dos señoritas se tornan máscaras absurdas, fetiches.

La única realidad es la superficie del cuadro porque las figuras se sitúan en un marco irreal, sin sombras ni diversidad de planos. Los fondos geometrizados de tono ocre, blanco y azul no remiten la idea de la tercera dimensión. Las zonas de color azul parecen pretender herir la sensibilidad del espectador, que remarcados en blanco explicitan el planismo general de la obra. Todo en general produce la sensación de una superficie plana, acentuada en las señoritas debido al tratamiento igualmente angular de las cortinas que las rodean.

Las mujeres que el artista malagueño retrata son probablemente prostitutas de un burdel de la calle Avignon de Barcelona que al ser tratadas con el método cubista aparecen simplificadas y geometrizadas, llenas de ángulos agudos y distorsionadas.

Se observa un gran contraste entre las tres señoritas de la izquierda, caracterizadas con formas más suaves y dulces, y las dos de la derecha que presentan un tratamiento mucho más brutal y descarnado. Por lo tanto, es necesario distinguir el tratamiento entre unas y otras.

La figura central mantiene los modelos tradicionales de representación del desnudo femenino en el siglo XIX. Posiblemente Picasso sigue la pose de la Venus de Anadiomene de Ingres<sup>27</sup>, obra “ejemplar por quienes consideran que la representación del desnudo femenino trae consigo la versión de lo femenino degradada, que permitía al artista masculino mostrar su poder para transformar la ‘decadencia’ del cuerpo femenino en un “ideal de belleza”, en un amor sensual. Así, la Venus de Ingres aparece en una posición de contraposto, el pelo largo le cae por la espalda y levanta sus brazos para mostrar un cuerpo no mancillado. Representa pues, el cuerpo, como signo formal y universalizado”<sup>28</sup>.

También puede haberse basado en el desnudo con los brazos detrás de la cabeza del cuadro del mismo Ingres, *El baño turco*. Sin embargo, encontramos una diferencia abismal entre ambos desnudos; la pose provocativa de la mujer del *baño turco* o de la Venus de Anadiomene tan sensual y típicamente “femenina” contrasta radicalmente con las formas mucho más “rudas” de Picasso: los brazos deformes, los codos puntiagudos y la masa de carne donde está encajada la cabeza.

Aún así, esta figura del centro junto a la que se halla a su izquierda entra dentro de un “canon de belleza” que se distancia de las restantes figuras femeninas, cuyos cuerpos y cabezas están deformados de una manera aparentemente basta. La posición exacta del brazo apoyado de la figura situada en el primer plano a la derecha es particularmente difícil de reconstruir. Las fracturas de la cabeza y el cuerpo siguen estructuras bien dispares, se ven al mismo tiempo la cara y la espalda, los ojos y la parte de la boca contradicen todas las leyes naturales. Otra mujer, detrás de ésta, que entra en la habitación descorriendo la cortina azul hacia un lado aparece en el cuadro con la cabeza deformada, el rostro dividido con rayas verdirojas y el cuerpo trazado en desunidos pedazos.

Por último, la quinta mujer, a la izquierda del cuadro, se nos muestra inmóvil y con una cara que parece una máscara petrificada.

---

<sup>27</sup> Ver imagen en anexo.

<sup>28</sup> [http://cv.uoc.es/moduls/xw01\\_04045\\_00736/moduls/mod\\_4/cas\\_08/](http://cv.uoc.es/moduls/xw01_04045_00736/moduls/mod_4/cas_08/)

El tipo de arte contenido en esta obra surge de una reacción plástica contra el fauvismo donde como señalaba, desaparece la perspectiva tradicional; el hecho de mostrar un rostro de perfil, de frente y de espaldas pretende dar una visión de los objetos desde diferentes puntos de vista. A los cubistas no les interesa tanto el tema en sí como las formas; hacen uso de los engaños ópticos y de la relatividad de las formas que al yuxtaponerse se afectan entre sí.

Frente a la perspectiva central aparece una visión del objeto que lo reproduce desde varios ángulos visuales al mismo tiempo. La geometría del cuadro, orientada antiguamente a la percepción de la realidad, se amplía ahora a una estructura autónoma; se pasa de la tradicional iluminación del espacio a una distribución de luz y sombra que va cambiando de elemento en elemento; “Cada figura está compuesta de elementos completamente diferentes. También las figuras entre sí obedecen una vez más a principios de formación opuestos. Sin embargo todas tienen en común una geometrización radical. Esta geometrización, por una parte, impone su propia ley a las proporciones naturales deformando los cuerpos a su capricho, y por otra parte, hace que las figuras se fusionen con el fondo segmentado; el espacio parece estar comprimido. Además, la ausencia de modelado del cuerpo por medio de luz y sombra y combinación de varios ángulos visuales contribuyen a la poca claridad del espacio” (F. Wather, 1990: 37).

La ruptura de la perspectiva tradicional conduce a la denominada “Visión simultánea”, un recurso muy bien representado en la figura de la derecha. El cuerpo de esta mujer de la derecha, en posición de tres cuartos, ha sido abierta por el pintor a lo largo del eje central de la columna. La pierna y brazo posteriores se ha retorcido hacia arriba de modo que permanezcan sobre el plano de la pintura. También la cabeza está anormalmente estirada para que mire al espectador de cara. Es como si Picasso hubiera resumido sus impresiones en una sola imagen girando en una vuelta de 180 grados alrededor de su modelo.

En las dos figuras de la derecha es donde se refleja la gran influencia de los negros en la obra del artista malagueño, es donde se enfatiza la tendencia a la máscara primitiva.

Frente al resto de figuras compuestas de grandes planos de colores y grafismos lineales sobrepuestos, en la cuarta y quinta figura se produce una metamorfosis. La nariz aparece con sombras rayadas, sus



cuerpos ennegrecidos y la figura de más a la derecha está en cuclillas con la cara y espalda simultáneamente visibles; figuras exageradamente asimétricas.

Picasso, a partir del clásico desnudo femenino, inventa un nuevo estilo mediante la experimentación de las formas. Procede a la descomposición de la naturaleza en formas geométricas puras y a la búsqueda de colores esenciales siguiendo una tendencia primitivistas.

Las cinco figuras desnudas de la obra podrían estar representando las diferentes etapas de la humanidad: la figura de la izquierda aludiría con su rigidez a la solemnidad de las estatuas egipcias, los dos desnudos situados en el centro representan la clásica belleza griega, las figuras de la derecha reflejan el interés del artista por la escultura negra y pudieran evocar a la intensidad sexual de las tribus primitivas.

Este interés de Picasso por la escultura africana se deriva probablemente de la crisis de la cultura europea.

Se trata de una síntesis estilística del: arte primitivo ibérico (caras, cabezas, tórax plano, sensación de bajo relieve), arte egipcio, greco y la escultura negra.

Con esta composición, el pintor malagueño, se aleja del espacio perspectivo del Renacimiento creando el espacio corpóreo. El espacio deja de ser el factor que da estabilidad a los elementos del cuadro y pasa a formar parte de uno de los elementos como el resto, real, concreto susceptible de deformarse y descomponerse como sucede con las figuras. Los cánones de la perspectiva lineal y tridimensional son resquebrajados en la figura de la mujer sentada cuya cara y espalda son simultáneamente visibles. Además, se introduce otro elemento fundamental que desarrollarán corrientes contemporáneas, como es el movimiento. Se trata de un cuadro interesante no tanto por lo que significa sino por cómo funciona.

Me interesa indagar en el hecho de porque las figuras femeninas presentan posiciones de frente y de perfil: ¿Aluden a algún tipo de oposición en el artista, una relación distinta con el espectador, o sirven para la construcción de la profundidad espacial?

Meyer Schapiro estudia semiológicamente los modos en que las posiciones enfrentadas de frente y de perfil actúan en ciertos sistemas concretos de la representación visual. El arte medieval occidental atribuye generalmente a Judas, en la Última Cena, la posición de perfil, mientras que Cristo y sus apóstoles están representados de frente o de tres cuartos. Frente a la posición de perfil y su relación con lo demoníaco, la posición frontal hace referencia a una plenitud ideal. Sin embargo, también Satanás puede representarse totalmente de frente en ciertas ocasiones. Es clave prestar atención por lo tanto, a cómo los signos pueden establecer conexiones dobles, pueden transmitir mensajes opuestos dentro de una misma obra.

El caso concreto de las posiciones de perfil y de frente de los cuerpos y rostros de las Señoritas, se puede interpretar como un tipo de estructuras con las que el pintor enfatizaba la expresión de significados opuestos, que en el contexto del cuadro, la representación de un burdel con sus consecuentes concepciones sexuales y sociales, ponen de relieve diversas conexiones posibles: “una “mujer” concreta, una persona o “cuerpo” universalizado como mercancía, un sentimiento auténtico o trabajo alienado, el sexo como algo bueno y sagrado (asociado con el amor) o demoníaco y profano (asociado con la lujuria), el deseo como satisfacción celestial o como “placer terrenal”<sup>29</sup>.

Este par binario aparece constantemente a lo largo de todo el cuadro. La mujer de perfil del extremo izquierdo descorre la cortina mostrando a dos mujeres con la pose de la Venus de Anadiomene de frente, versiones de la Venus idealizada. Las figuras de la derecha son variaciones de la posición frontal: una de ellas se gira levemente y la otra muestra completamente su cara y espalda de tonos negros. Están enmarcadas por cortinas azules, y sus rostros sugieren cualidades como de máscaras por la textura densa de la pintura que ocupa el artista y el contraste que provoca.

La figura de perfil que descorre la cortina y que tiene un tono de piel distinto al de las demás podría representar a la alcahueta o madame del prostíbulo.

La posición de frente/de perfil también permite establecer unas relaciones diferentes entre un tema y el espectador. El rostro de perfil en el arte medieval hace referencia a un cuerpo que está en acción y que se presenta independiente del espectador. En Las Señoritas, el rostro de perfil de la señorita que

---

<sup>29</sup> Ibid. ([Internet: la polaridad de frente/de perfil](#))

descorre las cortinas se relaciona con un cuerpo que está en acción, mientras que la posición frontal de rostro y cuerpo alude a una interacción directa con el que mira el cuadro, con una mirada dirigida al espectador. Los rostros frontales de las señoritas transmiten un mensaje que debe ser comprendido a la luz de un contexto determinado, osea, enmarcado en una época dada y teniendo en cuenta el sexo del espectador que vive en tales situaciones.

¿Constituyen los rostros frontales de estas imágenes una crítica a la percepción del cuerpo femenino derivado de la prostitución en tanto objetos de intercambio entre hombres?

Retomando la relación entre las Señoritas de Avignon, concretamente la señorita del centro, y las mujeres de Ingres, podemos señalar que aunque Picasso utiliza la pose de la Venus de Anadiomene como un elemento que pertenece a un sistema de lenguaje, su comunicación es diferente, técnica y formalmente. Esta manera diferente se observa por ejemplo en la densidad de la textura de la pintura sobre ciertas cabezas y manos.

Las Señoritas de Avignon es una repetición de la Venus de Anadiomene como signo, pero no se trata sólo de una articulación individual sino que además constituye un fenómeno social que altera las relaciones entre los signos del sistema. Ciertas características del cuadro transmiten el significado ideológico del signo mediante el efecto de la no familiarización, que la introducción de una nueva forma de ver (elimina seguridad de la expectativa al espectador) establece<sup>30</sup>.

La Venus de Ingres representa un cuerpo desnudo, idealizado en referencia a temas mitológicos que mantiene una relación ideológica armónica entre el desnudo representado y el espectador, supuestamente masculino.

La forma en que Ingres trata el tema tiende a la eliminación de las relaciones reales; los signos que revela no se refieren a una mujer concreta sino a un cuerpo idealizado. Desaparecen los “factores sociales” en esta obra donde la riqueza del lenguaje convencional (la textura, el color,...) reproduce culturalmente las normas específicas de belleza.

En contraste con ese tradicional desnudo femenino, los significantes de las Señoritas de Avignon parecieran feos, ambivalentes con sus figuras con caras en forma de máscaras, algunas partes con

---

<sup>30</sup> Ibid.

texturas muy gruesas, formas corporales angulosas, ojos ennegrecidos,... “utiliza los signos del mismo sistema s gnico, pero los altera. Las cuestiones sociales como el “sexo”, la “violencia”, el “poder”, la “clase”, el “género”, que están codificadas ampliamente y “sin peligro” por Ingres, se convierten en la respuesta inevitable de Las Señoritas”<sup>31</sup>.

El cuerpo-signo de la Venus de Anadiomene de Ingres entonces, es digno de análisis sobre todo en relación a la manera en que Picasso lo trastoca.

Los cambios que introduce el artista a nivel de significante (características formales) pueden comprenderse a la luz de distintas interpretaciones. Pueden ser consecuencia de su personalidad, de la invención de un estilo artístico como es el cubismo. No obstante, debemos considerar también la posibilidad de que se está construyendo una forma nueva de relacionarse entre el artista y los espectadores o entre los sexos, y por lo tanto haya que referirse a un cambio de significado.

Picasso utiliza de forma particular un signo que pertenece al sistema tradicional de representación del cuerpo femenino. Pero,  lo hace legitimando y manteniendo dicho sistema intacto o hace un uso social de un signo que altera las relaciones entre los signos del sistema y consecuentemente las relaciones entre los sexos?<sup>32</sup>

Me gustaría pensar este cuadro como manifestación de ciertos rasgos que muestran el significado ideológico del signo. Es decir, que en contraste con la obra de Ingres que esconde la ideología subyacente del poder masculino y conserva las reglas que legitiman la clásica representación del cuerpo desnudo femenino en contextos que aluden a burdeles (o harenes) y hacen referencia a la mirada voyeur stica de un espectador hombre, la obra de Picasso transforma la representación de la Venus poniendo en entredicho aquel poder masculino.

Por lo tanto, La “versión” que hace Picasso de la Venus de Ingres produce importantes transformaciones y no sólo estilísticamente hablando. Los cambios podrían estar apuntando a una nueva organización social y moral de los participantes implicados, es decir, artistas y espectadores, y una nueva concepción de las relaciones entre los sexos.

---

<sup>31</sup> [http://cv.uoc.es/moduls/xw01\\_04045\\_00736/moduls/mod\\_4/cas\\_08/](http://cv.uoc.es/moduls/xw01_04045_00736/moduls/mod_4/cas_08/)

<sup>32</sup> Ibid.

Aunque en esta obra aparecen a primera vista solamente “mujeres” como “espectáculo erótico” es muy probable que Picasso estuviera imaginando un personaje masculino activo: un cliente que contempla la escena de unas señoritas exhibiéndose en un burdel ante él. De hecho, en el primer esbozo del cuadro en 1906, aparecían hombres; se representaba a dos marineros de permiso en tierra saliendo de un prostíbulo o contemplando a las señoritas y otro hombre, un estudiante con una calavera, que serían suprimidas en la composición final<sup>33</sup>.

De alguna forma éste cliente del burdel y el espectador del cuadro son la misma persona. El espectador del cuadro parece posicionarse en el lugar que le identifica con el cliente invisible, con el protagonista masculino principal “en la relación entre la mujer como mercancía idealizada y el varón consumidor que resiste la mirada del consumo erótico. El poder activo de la mirada erótica del espectador real coincide con esta identificación, consciente o inconsciente, con este protagonista masculino ideal que controla los acontecimientos del relato pictórico de la experiencia del burdel. Ambas dan al espectador masculino una sensación de omnipotencia satisfecha”<sup>34</sup>.

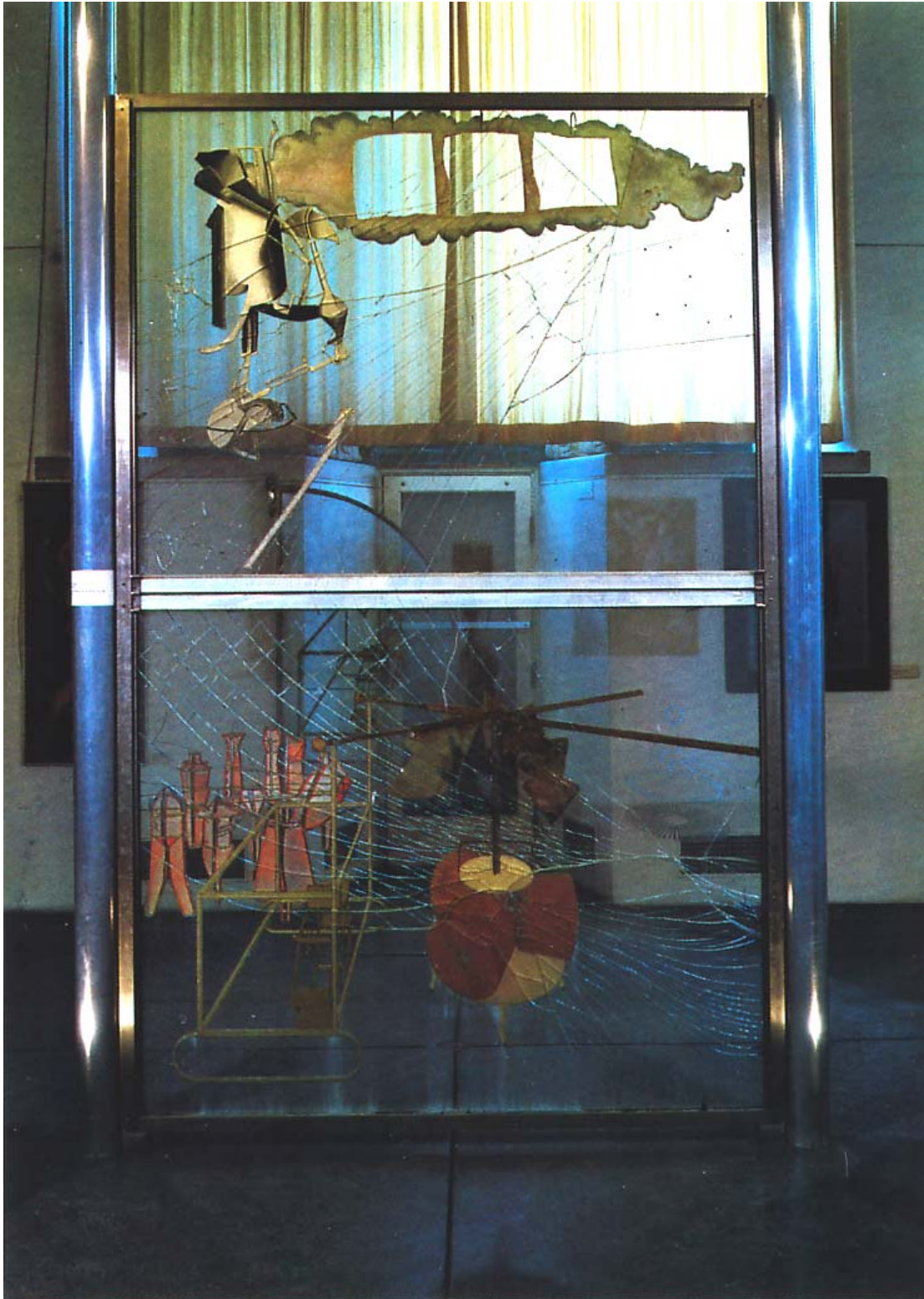
Pero, a pesar de que sus miradas coincidan y de que ocupen el mismo espacio, tienen percepciones distintas de lo que observan.

De acuerdo con la aproximación hipertextual de las señoritas de Picasso que he estado siguiendo, y para terminar, el aspecto erótico y el sentimiento masculino de poder absoluto en la pintura tradicional se manifiestan por medio de la representación ilusionista y narrativa en un espacio tridimensional. En la representación de Ingres por ejemplo, el espectador masculino termina identificándose con la mujer mediante una performance erótica idealizada que consigue, a través de la existencia imaginaria que refleja, pacificar el ego ideal. Las Señoritas de Avignon en contraste, no hace uso del signo del cuerpo ideal sino que muestra un cuerpo fragmentado con múltiples significación. Destruye la representación convencional de profundidad y como consecuencia, ¿dicha mirada masculina omnipotente desaparece, así como el factor erótico?

---

<sup>33</sup> Ver esbozos en anexo.

<sup>34</sup> [http://cv.uoc.es/moduls/xw01\\_04045\\_00736/moduls/mod\\_4/cas\\_08/](http://cv.uoc.es/moduls/xw01_04045_00736/moduls/mod_4/cas_08/)



## 5.2 LA NOVIA PUESTA AL DESNUDO POR SUS SOLTEROS, AUN... (1915 - 1923) de DUCHAMP

*“La libertad: Dada, Dada, Dada, un estruendo de tensos colores, un entrelazamiento de opuestos y de todas las contradicciones, grotescos, inconsistencias: la VIDA”*

Dada manifiesto 1918. Tristan Tzara

Esta célebre obra pertenece a un primer momento dada, en cuyo movimiento Duchamp actúa como precursor y contradictor<sup>35</sup>.

El Dada es un estado mental, es más preciso hablar de espíritu dadaísta que de movimiento dadaísta, porque nunca existió en forma de escuela cubista o un movimiento futurista.

Uno de sus características comunes a todas sus manifestaciones es la rebelión contra la figura del Padre. Esta figura estaba representada, en su aspecto tolerante, por los artistas de las vanguardias anteriores, las cuales eran totalmente rechazadas por considerarlas “laboratorios de ideas formales”. En su aspecto represivo, la figura paterna estaba personificada por la sociedad con codificaciones morales, lógicas, sociales... igualmente rechazada.

A primera vista resulta complicado incorporar una perspectiva de género en esta obra, dadas las características intrínsecas del espíritu dadaísta (“en la misma naturaleza del dada estaba implicado ponerle fin a su existencia. El Dada fue una de esas aventuras del espíritu en el curso del cual todo se pone en tela de juicio”<sup>36</sup>), especialmente en su vertiente más nihilista, etapa anunciada entre otros por el propio Duchamp.

---

<sup>35</sup> Octavio Paz considera que la influencia de la obra y persona de Duchamp se compone de tres momentos: dada, surrealismo, pintura contemporánea angloamericana. Y que su acción tanto en el dada como en el surrealismo fue de precursor y contradictor.

<sup>36</sup> An introduction to Dada, Tzara. En: (Swarch, 2001: 7).

Las armas que usaron los dadaístas para socavar las convenciones burguesas fueron principalmente el Humor, la paradoja y el Escándalo. No tomaban nada en serio como reacción ante la lógica y la seriedad del dogmatismo, pretendían poner todo en duda.

Para el dada la sorpresa se convirtió en escándalo, y así se distinguieron de todos los movimientos artísticos anteriores.

El escándalo dadaísta se anticipó a los “happenings” o al arte escénico. Escándalo originado en el “profundo rechazo que en esos años de guerra sentían los dadaístas por la insensata carnicería mantenida por valores insensatos como el heroísmo, el patriotismo, la virilidad, la emulación,...” (Swarch, 2001: 10).

El no compromiso y la indiferencia son elementos paradójicos y básicos del espíritu dada; Duchamp recalcó en varias ocasiones su actitud no comprometida.

Se proponía liberar a los sujetos de los dogmas, las leyes, fórmulas, del plano espiritual.

Así, desaparecen las zonas privilegiadas en las aspiraciones humanas: los valores más bajos son igual de favorecidos que los altos. Incluso mostraban debilidad por lo absurdo, vulgar, burdo, lo desequilibrado, etc.

Es una forma de aplicar el pensamiento reconstructivo al arte visual. Como en parte del arte Pop, influenciado por el dadaísmo, que para algunos historiadores y críticos, representa objetos normales, populares, que son leídos como indecibles que oscilan entre el arte y la vida diaria y que burlan las oposiciones serio/ridículo, sagrado/profano, elevado/rastrero<sup>37</sup>.

Para el dadaísta que quería vivir una vida pura, el dada era la vida y la vida dada. Deseo que venía ha intensificarse por la cruda matanza que había provocado la guerra. Es comprensible su ruptura con la inaceptable realidad de aquel contexto.

El arte existía en la vida cotidiana por lo que identificaban fuertemente vida y arte.

---

<sup>37</sup> <http://personales.ciudades.com.ar/Derrida/>



El cuestionamiento radical de todas las convenciones conduce al dadaísta a superar la frontera entre el arte y la vida. Los ready made constituyen la materialización más pura de este concepto.

Para comprender el Gran Cristal es preciso tener en cuenta que el interés del artista no es plástico sino crítico o filosófico. Duchamp rechaza la pintura “retiniana”, la pintura es escritura y el Gran Vidrio un texto que debemos descifrar.

Abundan las interpretaciones de esta obra enigmática porque para él, el objeto es una metáfora, una representación y en cierto modo cada uno de sus cuadros es un autorretrato simbólico. La pintura de Duchamp es un objeto de investigación y reflexión interior, un autoanálisis.

La mía será una interpretación entre tantas, que toma como referencia clave el escrito de Octavio Paz: *Apariencia Desnuda*, y trata de aproximarse a la obra a partir de una perspectiva de género.

La aparición de máquinas humanas en sus obras podría recordarnos a los autómatas de Chirico, sin embargo las máquinas femeninas de Duchamp no se inspiran en el cuerpo humano sino que son como la *Eva futura* de Villiers de L'IsleAdam. “Como ellas, son hijas de la sátira y el erotismo pero, a diferencia de la invención del poeta simbolista, su forma no imita al cuerpo humano. Su belleza, no es antropomórfica. Duchamp no se interesa en otra hermosura que no sea la de “la indiferencia”: una belleza libre al fin de la noción de belleza, equidistante del romanticismo de Villiers y de la cibernética contemporánea” (Paz, 1989: 23).

Roussel va a influir significativamente en el Gran Vidrio; la Novia... es una trasposición del método literario de Roussel a la pintura<sup>38</sup>. Para Duchamp este método es la forma más eficaz de la meta-ironía y su juego es más complejo porque la combinación es plástica y contiene el elemento de la ironía, la crítica.

---

<sup>38</sup> Enfrentar dos palabras de sonido semejante pero de sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal, concepción del lenguaje como una estructura en movimiento, ese descubrimiento de la lingüística moderna que influye en Lévi Strauss y en Crítica francesa.

La Caja Verde (1934) contiene documentos clave del Gran Vidrio. El Ready made es crítica activa, no postula un valor nuevo sino ir en contra de lo que se dice valioso. La crítica se da en dos momentos:

- crítica del gusto (el gusto rehuye el examen y el juicio)
- ataque a la noción de obra de arte (lo único que cuenta en arte son las formas, las emisoras de significados, mientras que las significaciones de la pintura retiniana son insignificantes). El ready-made sacado de su contexto original pierde todo significado transformándose así en un objeto vacío. La ironía ayuda a preservar su neutralidad y anonimato.

Las notas de la Caja Verde para el Gran Vidrio son signos dispersos que deben ser descifrados de ahí que abunden las interpretaciones de esta enigmática obra.

En relación a una primera aproximación al original título, la palabra soltero (célibataire) en vez de novio o pretendiente apunta una separación entre lo femenino y lo masculino: “el soltero no es ni siquiera pretendiente y la novia no será nunca desposada. El plural y el posesivo acentúan la inferioridad de los machos: más que en la poliandria hacen pensar en un rebaño” (Paz, 1989: 40).

En cuanto al adverbio aún (même) demuestra la ausencia de significación, la “adverbialidad”; contiene la ironía y la indiferencia.

Los nombres de cada parte tienen varios significados, son signos de orientación y desorientación, completan o contradicen el sentido de la composición plástica.

El desnudo es un antimecanismo y la primera ironía la encontramos en no saber siquiera si se trata de un desnudo. Pesimismo y humor: un mito femenino, la mujer desnuda, convertido en un aparato más bien amenazante y fúnebre.

*La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...* es un vidrio doble, de dos metros setenta centímetros de altura y un metro setenta de longitud, pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un doble filo de plomo.

La mitad superior del Gran Vidrio es el dominio de la Novia: es un aparato, una realidad ideal, una máquina de símbolos deformados por la ironía. Pero lo importante para comprender la pintura es su funcionamiento, fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario al mismo tiempo.

La Caja verde describe ampliamente la morfología y funcionamiento de la Novia que se convierten no obstante, en una trampa de confusiones e incertidumbres; que por otro lado son su velo transparente, forman parte esencial de ella.

Las distintas piezas que componen el aparato de arriba abajo y de izquierda a derecha:

El gancho que se ve en la parte superior cuelga a la Novia, una silueta que puede identificarse como una figura femenina, que es tocada por un sombrero y un velo.

Abajo y hacia la derecha de la Vía Láctea aparece una mortaja que sostiene un asta o “árbol-tipo” del “magneto-deseo”. ...

La Novia, el Ahorcado hembra, es una figura femenina cuyas formas son sólo una apariencia, una de sus posibles manifestaciones. Es la proyección de un objeto (desconocido) de cuatro dimensiones. En opinión de Lebel la cuarta dimensión es la erótica, el instante del abrazo carnal, sin embargo, la respuesta a este interrogante se desvanece en la transparencia del vidrio.

La Vía Láctea en forma de nube grisácea suspendida en las alturas está en el centro de la parte superior de la pintura. Se trata de la emanación de la Novia en el momento de su florecimiento (épanouissement).

Las Redes o Pistones que envuelve la Vía Láctea tienen la función de transmitir a los solteros y al Juglar de la Gravedad las descargas de la Novia.

Las huellas de los Nueve disparos de los solteros pueden observarse abajo de la Vía Láctea en el extremo derecho.

En la mitad inferior del Gran Vidrio, se encuentran en el extremo izquierdo, los Nueve moldes Machos o Cementerio de Libreas y Uniformes o Matriz de Eros. Los solteros son trajes vacíos, carecen de personalidad real, son la base arquitectónica de la Novia.

Existen numerosas diferencias entre el universo de la Novia y el de los Solteros.

Mientras que el mundo de la Novia está regido por una geometría libre, por formas no mensurables y difícilmente visibles, es decir por la indeterminación; el dominio de los Solteros se rige siguiendo la

perspectiva clásica de dos y tres dimensiones, su universo es el de la medida y la causalidad, es decir, el de las formas imperfectas.

La Novia es autosuficiente, tiene un centro-vida, a diferencia de los Solteros que son moldes huecos que llena el gas de alumbrado, son uniformes y están sometidos a la geometría y a la perspectiva.

Los Nueve Moldes Machos se unen al Tamiz por un sistema de tubos capilares. El tamiz se compone de siete sombrillas dispuestas en semicírculo y está provisto de una bomba aspiradora.

Entre los Nueve Moldes Machos y el Tamiz nos topamos con la Corredera, un carrito con patines o trineo que acoge el paisaje del Molino de agua.

El lugar central del dominio de los Solteros es el Molino de Chocolate aunque sus funciones son bastante reducidas.

Los Testigos Oculistas que se sitúan al lado derecho del Molino de Chocolate están representados por tres círculos.

El Gran Vidrio es la pintura que se balancea entre el erotismo y la ironía, la pintura “del desnudamiento de una novia. El strip-tease es un espectáculo, una ceremonia, un fenómeno fisiológico y psicológico, una operación mecánica, un proceso físico-químico, una experiencia erótica y espiritual, todo junto y todo regido por la meta-ironía” (Paz, 1989: 64).

Esta obra es la figuración de una realidad posible pero esencialmente invisible ya que pertenece a una dimensión distinta a la nuestra; constituye la representación estática del movimiento.

Los documentos de las cajas apuntan a que la ceremonia comienza con la Novia y por su iniciativa.

La caja Verde señala que la Novia en su base, es un tanque de gasolina (secreción de la avispa) de amor o potencia tímida. Es un motor deseante y que se desea a sí mismo, siendo pues su esencia el propio deseo.

Del ser deseante de ser de la “avispa” surge “una corriente de aire interior”, el soplo vital o espíritu de la Novia a través de la cual se produce el movimiento vibratorio de la “aguja-pulso”. El “cilindro-sexo”, excitado por la vibración de la aguja y lubricado por la gasolina, “escupe en el tímpano el rocío que debe alimentar los vasos de la pasta de filamentos”, los que a su vez se transforman en una

“llama consistente” en el momento del “florecimiento”. Estas serían las operaciones preparatorias, la fisiología y psicología de la Novia en su despertar erótico.

La corriente de aire cálido que pasa por toda la maquinaria poniéndola en movimiento es el deseo de la Novia, una metáfora del alma deseante, de la sexualidad. Esta corriente, estos suspiros de la Novia llegan hasta los 3 Pistones desde donde se transmite su mandamiento.

En una de las versiones de esta operación descrita por Octavio Paz las descargas eléctricas del “magneto-deseo” llegan a la Matriz de Eros despertando a los solteros. En la otra versión, los suspiros de la Novia se transforman en unidades alfabéticas tras pasar por los 3 Pistones que hacen de soportes de la Inscripción de Arriba.

En el universo de abajo todo permanece en un círculo vicioso hasta que los Solteros sacudidos por el mandamiento eléctrico de la Novia, despiertan. El gas de alumbrado está congelado y transformado en “agujas finas y sólidas” que pasan a convertirse después en “lentejuelas” que conservan su “tinte macho” y así tiende a subir porque el deseo erótico es más ligero que el aire y viola las leyes de la pesantez.

Pero las lentejuelas son absorbidas por las sombrillas en el momento de su ascensión.

La ambivalencia que recorre al Gran Vidrio, consecuencia de la *ironía* en cada fenómeno, se hace patente en la travesía del gas por las siete sombrillas. Las lentejuelas acaban mareándose con tanto ir y venir, tanto trajín, y pierden el sentido de orientación y su individualidad llegando al final de su viaje disueltos en un líquido, un “vapor de inercia”. El líquido explosivo sale disparado hacia arriba hasta que las Tijeras, que dirigen el tránsito, le cortan el paso y lo obligan a regresar. Entonces, en un nuevo viaje la pesa con los 9 agujeros recoge el líquido y lo conduce hacia arriba; el líquido alcanza el gabinete de los Oculistas y se convierte en Escultura de Gotas que lanzada al encuentro de los Nueve Tiros se transforma (cada gota) en su imagen: se trata de un lanzamiento espéjico.

Mutaciones: gas-agujas sólidas-lentejuelas más ligeras que el aire-vapor inerte-líquido explosivo-espejo/mirada.

Precisamente uno de los temas del Gran Vidrio es éste: cambian las formas, no las esencias. Cada forma que vemos es la proyección, la imagen deformada de otra. Hay que distinguir entre *apariencia*

(lo que vemos casi siempre es la apariencia de los objetos) y la *aparición* (el molde del objeto, su patrón arquetípico, su esencia).

Tiros y Gotas espéjicas son proyecciones del deseo, un deseo que nunca da en el blanco; vemos la memoria de lo que realmente es: saber es recuerdo amoroso.

La zona que colinda con la Vía Láctea, Celeste, está compuesta por 3 constelaciones: los Nueve Tiros, las Sombras Proyectadas y la Escultura de Gotas.

La dualidad del Gran Vidrio nos revela su sentido: Arriba el mundo de las esencias y las ideas, de la realidad real, las apariciones (o sus sombras reflejadas por nuestros sentidos). Sus formas son proyecciones de las verdaderas formas de la cuarta dimensión, no proyección de nuestros deseos sino que su proyección somos nosotros. Nuestro deseo es el recuerdo de ese mundo; abajo el mundo de aquí o las apariencias, lo que tocamos, vemos y podemos medir.

El primer florecimiento es provocado por la Novia deseante que imagina voluntariamente su desnudamiento. Los dos “florecimientos” son un tercero, “compuesto físico de las dos causas (Solteros y deseo imaginativo) no analizable por la lógica”.

La Caja Verde dice que, llegada a este punto, “la pintura será el inventario de los elementos del florecimiento, elementos de la vida sexual imaginada por ella, la Novia deseante”. En el último estado de la Novia, antes del orgasmo, los Solteros desaparecen. Se produce una operación circular de tal forma que comienza en el motor-deseo de la Novia y termina en ella dentro de su universo ya autosuficiente. Incluso los espectadores sobrarían porque la obra incluye a los Testigos Oculistas.

El Gran Vidrio sería el diseño de un aparato y la Caja Verde uno de los folletos de instrucciones que nos enseña el funcionamiento de las maquinarias. Según Octavio paz la composición debería constar de tres partes: una plástica, una literaria y otra sonora. Duchamp anotó algunas de esta última parte sonora: letanías del Carrito, tiros o disparos, adagio del Molino de Chocolate,... Se trata de “una transposición al mundo de las máquinas de los ayes y suspiros del erotismo. Por otra parte, el Gran Vidrio es también una pintura mural (transportable) que representa la apoteosis de la Novia, un cuadro, una sátira del maquinismo, un experimento artístico (pintura de vidrio), una visión del amor” (Paz, 1989: 75).

La interpretación psicoanalítica es una de las más tentadoras y fáciles: onanismo, destrucción de la Madre-Virgen, castración (Tijeras), narcisismo, agresividad,...un psiquiatra diagnostica autismo y esquizofrenia. No obstante las realidades psicológicas y las del arte viven en distintos niveles de significación.

Freud cuenta otra versión del Mito de Edipo de Sófocles, en términos de una época que ha sustituido la analogía mítica por el pensamiento lógico.

Algo parecido sucede con el Gran Vidrio: es una versión moderna del mito de la gran Diosa, la Virgen, la Madre, la exterminadora donadora de vida.

En este vaivén derivado de la ironía, el sentido de la composición se vuelve ambiguo.

La Novia pareciera estar por encima de los solteros, ser el sujeto activo, el mando de aquellos. La división de lo femenino y lo masculino queda patente en ciertas observaciones como el plural y el posesivo del título de la obra: “sus solteros”, la división radical en dos mitades: arriba la Novia, abajo sus Solteros.

La Novia deseante es la protagonista de la obra del Gran Vidrio, el mecanismo de la pintura describe su desnudamiento, su despertar erótico, envuelto por la meta-ironía.

Pero, ¿Qué es la Novia? Una mujer, un aparato, un ideal,...

¿Podría representar la Novia, bajo cuyas órdenes y deseos en principio se mueven los solteros, a una versión de la mujer como musa o diosa típica de las fantasías de una psique heterosexual masculina?

No hay que caer en la trampa de la exaltación de la mujer que hacen por ejemplo los surrealistas<sup>39</sup>. Ya nos precavía Simone de Beauvoir, en el volumen I del *Segundo sexo* (2002) cuando habla sobre los Mitos. Autores como Breton exaltan a la mujer como objeto erótico, no habla de ella como sujeto; la feminidad sería el *otro* que es la verdad de la vida, y que es el único que puede liberar a la humanidad.

---

<sup>39</sup> Duchamp es considerado dadaísta pero también tiene conexión con el surrealismo.

Esta visión vertida por el fundador del surrealismo es exclusivamente poética, por lo que la mujer sólo se contempla como poesía, como alteridad: "... anclado en la naturaleza, el más cercano a la Tierra, es también la llave del más allá. Verdad, Belleza, Poesía, lo es Todo: una vez más, bajo el signo de la alteridad. Todo excepto ella misma" (De Beauvoir, 2002: 334).

Teniendo en cuenta una entrevista que hizo Jean Schuster a Duchamp en 1912, las barracas de las ferias influyeron significativamente en su obra: La Novia es un muñeco, los lanzadores de bolas los Solteros, los Testigos Oculistas el público y la inscripción de Arriba el marcador de juego. En cuanto al tema de los Machos como solteros uniformados es también popular. El uniforme preserva la virilidad del Soltero porque al "pertenecer" a los hombres, constituye un signo que establece la separación entre uno y otro sexo, y porque agrupa a los machos en una colectividad aparte. Por mucho que los solteros sean varios y "dominados" por la Novia, curiosamente están vestidos con trajes, a diferencia de la Novia "desnuda". La representación de la figura de la parte superior del vidrio, supuesto desnudamiento de la Novia, y los ocho uniformes masculinos que cuelgan en el mundo de abajo representando a los solteros, ¿ponen de manifiesto la asignación del binarismo naturaleza – cultura a la diferencia de los sexos?

Entonces, detrás de la mascarada moderna se asoma otra realidad, arcaica y fundamental que sería la división entre los hombres y la Mujer: "el culto ambiguo que éstos le profesan y el dominio de ésta sobre aquellos".

Octavio Paz considera el Gran Vidrio una escena de los mitos referidos a la Virgen y a la sociedad cerrada de los hombres. Existe una separación infranqueable entre los machos, y su dependencia, y la Novia. La Virgen despierta a los machos a la vida con su llamado; su energía emitida y dirigida por ella hacia ella provoca toda actividad, mezcla de adoración y agresión, de los hombres.

Es notoria además el sentido de la división del vidrio en estas dos mitades: Arriba, el mundo solitario de la Virgen que representa la energía y la decisión; abajo, el monótono universo de los machos, la pasividad, el autoengaño.

Hay que destacar el carácter circular de la operación: todo nace y vuelve hacia la Novia de manera tal que está condenada a ser virgen.



La maquinaria erótica que pone en marcha es imaginaria ya que sus machos no tienen realidad propia y porque la única realidad que conoce es la proyección de su Motor-Deseo.

“El Motor-Deseo hace salir a la Novia de ella misma y ese deseo la encierra más totalmente en su propio ser. El mundo es su representación” (Paz, 1989: 79).

Existen claras coincidencias entre la imagen tántrica de Bengala y el Gran Vidrio. Las versiones de la tradición hindú y Duchamp son respuestas a las imágenes tradicionales de ambas civilizaciones con respecto al fenómeno de la creación y la destrucción, la mujer y la realidad.

Kali y la Novia, los Testigos Oculistas y las dos acompañantes, la pasividad masculina y la actividad femenina,... son algunas de sus coincidencias. En ambos casos el tema fundamental se trata de representar una operación circular expone la realidad fenomenal del mundo y al mismo tiempo le niega toda realidad de verdad (Paz, 1989: 80).

La imagen tántrica representa a Kali danzando frenéticamente sobre dos cuerpos blancos. Kali es el mundo fenomenal, la energía incesante, por eso aparece como destrucción (espada y tijeras), alimentación (taza repleta de sangre) y contemplación (el loto de la vida interior).

En otra representación de Kali, ésta se autodecapita poseída por su delirio y una de sus manos sostiene su propia cabeza. La sangre brota en forma de tres chorros que van a caer dos en las tazas de sus acompañantes y otro en su boca. La Diosa se autoalimenta con su sangre y alimenta a su vez al mundo, al igual que la Novia hace mover a sus Solteros solamente para desnudarse y satisfacerse. La operación es descrita en un caso en términos míticos y el otro en pseudomecánicos.

El cuerpo femenino es dividido en dos en ambos casos: la Diosa y su cabeza, la Novia y su Motor. La Diosa y la Novia son manifestaciones de algo que el imaginario tradicional hindú representa míticamente y que el artista francés mantiene invisible: aquella cuarta dimensión o arquetipo. Son una representación y el mundo real es una segunda representación. El movimiento circular sería la reintegración de la energía dispersada por la danza o el deseo de modo que ningún elemento externo la modifique.

Pero, ¿A quién representan Kali y la Novia? En la tradición hindú el origen de la Diosa se explica metafísicamente, por el contrario, Duchamp rechaza dicha explicación y se calla. Sabemos que la Novia constituye una proyección de la cuarta dimensión, pero ésta es desconocida.

Dentro de una tradición cristiana, este silencio puede interpretarse como un ateísmo en Duchamp. No obstante, para el artista su obra carece de toda preocupación religiosa o antirreligiosa: “en términos de metafísica popular yo no acepto discusiones sobre la existencia de Dios, lo que quiere decir que la palabra ateo, opuesta a creyente, ni siquiera me interesa... Para mí hay otra cosa distinta al sí, al no o al indiferente: ausencia de investigación en el dominio”<sup>40</sup>.

Sin embargo, su versión del mito no es una afirmación (actitud metafísica), ni una negación (ateísmo) ni una indiferencia (agnosticismo escéptico) sino que es Irónica, Crítica, no sustenta el mito, lo pone entre paréntesis.

El Gran Vidrio es una burla del mito tradicional: Convierte el culto a la Diosa en un mecanismo donde el deseo se reduce a la combustión de un motor, el amor a la gasolina y el semen a la pólvora de artificio. Para Paz, es también una burla de la concepción positivista del amor y de todo lo que llamamos modernidad (positivismo, tecnología,...) (Paz, 1989: 84).

Si efectivamente el artista con esta obra está emitiendo una crítica del mito tradicional, podría estar abriendo la posibilidad de otra visión con respecto al género. Aquella mítica división entre los hombres y la mujer queda trastocada.

Por otro lado, teniendo en cuenta que fue uno de los primeros en criticar la actividad moderna por sus desastrosas consecuencias para el medioambiente, se comprende su actitud frente a la máquina. Al convertir a la Novia y sus solteros en aparatos mecánicos ¿pretende llevar a cabo una crítica tanto de una época en la que la tecnología está ocupando cada vez más espacio y de una determinada concepción del amor y de las relaciones entre hombres y mujeres?

La clave de esta obra, apunta Paz, no es solamente la operación circular del deseo de la Novia sino que Duchamp prefirió pintar máquinas opacas en vez de cuerpos radiantes y precederos. En La

---

<sup>40</sup> Duchamp en una carta escrita a Breton.

Novia puesta al desnudo... se establece una doble crítica: al mito y a la propia crítica, se da la culminación del movimiento de la ironía de afirmación que anima a los ready-made.

Duchamp niega al mito con la crítica (traduce los elementos míticos en mecánicos) y a la crítica con el mito (traslada los elementos mecánicos a un contexto mítico).

El artista quiso hacer una pintura dirigida no sólo a la retina negándose así a convertir la sensación estética en un fin.

Ciertos autores atribuyen un significado teológico a la separación en dos mitades, sin embargo, Paz señala que tal línea divisoria no alude a una separación teleológica sino más bien ontológica. A diferencia de los solteros que carecen de existencia, la Novia tiene cierta autonomía debido a su Motor-Deseo. Pero, todo el cuadro en cierta forma es ilusorio, todo fue una representación, una proyección, somos víctimas de un espejismo.

Finalmente, siguiendo a Paz, esta gran obra está alzada en nombre no de la Novia o la Virgen o del Dios cristiano sino en nombre de un ser invisible quizá inexistente: la Idea.

El Gran Vidrio es pintura de ideas debido a que se trata de un mito crítico, es decir, una crítica del mito religioso y erótico de la Novia-Virgen en términos del mecanismo moderno y un mito a la vez, de nuestra idea acerca de la ciencia y la técnica. Es pintura de la Crítica y crítica de la Pintura; una obra que detecta su propia contradicción, que se empeña en destruir aquello mismo que crea.

Es una obra que revela la ambigüedad del mundo moderno, su oscilación entre el mito y la crítica. Con creaciones como el Quijote que es una crítica de la épica, nace la ironía moderna; con Duchamp y otros poetas del siglo XX la ironía se vuelve contra sí misma. “El círculo se cierra: se cierra una época y comienza otra”: el Gran Vidrio constituye el paso fronterizo de la “modernidad” y el nuevo mundo que todavía está por formarse (Paz, 1989: 87).

El arte de Duchamp es intelectual y nos revela el espíritu de la época. La obra gemela del Gran Vidrio sería el poema *Un coup de des*<sup>41</sup> de Mallarmé: Duchamp es el pintor de la Idea y Mallarmé el

---

<sup>41</sup> Véase poema en anexo.

poeta de la Idea. El tema del cuadro y del poema es la crítica, la idea que continuamente se autodestruye y se renueva; y la función que desempeña el azar en el poeta lo asume el humor, la meta-ironía en Duchamp.

El inacabamiento del Gran Vidrio se parece a la palabra última de *Un coup de dés* que nunca es el final sino que se abre la posibilidad para nuevas interpretaciones poniendo de relieve el vacío sobre el que se sustenta la obra.

Tanto el texto de Mallarmé como la pintura de Duchamp están en constante cambio, en movimiento, nunca se completa del todo. La Novia,... es un cuadro inacabado en perpetuo acabamiento, “imagen que refleja a la imagen de aquel que la contempla, jamás podremos verla sin vernos a nosotros mismos. Concluyo: el poema y la pintura afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras. Si el universo es un lenguaje, Mallarmé y Duchamp nos muestran el reverso del lenguaje: el otro lado, la cara vacía del universo. Son obras en busca de significación” (Paz, 1989: 93).

La descripción del funcionamiento de la Novia que conduce a una trampa de incertidumbres y ambivalencias composición del Gran vidrio crea un sentido ambivalente, lleva a la desmitificación del mito femenino: la mujer desnuda, “se procede a representar la superficie reificada del mundo, al mismo tiempo que se promete su opuesto, la posibilidad de otra vida, una que surgiría de ésta por medio no de su negación, sino de su oposición *irónica*” (Martín, 2001: 67).

La idea, expresada por Duchamp en la frase “el espectador hace al cuadro” es altamente significativa en él. Entre lo que el artista quiere decir, sus intenciones y lo que la obra realmente dice, su realización hay cierto recorrido. El espectador interpreta subjetivamente lo que ve; el valor de una creación de arte se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene, y es el espectador el que pone en movimiento los signos que componen una obra (máquina de significar).

La fascinante obra de Duchamp que aquí estoy analizando (al igual que sus ready-mades) implica la participación creativa del espectador. La obra es un objeto de invención y creación, dirá Duchamp,

no de contemplación pasiva al modo de clásica pieza de museo. El Gran Vidrio marca un antes y un después en el arte, porque “cumpliendo el anhelo del arte tradicional de provocar la manifestación de la Idea en la obra, actualiza a la Idea misma del arte y de su putativa “creación”: el arte es una máquina infuctuosa, inútil, imposible (...) En el Gran Vidrio la idea se cristaliza: se hace cristal, transparencia como (im)posibilidad” (Oyarzún, 2000: 267).

El arte de nuestro artista intenta reconciliar, como acertadamente indicó Apollinaire, arte y vida, obra y espectador. Se trata de un arte que obliga al espectador a convertirse en un artista.



### **5.3 MARILYN (1964) de WARHOL**

Esta obra corresponde al llamado Pop Art, movimiento artístico que utiliza la técnica de la yuxtaposición de diferentes elementos: cera, oleo, pintura plástica,... con materiales de deshecho: fotografías, trapos viejos, collages, assemblages...

El crítico inglés Lawrence Alloway introdujo el término Pop en la historia del arte. Describía las aspiraciones artísticas que analizaban críticamente los artículos del consumo de masas, las etiquetas y los símbolos de la industria de consumo, las fórmulas empleadas en los anuncios publicitarios, las historietas esquemáticas del comic, los ídolos típicos del cine y el mundo de la música, los anuncios luminosos en los centros de las grandes ciudades. En resumen: el vocabulario trivial de símbolos e imágenes, sencillos representantes de productos e ideologías destinados a ser consumidos de inmediato (Honnef, 2000: 30).

El Pop es una manifestación occidental que se ha desarrollado bajo la sombra de las condiciones capitalistas y tecnológicas de la sociedad industrial. Al ser Norteamérica el centro del programa, se produce una norteamericanización de la cultura de todo el mundo occidental, especialmente la europea. El Pop nace así en dos ciudades: Nueva York y Londres hacia 1960.

El término Pop también proviene de la expresión inglesa “popular” que se refiere a todo lo que tiene aceptación general.

Los temas pictóricos del Arte Pop están motivados por la vida cotidiana, reflejan las realidades de una época en la que se define un sistema de vida que se caracteriza por la masificación en todos los sentidos. El Pop, al hacer desaparecer la idea de un arte elitista equipara el arte para todo el mundo. La propaganda cumple un rol importante en este movimiento que plasma en sus obras expresiones norteamericanas cotidianas tales como tomar Coca-Cola, leer comics, coleccionar baratijas, comer hamburguesas,...

La Coca-Cola, los helados, el Seven-Up, la Pepsi-Cola, La Sopa de conservas, los Cigarrillos,... se convierten en la iconografía de este arte.

Lo Kitsch y los souvenirs, las imágenes de la industria del consumo, los símbolos publicitarios, los cómics,... se convierten así en temas del arte que también aparecerán coleccionados por los museos.

Andy Warhol, que es uno de los personajes más influyentes en la pintura del siglo XX, es considerado el fundador y la figura más relevante del Pop Art.

La época que me interesa retener de él comienza en los años 60, cuando deja de hacer propaganda de productos exclusivos y diseños de anuncios para revistas de lujo (momento en que seguía la elegante línea de dibujos con *blotted line*), transformando su espectro temático en forma de cuadros con dólares, botellas de Coca-Cola, estrellas de cine, botes de conserva,...

Pasa de envolver el producto de lujo con formas y fórmulas del arte culto a dedicarse al arte culto con los llamativos símbolos ópticos de la publicidad de masas, a interesarse por los productos en serie del consumo americano que simbolizaban mejor todavía la “American Way of Life”.

Siguiendo a Fredrich Jameson, entiendo la obra de Warhol en estrecha vinculación con la mercantilización y el fetichismo de la mercancía de la etapa de transición al capitalismo avanzado. Su posición artística postmodernista implica necesariamente un posicionamiento político sobre el carácter del capitalismo multinacional actual. Sin embargo, habrá que ir viendo hasta que punto se trata de declaraciones políticas dentro de un arte crítico.

Las etiquetas de botellas y latas, los cómics, las fotografías de los medios de comunicación social y las fotografías instantáneas, se convierten en la base de su actividad artística. Y sobre todo, el universo de la fotografía, por ser un universo que depende aún más de la realidad susceptible de ser experimentada, pasa a ser su tema artístico por excelencia. Andy Warhol se dio cuenta de la importancia del papel desempeñado por la fotografía y el cine en la conciencia humana en la percepción de la realidad, porque “refleja, con más autenticidad que cualquier otra imagen, aquello que vemos con nuestros propios ojos, inmortalizando así la realidad visible” (Honnef, 2000: 49).

Fueron precisamente Warhol junto a Richter, quienes introdujeron la fotografía en el arte concediéndole legitimación artística.

La obra de Warhol representa a la perfección el conjunto de rasgos característicos del postmodernismo que describe Jameson. En primer lugar, el período postmoderno del capitalismo



tardío está envuelto por un nuevo tipo de superficialidad, de falta de profundidad o insipidez. Me parece necesario tener en cuenta el papel que cumple la fotografía en este tipo de arte contemporáneo. “es incluso esto lo que confiere a la imagen de Warhol su aspecto tanático, esa helada elegancia de rayos X que mortifica el ojo reificado del espectador de un modo que no parece tener nada que ver con la muerte, la obsesión por la muerte o la ansiedad ante la muerte que aparecen en cuanto al contenido” (Jameson, 1992: 29). De alguna manera es como si se hubiese arrebatado a las cosas su superficie externa y coloreada, degradada antes por su asimilación a las imágenes publicitarias, poniéndose de relieve así lo que subyace inerte en blanco y negro del negativo fotográfico.

Del mismo modo que en el cuadro *129 DIE*, Warhol utiliza la fotografía de forma visible como fragmento natural de la realidad que “filtra la imagen de la misma y transforma la materia, que pasa a través de su rejilla, imprimiéndole su ideal de percepción”, esta pintura refleja la realidad de un instrumento ilustrativo que se muestra como un fragmento de la realidad.

Mientras que la fotografía constituye un testimonio fidedigno de la realidad que representa debido a su autenticidad; al manipular la observación mediante miles de representaciones en apariencia auténticas, se aparta de la realidad visible, se construye una realidad de segunda mano, de los *mass media*, de la publicidad, revistas, cine y televisión. Esta realidad, no obstante, destaca progresivamente por sobre la realidad empírica.

Esta íntimamente unida a la fase del capitalismo multinacional, consumista, característico de nuestro mundo actual en el que la realidad producida en masa, tiende a ser preparada para asimilarse con facilidad para así , hacerla apta para el consumo masivo. El pastiche es compatible con los consumidores de una sociedad en la que “la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil”<sup>42</sup>.

El pastiche es una parodia vacía, es la imitación de una mueca determinada, una repetición neutral que carece de los motivos satíricos de la parodia; y que se relaciona también con el lenguaje artístico del simulacro materializado en una sociedad que de tanto generalizar el valor de cambio hace

---

<sup>42</sup> En *la sociedad del espectáculo* de Guy Debord.

desaparecer toda referencia al valor de uso. La cultura del simulacro y del pastiche estereoscópico del pasado no nos permiten experimentar la historia activamente, conducen a la desaparición de los referentes históricos; el pasado como referente está ausente por lo que no se puede representar más que las ideas y estereotipos de éste (historia POP).

El postmodernismo, tal y como señala Jameson, supone el fin del yo, la muerte del sujeto representada en la actual reproducción cultural. La mónada o el yo burgués es reemplazado por un degradado “espíritu objetivo” colectivo dentro de una “situación histórica nueva y original en la que estamos condenados a perseguir la Historia mediante nuestras propias imágenes pop y mediante los simulacros de esa historia...” (Jameson, 1992: 60).

Al artista pop le interesan las imágenes y los productos que actúan como espejo de la conciencia colectiva, que reflejan relaciones que encarnan y aúnan una serie de ideas y de convicciones colectivas capaces de alcanzar el estatus de un fenómeno cultural. Las sopas Campbell, el detergente Brillo,... se convierten, con la aportación de Warhol, en iconos de la cultura contemporánea. Constituyen de alguna forma insignias de la civilización moderna, representan la humanidad de fines del siglo XX, sus técnicas de producción y conservación, sus costumbres alimenticias y en general las formas humanas de comportamiento.

Los iconos de la era de la civilización de masas se distinguen de los iconos relacionados con la iglesia ortodoxa; las etiquetas y distintivos, clichés creados por la producción industrial en serie llegan a convertirse en iconos secularizados cuando el artista los equipara a obras de arte en el acto estético.

La serigrafía fotográfica proporciona diversas ventajas a sus pinturas. Esta nueva técnica (con la que dejaba completamente atrás el Expresionismo abstracto), más acorde con su frío temperamento de observador cuidadoso y reflexivo, le permite borrar los rasgos personales típicos de sus cuadros, y así producirlos con el anonimato y la precisión mecánicos. Además, con la ayuda de esta técnica (directa trasposición fotoquímica de un modelo fotográfico sobre un tamiz), Warhol logró aquella claridad en atención al observador muy parecida a las imágenes de los medios de comunicación, pero evitando la posibilidad de que cayeran en un fugaz olvido como sucede en las imágenes de prensa.

La idea de crear miles de originales en la era de la producción en serie se transformó en la base de la práctica artística de Warhol.

Por medio de las técnicas de producción en masa, crea series de pinturas que se diferencian entre sí únicamente por el uso específico de la técnica, en simples matices, de manera que “degrada el exagerado concepto de originalidad en el arte contemporáneo casi hasta la desfiguración, aunque sin llegar a negarlo” (Honnef, 2000: 57) porque no cuestiona del todo el carácter de la obra de arte original.

Esta estrategia del artista que “destruye el nimbo del original - indispensable para la autoconcepción del arte contemporáneo, ya sea vanguardista o no – y confunde a sus intérpretes con un simulacro chocante, sin expulsar la categoría estética de la originalidad del desván de la historia” ¿Puede entenderse como subversiva?

Warhol se preocupaba de que se distinguiesen los motivos idénticos mediante matices, destacando un motivo del otro en virtud de la intensidad o la densidad del color.

A diferencia de la impresión básica en blanco y negro, las coloraciones chillonas actúan sobre la vista de la imagen originaria. Es así como el artista logra plasmar el rasgo característico especialmente en sus retratos: marca la rigidez de los rostros retratados eliminando la individualidad que la pose fotográfica pudiera otorgarle al modelo.

Otra de las características de la época postmodernista que deja atrás la anterior modernista, se refleja en las figuras humanas de Warhol y también por lo tanto en su imagen por excelencia y objeto de mi análisis: Marilyn Monroe. Mediante su retrato se capta claramente aquel “ocaso de los afectos” del que habla Jameson; la pérdida de afectividad esta plasmada en una Marilyn Monroe que se encuentra, como estrella, mercantilizada y transformada en su propia imagen.

Warhol insiste en el espíritu colectivo: transforma los clásicos retratos fotográficos estereotipados en máscaras carentes de individualidad, que se apartan de la imagen de su portador y caen en aquella falta de profundidad que caracteriza a esta era profana.

Warhol fijó su atención a personajes como Elizabeth Taylor, Elvis presley, Marlon Brando y la imagen aquí objeto de estudio: Marilyn Monroe. Son personajes cargados de un potente valor simbólico en la conciencia colectiva de la sociedad norteamericana. Personificaban el ideal de belleza y éxito, y se destacaban por su sexualidad provocadora que echaba por tierra los tabúes de años anteriores. Sin embargo no fue el componente sexual lo que le influyó exactamente; como señala el propio Andy: “Creo que en algunos de mis cuadros he representado a los grandes sex-symbol de nuestro tiempo. Para mí Marilyn Monroe no es más que una persona entre muchas. Y por lo que respecta a la pregunta de si se trata de un acto simbólico pintarla con tales colores chillones, lo único que puedo decir es que sólo me importaba la belleza y ella es bella; y si hay algo que sea bello, eso son los colores bonitos. Eso es todo” (Honnef, 2000: 59).

Warhol escogió el popular retrato de Marilyn Monroe al intuir que su vida se comercializaría exageradamente tras la polémica muerte por sobredosis de sedantes.

En este punto se asoma una nueva característica del postmodernismo: euforia y autoaniquilación. Se produce un desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación alejándonos así radicalmente de los clásicos temas del modernismo de histerismo freudiano, soledad, anomia,... La muerte de Marilyn que tantas especulaciones provocó, se suma a los cientos de casos de autodestrucción y finales prematuros de los años sesenta, y se vincula con las experiencias con las drogas y la esquizofrenia de esta nueva época.

El tema del cuadro consistiría en la imagen que tenemos de ella, una imagen con el valor de una figura imaginaria que no refleja la realidad pero que hasta cierto punto esta penetrada por ella.

Todo lo que tenía que ver con la muerte le interesaba al artista; los retratos de Marilyn están incluidos en sus series de muerte, en una serie de cuadros relacionados con accidentes y catástrofes (introducidos por la pintura 129 DIE IN JET).

Werner Spies considera que el origen de las imágenes típicas más expresivas de Warhol no es el juego con los clichés ni la crítica de una actitud consumista, sino que los productos industriales y las estrellas son manifestaciones, (no del mito), de la búsqueda de una transgresión que parte de aquello que nos amenaza.

Puede que no vaya tan mal encaminado este autor con lo que señala porque “¿acaso no encubre el desenfrenado afán consumista, incitado de continuo por las llamadas visuales de la publicidad, una oculta angustia vital de los desahogados ciudadanos de fines del siglo XX?” (Honnef, 2000: 61).

Existe una muy cercana relación entre el consumo y la muerte; los ciudadanos reprimimos nuestra conciencia de mortalidad que se pone de manifiesto más expresamente cuanto más exacerbado es nuestro consumismo.

Mientras consumimos productos de lujo, cosméticos,... que prometen la juventud para siempre, la belleza eterna y por lo tanto la promesa de la vida eterna caemos en un delirio que al menos instantáneamente consigue no recordar lo irrevocable. Marilyn Monroe es un buen ejemplo de esto; en infinidad de imágenes cinematográficas la vemos personificando la esperanza en la eterna juventud. Estas imágenes son las que al fin y al cabo condicionan la realidad, las que hacen que los humanos guiados por su apariencia exterior se sometan a ellas. El icono de Marilyn es coherente con las exigencias de una época en la que nuestros cuerpos deben responder a la lógica de un sistema consumista. La “Marilyn” inmersa en la cadena de producción se transforma en instrumento de consumo: se expone, vende y consume como una mercancía más.

El discurso que transmite el artista en esta obra, es como el discurso publicitario, un discurso inscrito dentro de la sociedad de masas que no está basado en un sistema de moralidad. La Marilyn constituye un producto cultural inserto en una industria específica donde el consumo responde a un ideal social; no se trata de manifestaciones individuales sino de la elección sobre el tipo de sociedad ideal en la que cada individuo quiere vivir, señala la adhesión cultural. Y esto es precisamente lo que le interesaba a Warhol, ésta conciencia colectiva que comentaba previamente.

El Pop-art de Warhol, como la publicidad, no pretende alcanzar la verdad y la creencia, no se basa tanto en un orden ideológico, como en un orden estético, en la creación del “gusto”, en lograr la adhesión estética.

Jameson retoma el concepto de Sublimidad camp o histórica aunando la noción de *camp*<sup>43</sup> propuesta por Susang Sontang y lo sublime (Burke y Kant). La imagen de Marilyn representa lo sublime histórico comprensible en términos de este nuevo universo de las instituciones económicas y sociales. Aquello sublime postmoderno que se percibe de la imagen de la estrella plasmada por Warhol en el lienzo, forma parte de la experiencia cultural de un mundo superficial que “amenaza con transformarse en una piel satinada, una ilusión estereoscópica, un tropel de imágenes cinematográficas sin densidad” (Jameson, 1992: 77).

La manera en que Jameson hace uso del concepto camp, si bien es correcto, tan sólo abarca una de las definiciones en uso en la actualidad. Efectivamente, y en consonancia con el autor de la Postmodernidad, Warhol no responde, hasta lo que alcanzo a comprender y percibir, ante la sociedad consumista que aparece frente a sus ojos de forma crítica. Más bien alcanza a reflejarla y a ponerla de manifiesto, pero aceptándola, conformándose con ella. Su interés en mi opinión, es sobre todo conseguir un efecto “bonito”, “vendible” y “consumible”. No puedo negar que precisamente pudiese ser una crítica lo que se está promoviendo detrás de todo esto. De ser así, tengo la sensación de que no consigue lo que pretende, de que la crítica no es efectiva.

La *Marilyn*, en tanto Sublimidad Camp, carece de potencial político. La estrella de cine representa a la Mujer como mercancía, cosa, objeto de consumo, de intercambio. Warhol no logra distanciarse del mero kitsch, su obra no deja de ser ironía vacía. La imagen escogida, su manera de tratarla no subvierte aquello contra lo que el feminismo lucha.

No obstante, la posmodernidad trae consigo un arte mucho más enriquecedor para las filas feministas, un arte capaz de manifestar un rechazo ante la preponderancia de representaciones visuales de la mujer poco representativas<sup>44</sup>.

Por lo tanto, la intención del artista en este tipo de obras no parece ser tanto crítica como económica, está determinada por un mercado, pero además hay que añadirle este interés estético de cómo crear deseo.

---

<sup>43</sup> Sobre este concepto véase lo indicado en las consideraciones teóricas del capítulo III de la tesis, apartado 3.7.6.

<sup>44</sup> Véase el apartado 3.4. del capítulo III: Consideraciones teóricas.

Las mujeres en el arte y la publicidad, su cuerpo, ha sido en todo el período moderno un reclamo comercial para la mirada masculina. Como afirmaba Goffman en *La Ritualización de la Femenidad*, a menudo las mujeres en la publicidad, y en el arte, sufren de un proceso de hiper-ritualización que las condena a una representación bastante estratificada.

No obstante, la tradicional cosificación de las mujeres se extiende en este período a casi la totalidad de las representaciones corporales humanas, independientemente del sexo (Warhol retrató tanto a una Marilyn Monroe como a un Marlon Brando).

Warhol, representa en esta obra “Marilyn” el rostro de una estrella de cine considerada una bomba sexual, pero la representación de esta corporalidad tiene cada vez menos un valor sexual; la representación del rostro de la actriz no remite tanto a la sexualidad, no es ni mucho menos lo que más quería Warhol rescatar en esta imagen.

Incluso “Marilyn” pareciera desprovista de aquella connotación sexual que posiblemente le condujera al estrellato; En este universo postmoderno de intensidades los cuerpos aparecen descorporizados (cuerpos asexuados) y no tanto porque se omita la referencia a la sexualidad, sino porque desaparece la representación de la parte física, “material”, “precaria” de la corporalidad.

La obra sobre Marilyn Monroe creada en 1964 nos muestra un cuerpo, un rostro radicalmente delimitado que carece de porosidad, de carnalidad, se nos muestra un cuerpo “descorporizado, deshumanizado, e incluso des-sexualizado, un cuerpo que se parece cada vez más a los objetos por sus cualidades estéticas. Cuerpos perfectos, pero cerrados, sin porosidad, sin posibilidad de intercambio... son lo que son, tan inertes como los objetos. Hoy los cuerpos representados por la publicidad son cuerpos que no existen más que dentro del propio medio, que se han convertido en un signo vacío a base de utilizarlo para cualquier cosa” (Bernárdez, 2000: 67).

“La amoralidad del discurso publicitario hace que sea un discurso legitimado para utilizar todos los elementos necesarios para conseguir que funcione, que sea llamativo, que capture nuestra atención durante un breve espacio de tiempo” (Bernárdez, 2000: 74).

Esta puede ser una de las características de la postmodernidad, este nuevo tipo de recepción que consiste en pequeños espacios de concentración estética. En la actual sociedad consumista vivimos la intensidad, una intensidad no perdurable, vivimos como diría Lipovetsky en *El Imperio de lo Efímero*. La imagen de Marilyn, como la del sujeto contemporáneo, es alguien con momentos breves de atención intensos que se centran en algunas imágenes u objetos.

Finalmente Warhol no era al plasmar estas imágenes sino un preciso retratista social; no se dedicaba a reproducir lo hechos “sino que representaba aquello que los hechos ocultan: el mundo interior de los deseos y los miedos colectivos” (Honnef, 2000: 62).

Nuestro artista siempre se sintió atraído por el género del retrato y especialmente por aquellos que representaban a personajes prominentes, bien fueran estrellas de cine, artistas o criminales.

En esta época del capitalismo multinacional de los medios de comunicación el reconocimiento social se ve enormemente influido por el éxito alcanzado de forma que éste puede incluso justificar maquiavélicamente los medios.

Es muy significativo detenerse en el motivo fotográfico que utilizaba generalmente Andy Warhol. Separaba la superficie pictórica en diversas zonas, o lo repetía continuamente o lo enfrentaba con una gran zona monocroma. Este tipo de obras parecen instantáneas permanentes, al repetir continuamente lo mismo es como si el tiempo se detuviese, como si pretendiese fijar el instante; un detener el tiempo consecuencia de una angustia vital.

Mediante esta repetición que jamás cesa, Warhol desvaloriza lo exclusivo, desgasta lo extraordinario del motivo pictórico, se desintegra y acaba mostrando un universo encubierto por los constantes estímulos de los anuncios y medios de comunicación. Aquello especial del objeto pictórico es transgredido mediante la aplicación Warholiana de una estructura repetitiva interminable; el motivo que en un principio pudiese parecernos algo extraordinario cae finalmente en la desesperación de la repetición, “la destrucción de la expresión a través del exceso de información y la del placer a través del consumo”, provoca un desgaste en el valor de utilidad y del carácter mercantil (Honnef, 2000: 65).





## 5.4 AUTOPORTRAIT (1927) de CLAUDE CAHUN

Claude Cahun (1894-1954), nacida Lucy Schwob, desarrolló una actividad en el ámbito de la fotografía y de la composición y puesta en escena de objetos, notablemente asombrosa.

Es una de los personajes más relevantes dentro de la fotografía surrealista a pesar de no obtener el eco mediático de muchos de sus compañeros de la misma corriente artística.

El *Autoportrait* es uno de los numerosos autorretratos que forman parte de las obras más significativas de la producción de esta artista de nombre ambiguo, mediante el que interroga rotundamente el carácter fijo y verdadero de una identidad.

A través de la provocadora indumentaria y la pose irónica, logra en este autorretrato establecer una profunda reflexión acerca de la decadencia del Sujeto moderno.

La definición unívoca, estable e inmutable del concepto de Identidad propuesta por la modernidad choca frontalmente con la idea de identidad que descubren sus autorretratos: la de una elaboración social, precaria, dividida y en permanente construcción.

Cahun se adelanta con su obra a la identidad performática postmoderna que desafía el sistema binario del pensamiento occidental tradicional. Claude Cahun fue una artista anticipada a su tiempo, cuya obra fue descubierta nuevamente en los años noventa y puede compararse a la de Cindy Sherman y Nan Goldin.

Su obra *Autoportrait* se comprende mejor tomando en consideración el conjunto de obras, en las que la autora durante más de veinte años, se utiliza a sí misma, a su propio cuerpo, para materializar sus propuestas, personificando vampiresas elegantes, muchachos andróginos, pícaras muñequitas, modernas sirenas varadas, pioneras de la aviación...<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> [http://www.ubicarte.com/ubicarte/site/articles\\_detail.php/lang/es/id/255/](http://www.ubicarte.com/ubicarte/site/articles_detail.php/lang/es/id/255/) Claude Cahun: La identidad como proceso continuo.

Hay que prestar atención a los condicionantes sociales y personales que rodean a la artista para obtener un mejor y más completo análisis. Cahun es lesbiana, judía y comunista, características que determinarían el cauce de su espléndida obra.

Esta magnífica fotógrafa, escritora, traductora y actriz asociada al grupo surrealista, fue también una valiente y radical activista política. Ella y su amiga Suzanne Malherbe formaron parte de la unidad de resistencia a la invasión alemana en la isla de Jersey, mientras los líderes del movimiento surrealista pasaban la segunda guerra mundial en Estados Unidos. En 1944 fue arrestada por la fuerza alemana de ocupación y condenada a muerte, pero la isla fue liberada antes de que se llevara a cabo la sentencia. Falleció en Jersey 10 años más tarde.

Por otro lado, su lesbianismo reconocido públicamente, es uno de los aspectos que dirigen su producción hacia la crítica de los roles sexuales y los estereotipos de género. A Cahun le apasionaban la teatralidad y la actuación, interpretaba indistintamente roles masculinos y femeninos en el teatro de vanguardia en París.

Al imitar ciertos códigos de representación social (en este caso pareciera un personaje circense, una forzuda) teatraliza la imagen de sí misma sugiriendo que tras la máscara sólo hay otra máscara. Su visible travestismo, que recuerda a los *drags* de la actualidad, alude a la desnaturalización del sexo, a la identidad como círculo vicioso donde el original siempre es falso.

Cahun, como sujeto artista hace uso de sí misma como objeto, utiliza su cuerpo, pero no para reproducir representaciones clásicas de la mujer como sucede en gran parte del arte, incluso en el ámbito surrealista en el que se movió la artista. Como señala la artista Julia Montilla: “El surrealismo ahondó en el paralelismo entre mujeres, maniqués y muñecas. Los surrealistas veían a la mujer como una mediadora entre la naturaleza y el subconsciente, musa y objeto de deseo. Sentían la misma fascinación fetichista que los artistas clásicos por las estatuas. Este concepto de la mujer estaba en conflicto con la necesidad de expresarse libremente de las escritoras y artistas que escogían trabajar en el marco de los principios surrealistas”.

Cahun proyectaba una imagen bien distinta de la mujer; su intención al ofrecerse irónicamente a la mirada deseante del espectador es precisamente negarla mediante el uso paródico de la identidad, representada en su propio cuerpo.

Como sucede en *Autoportrait*, donde esta vez la artista se muestra travestida en la imagen de forzuda deportista, y en la que escribe irónicamente: “I’m in training, don’t kiss me” (Estoy entrenando, no me beses). Todo lo cual puede interpretarse como una respuesta irónica a la imagen tradicional de la mujer.

El maquillaje excesivo de su rostro y su postura típicamente femenina con las piernas cruzadas chocan con el rol tradicionalmente masculino de forzuda que pareciera parodiar. La imagen mostrada, cómica y radical, provoca una reacción de extrañeza en el espectador.

A pesar de que la fotografía es en blanco y negro, la imagen transmitida es intensa, exagerada y deja patente el carácter ficticio, actuado de la identidad. La postura ambivalente y paródica que mantiene, revela los signos culturales mediante los que nos construimos.

El concepto de identidad que propone Cahun en su *Autoportrait* critica radicalmente la concepción humanista del sujeto, crítica anticipada a la establecida por muchas teóricas feministas.

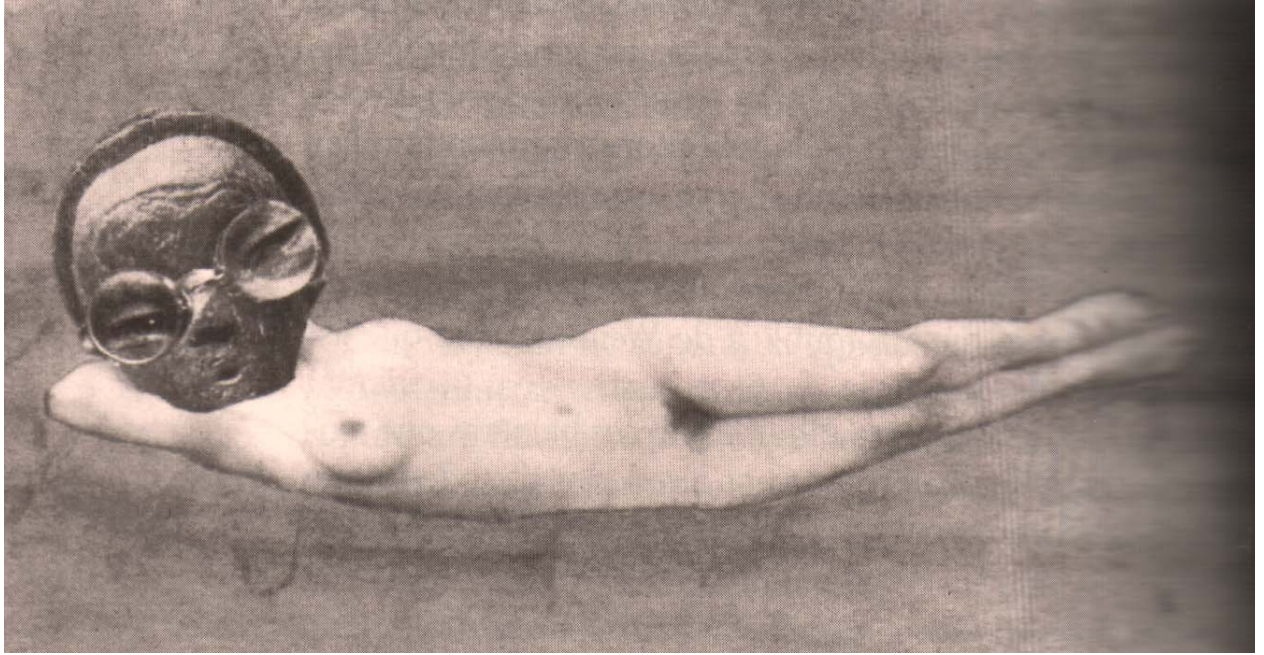
Este cuestionamiento de una identidad estable pone en entredicho aquella clásica distinción sexo/género dentro de la teoría feminista.

Esta obra concibe la configuración del cuerpo a partir de una serie de códigos y tabúes culturales, rechazando de alguna forma, una identidad de género de carácter binario que perpetúa la correspondencia entre el sexo (hombre-mujer), el género (masculino-femenino) y el deseo (heterosexual).

No se puede presuponer una identidad común a todas las mujeres: El género se va construyendo cada vez de forma distinta, entrecruzándose con otras variables discursivas de las identidades como la etnia, la clase social, orientación sexual,...

La identidad de género se conforma a partir de los signos a través de los cuales se expresa. Así, la pose adquirida por la artista en esta obra: el maquillaje exagerado de su rostro, el disfraz polimórfico, la actitud “andrógina”, tambalean una identidad estable; porque el sujeto no existe sin los discursos previos que los configuran, sin las expresiones mismas que supuestamente lo encarnan. La identidad es, como bien sabe reflejar Cahun en *Autoportrait* una performance.

La práctica *camp* artística de Cahun manipula intertextualmente la convención de estilos que conforman el género, desenmascarando la construcción normativa de estas convenciones de género, que si no existiesen, la manipulación sería imposible.



## 5.5 BELLEZA EXTRAÑA (1929) de HANNA HÖCH

La artista alemana Hanna Höch (1889-1978) aglutina en su trabajo rasgos dadaístas y expresionistas, y destaca la libertad de técnicas utilizadas, desde la pintura hasta el fotomontaje, del que fue pionera. A pesar de formar parte de los artistas relegados inexplicablemente a segundo plano y oscurecidos hasta hace poco, es uno de los miembros sobresalientes del dadá berlinés.

Su obra *Belleza extraña* contribuye a desarticular las definiciones normativas de la identidad. Al combinar lo bello y lo monstruoso, lo familiar y lo extraño, proporciona el cuestionamiento de las representaciones canónicas de la belleza femenina; concretamente, la imagen de la mujer que en la Alemania de la República de Weimar se estaba gestando. Además esta obra tiende a desarticular la frontera entre el yo occidental y el otro primitivo.

Como señala Maud Lavin<sup>46</sup>: “Sus montajes son un intento temprano de representar las culturas primitivas de tal forma que los objetos tribales no se vean completamente asimilados a la identidad occidental (...) Höch se centra irónicamente en la representación occidental de la diferencia racial y en sus implicaciones para la política de género. Crea alegorías de la feminidad moderna, montajes que cuestionan el estatus y las representaciones de las mujeres de Weimar (...)”.

La obra y persona de Höch evocan en gran medida la historia de Alemania en el pasado siglo XX. Una vez más, el contexto político y artístico en el que vive la artista, así como sus actitudes ideológicas y sus relaciones nos acercan enormemente hacia la comprensión de *Belleza Extraña*.

Durante su juventud, tras estudiar en distintas escuelas y academias va a conocer a Raoul Hausmann quien la introduce en los círculos dadaístas, que la reciben con desdén machista.

Además de participar de la efervescencia dadaísta se asocia al Novembergruppe, una organización de artistas revolucionarios en años turbulentos para Alemania.

---

<sup>46</sup> Cit. En M. Lavin, “The Mess of History or the Unclean Hanna Höch”, en *Inside the Visible*, op. Cit., pág. 120, en Mayayo, 2003: 133.

En 1926 conoce a la escritora Til Brugman, con quien va a mantener una relación durante nueve años. Es en este período cuando Hannah Höch desarrolle la técnica del fotomontaje, que descubrió junto a Hausmann en 1918, al servicio de una nueva concepción del cuerpo de la mujer y de los valores de género cambiantes en su país.

Durante unos años en que surgen los movimientos feministas y las primeras organizaciones homosexuales, las mujeres de su época estaban experimentando importantes avances. Pero eso no le impide criticar la imagen cosmética y frívola que algunos medios transmitían de Die Neue Frau (La nueva mujer).

Después de romper con Brugman conoce al pianista amateur Kurt Matthies, con quien se casará. Los años de guerra son especialmente duros, años de ascenso imparable del nazismo y de persecución y miseria intelectual.

Esta artista que brilló con luz propia en el período de entreguerras, va a continuar su actividad artística hasta el final de sus días.

A pesar de los problemas en la vista que sufre durante estos años, lleva a cabo nuevos fotomontajes sobre la imagen de la mujer a partir de una mirada ácida y burlona.

El Musée d' Art Moderne de la Ville de Paris y la Nationalgalerie de Berlín le dedican una retrospectiva, obteniendo en los setenta el merecido reconocimiento.

Höch cuestiona en *Belleza Extraña*, realizada en 1929, las normas contemporáneas de belleza femenina haciendo uso de la cultura tribal. Observamos la fotografía de un cuerpo de mujer blanca, joven y desnuda en la pose tradicional del arte occidental desde la *Venus de Urbino* de Tiziano. Sin embargo, sobre esta seductora pose, se superpone una cabeza oscura y medio deforme que produce un efecto siniestro y chocante para el espectador. Si aún fuera poco, unas enormes gafas subrayan los ojos de este ambiguo híbrido, aludiendo a la mirada voyeurística del espectador con respecto al cuerpo femenino.



La artista logra difuminar las fronteras que separan tanto lo femenino y lo masculino como lo ajeno y lo propio, mediante la utilización del efecto de desfamiliarización del fotomontaje que hace que tanto la cabeza tribal como el cuerpo de la mujer europea aparezcan como extraños a nuestra vista.

La mirada del espectador de la clásica Venus desnuda y eróticamente disponible que es siempre varón, se ve trastocada ante los cambios que introduce la artista a nivel del significante. Al cuestionar las pautas contemporáneas de belleza femenina Höch obstaculiza el disfrute voyeurístico de la forma femenina, lo que desemboca en un cuestionamiento del sistema clásico de representaciones del sujeto.

De *Belleza Extraña* se desprende un significado distinto que interroga los tradicionales desnudos que muestran a una protagonista que mira pasivamente cómo el espectador contempla su desnudez. Una desnudez que es signo de la sumisión a las demandas del artista varón.

Es esclarecedor saber que en otras tradiciones artísticas, como en la india o africana por ejemplo, a la mujer desnuda no se la representa siguiendo el clásico patrón de la Venus, y que por el contrario, la mujer suele aparecer inmersa en una relación sexual igualmente activa que el hombre.

En la obra de Höch el cuerpo femenino tampoco se ofrece como objeto de deseo para un público que en realidad es siempre varón, blanco, heterosexual, de clase media,..., más bien muestra a través de esta imagen la decadencia y lo ficticio del sujeto universal de conocimiento.

Höch, como sucede con Cahun, se anticipa a la compleja visión de la identidad tan recurrente en el feminismo actual.

De su obra se desprende un análisis transversal y cruzado que critica los efectos normativos de toda formación identitaria (sexual, racial,...).

La identidad está atravesada por múltiples variables: sexo, raza, clase, edad,... por lo que es preciso interrogar las categorías unitarias y universales y tomar conciencia del carácter histórico e ideológico que las envuelve.

La artista se anticipa con esta obra a las estrategias que lleva a cabo más tarde la teoría queer, donde el género pasa a ser el signo de una multitud.

Frente al sujeto, Höch alude a una proliferación de subjetividades cambiantes, frente a la perspectiva “universal”, a la historia blanca, colonial y heterosexual, crea una imagen, con identificaciones “extrañas”, poco familiares o negativas, que posibilita el espacio para la producción de identidades que resistan a la normalización.

## 6 CONCLUSIONES

A partir del pequeño estudio realizado en estas páginas sobre las representaciones de la mujer en ciertas obras del arte vanguardista occidental del siglo XX, se pueden desprender ciertas conclusiones a modo de cierre.

En el caso de Picasso, en el contexto de su cuadro, la representación de un prostíbulo con las connotaciones sexuales y sociales derivadas, la Mujer (en este caso las mujeres) se transforma en un signo perteneciente al sistema tradicional de representación del cuerpo femenino, en mercancía de la prostitución, en objeto de intercambio sexual entre hombres.

Pero Picasso hace un uso particular de este signo, incorpora una serie de transformaciones al nivel del significante, es decir, un peculiar tratado de las formas que puede interpretarse como la ruptura con la perspectiva renacentista y la consecuente aparición del cubismo como nuevo estilo artístico. Hasta cierto punto, podría estar refiriéndose a cambios en el significado, de modo tal que, debiera considerarse la posibilidad de que se aluda a nuevas formas de relaciones entre los sexos.

En las Señoritas de Avignon no se muestra un signo del cuerpo ideal, sino que aparece un cuerpo fragmentado con múltiples significaciones. Esto podría tener como consecuencia la destrucción de la representación convencional de la mujer en tanto objeto de deseo percibido a partir de una mirada exclusivamente masculina.

Picasso podría estar emitiendo una crítica al poder patriarcal de la sociedad burguesa de su época. Podría estar reflexionando sobre una situación en la que el espectador es siempre masculino y el espectáculo femenino y mantener al espectador en una posición de cierta distancia crítica.

Sin embargo, a pesar de que Picasso introduce una variante significativa en relación con el modelo tradicional de representación del desnudo femenino del siglo XIX. Aunque las variaciones con respecto a las típicas poses femeninas anteriores son obvias y notablemente significativas en nuestro estudio de género. Los trazos rudos, deformes, contrastan con las formas sensuales y provocativas de

un arte tradicional, la mirada a partir de la cual es sugerida la obra sigue siendo masculina; me refiero al tema escogido: un burdel, el cuerpo femenino,... y un/os espectador/res: masculino.

En la obra de Duchamp, la representación de la mujer plasmada en la Novia, carece de atributos y formas fisiológicas típicas de la mujer lo que permite observar la variación añadida en Duchamp con respecto a la composición del cuerpo, aun “figurativo”, de las Señoritas de Avignon que pese a sus cuerpos deformes, sigue manteniendo una figura discernible de mujer.

El mito femenino de la mujer desnuda, se transforma aquí no en un cuerpo deforme perceptiblemente femenino, sino en una máquina amenazante.

Lo que más me interesa desprender de esta obra, dado el interés que guía este estudio, es el tema de la Novia como una máquina de símbolos que deformados por la ironía, transmiten diversos significados.

La clave de esta composición artística es que funciona en el dominio de lo simbólico, abriendo la semanticidad del lenguaje artístico de forma que mediante sus imágenes descubrimos nuevas formas de interpretar el mundo. Con todo lo que esto supone en cuanto a nuevas relecturas de las representaciones que se tienen de la mujer.

La multiplicidad de rostros que proyecta la Novia de Duchamp coloca lo femenino en un nivel que posibilita la transgresión de lo socialmente normado.

La Novia del Gran Vidrio es una máquina de símbolos deformada por la ironía de manera que transmite varios significados posibles. Se trata de signos que orientan y desorientan, completan y contradicen el sentido de la obra artística.

Por mucho que de alguna manera El Gran Vidrio establezca una crítica a la representación de la mujer como la Novia-Virgen del mito religioso y erótico; a pesar de que podamos desprender de ella una crítica del tema de la mujer desnuda tan recurrente en el arte, sigue siendo un arte que proyecta una visión masculina de la mujer a su antojo. Incluso en este caso, en el que el artista transmite poder a la representación femenina, se trata de una creación masculina.

Por su parte, Warhol, a través del retrato de la famosa estrella de cine y bajo un contexto del capitalismo consumista, nos representa una mujer que no es sino una mercancía, un objeto de consumo. El retrato de Marilyn no pretende establecer una crítica política, a Warhol lo que le interesaba era lograr la adhesión estética. El arte Pop, como sucede con la publicidad, se desarrolla en una esfera estética, no ideológica.

El retrato de colores chillones que marcan los rasgos de la mujer como si fuesen maquillaje no logra en mi opinión, responder al análisis crítico de los símbolos de la industria de consumo, más bien exalta los ídolos típicos del cine. La mujer, su cuerpo, personificado en un retrato multicolor exagerado de la estrella a modo de anuncio, esta “hiperrepresentada” como objeto (de consumo en este caso), pero permanece ausente o negada como sujeto. Esta chillona serigrafía de Marilyn Monroe es también, por lo tanto, expresión del mito de la mujer objeto.

“La iconografía irreverente, la ruptura de referencias ideales sobre la representación del cuerpo, del ideal de belleza, de los roles de los géneros masculino y femenino en el arte, se fueron socavando de manera gradual, pero en mayor medida, en los contenidos en el dadaísmo y surrealismo”<sup>47</sup>. Sin embargo, la destacada participación femenina en estas corrientes fue oscurecida como tantas otras veces.

A pesar de que no se pueden obviar las notables diferencias de los planteamientos iconográficos y formales en las obras vanguardistas del siglo XX con respecto a los siglos pasados, no se observan en las representaciones de la mujer transformaciones conceptuales verdaderamente importantes. Considero que el interés de los artistas varones en las obras estudiadas alude más bien a un rechazo contra las características naturalistas, tradicionales de la cultura burguesa, una ofensa al buen gusto y al sentido común (sexualmente chocante) no tanto a permitir un quiebre en un sistema patriarcal. Dentro de la obra de arte vanguardista, el papel que se asigna a la mujer mantiene todavía muchas similitudes con otras épocas: objeto de veneración, deseo o elemento de significativa carga sexual.

Aunque en todo tiempo han existido mujeres con grandes dotes artísticas, la historia del arte oficial relatada por hombres casi nunca lo ha sabido reconocer, y han convertido a la mujer en un objeto de su deseo, en una muñeca que pueden manejar a su gusto.

---

<sup>47</sup> Heterogenesis: La mujer artista en las vanguardias: eslabón del arte moderno.

El artista hace uso del cuerpo de la mujer como escenario de sus aventuras, alteran su anatomía para hacer de él un objeto de función puramente erótico.

En las artes plásticas el cuerpo de las mujeres aparece como superficie de proyección del artista varón que le confiere el aspecto que más le agrada: muchacha, máquina, femme fatale, puta o diosa.

El arte de vanguardia generalmente sigue mostrando imágenes de la mujer en calidad de objetos, continúan con la fantasía de la posesión total del cuerpo femenino.

La mayoría de los vanguardistas, no fueran capaces de darse cuenta de que la misma sociedad contra la que luchaban no era sólo burguesa sino también patriarcal. A pesar de su espíritu revolucionario no fueron capaces de percatarse de la opresión sexual que vivían las mujeres.

Toda acción humana es política, nace de alguna ideología. Igualmente, la obra de arte es un producto cargado ideológicamente. Por ello, y especialmente en nuestra era visual donde la visibilidad es un imperativo, donde lo visible es lo real y verdadero, la revisión crítica de las imágenes de las mujeres es crucial, ya que demuestra la gran capacidad de las imágenes artísticas en una organización patriarcal.

La comunicación visual de una pintura o fotografía es producto de una interacción social y dialéctica, que va a transmitir por lo tanto, ideas, valores y creencias.

La construcción visual de la mujer ha sido permeada por ciertas concepciones presentadas por la historia como si fuesen absolutas y universales, sin atender al carácter ideológico que en realidad envuelve una perspectiva concreta, que no es sino la del hombre blanco occidental de clase media y heterosexual.

La historia del arte privilegia una serie de obras de arte como textos visuales que transmiten una ideología y un imaginario específico donde las mujeres son hipervisibilizadas como objeto de la representación pero relegadas a segundo plano, incluso a menudo ausentes, como sujeto creador. Es preciso pues, llevar a cabo nuevas intervenciones feministas en la historia del arte para descubrir a artistas mujeres y revalorizar su contribución al arte; pero sobre todo, urge revelar el sexismo estructural fundado sobre el orden patriarcal de la diferencia sexual sobre el que se basa aquella historia.

En este sentido, han sido casi siempre las propias mujeres artistas las que han contribuido a la transformación radical de la imagen femenina en el arte del siglo XX, las que han puesto de relieve los arquetipos sexistas, jerárquicos y excluyentes del imaginario creado por los hombres. Las mujeres han logrado convertir la representación de lo femenino en un espacio reflexivo sobre la identidad sexual y los roles tradicionales en una revisión de la propia historia del arte. Claro que, no existe una naturaleza femenina común a todas las mujeres. El mero hecho de ser mujeres no las convierte en artistas interesadas en su autorrepresentación de forma alternativa a la visión patriarcal.

Claude Cahun y Hanna Höch son dos de las artistas que quisieron y supieron conjugar la adhesión a un lenguaje moderno, el surrealismo y el dadaísmo respectivamente, y la voluntad de presentarse en el arte en forma de sujeto, de forma magistral.

La clave no consistirá en recuperar una supuesta esencia de lo “femenino”, sino en desvelar la manera en que ha sido creado el propio concepto de feminidad por medio de la representación, de la cultura.

Lo interesante será mostrar la manera en que funciona a menudo la representación: como instrumento de normalización y definición de la subjetividad, que sitúa a los sujetos en función de su clase, sexo, o etnia, en relaciones activas o pasivas frente al sentido.

Las obras fotográficas de ambas artistas aluden precisamente a esto; contribuyen a desarticular las definiciones normativas de la identidad, interrogan rotundamente el carácter fijo y verdadero de una identidad.

Cahun, mediante la personificación a lo largo de su vida artística de vampiresas, andróginos, muñequitas, ... proyecta una imagen que al ofrecerse irónicamente a la mirada deseante del espectador la niega. A través del uso paródico de la identidad en su propio cuerpo con infinitos disfraces, revela que la identidad de género se construye a partir de los signos por medio de los cuales se expresa, revela los signos culturales mediante los cuales nos construimos.

Höch a su vez, interroga las pautas contemporáneas de belleza femenina, obstaculizando el disfrute voyeurístico de la forma femenina, lo que conduce a un cuestionamiento del sistema clásico de representaciones del sujeto. Frente al sujeto, alude a una proliferación de subjetividades cambiantes, frente a la perspectiva universal, a la historia blanca, colonial y heterosexual, crea una imagen poco familiar, posibilitando así el espacio para la producción de identidades que resistan a la normalización.

La representación normaliza y define a las mujeres, y a los hombres, situándolos en relaciones activas o pasivas frente al sentido, fijándoles posiciones que con el tiempo se convertirán en identidades.

La vista y el cerebro del varón dominante, blanco y occidental constituyen el sujeto contemplador dentro del discurso modernista; el cuerpo de la mujer, el objeto de dicha mirada. La mujer es representada pero no representa.

Pero, si la única manera de conocer la realidad es acercándonos a las formas que la articulan; sólo dentro de la representación puede existir realidad.

El sentido y la calidad de verdad establecida es una ficción ideológica que al repetirse aparece como esencia, como verdad atemporal e inmutable. La realidad necesita de la repetición para fijar sus sentidos; y es así que las obras de arte (como un texto más que conforma el sistema cultural) pueden contribuir a confirmar las posiciones de sujeto.

Así, el poder de las imágenes a la hora de construir identidades dentro del orden patriarcal, nos alertan de que una práctica política adecuada debe dedicar sus esfuerzos a desafiar las estructuras opresoras de la representación.

Difundir la contribución de las mujeres en el arte, criticar los prejuicios patriarcales y los privilegios de la visión masculina como norma, así como posibilitar la intervención y creación de espacios artísticos de resistencia.



## 7 BIBLIOGRAFÍA

- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, 1985.
- Austin, J.L. *How to Do Things with Words* (1953). *The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955*. Edition J.O. Urmson. Oxford/Cambridge Mass.
- Barbieri, Teresita, *Sobre la categoría de género. Una introducción teórico-metodológica*. En: *Fin de siglo y cambio civilizatorio*, Ediciones de las mujeres n° 17, Isis, Santiago de Chile, 1992.
- Bajtin, Mijail, *The Dialogic Imagination*, caryl Emerson y Michael Holquist (trads.), Austin, University of texas Press, 1981.
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, ediciones Cátedra, Madrid, 2002.
- Belhabib, Sheila y Cornella, Drucilla. *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia, España, 1986.
- Bernárdez, Asun, *Cuerpos imaginarios: ¿exhibición o encubrimiento de las mujeres en la publicidad?* En revista: *Género y Comunicación CIC N° 5*, Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- Blanco Sarto, Pablo, *Hacer arte, interpretar arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, Eunsa, Navarra, 1998.
- Butler, Judith, *El género en disputa*, Paidós, Mexico, 2001.
- Butler, Judith y Laclau, Ernesto, *Los usos de la igualdad*, en *Debate Feminista*, AÑO 10, VOL.19, ABRIL, 1999.
- Braidotti, Rosi, *Sujetos Nómades*, Argentina, Paidos, 2000.
- Bryson, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza forma, 1991.
- Caramés, José Luis y Gonzalez, Santiago, *Género y sexo en el discurso artístico*, Ed. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1994.
- Castellanos Gabriela, *¿Existe la mujer? Género, lenguaje y cultura*, en *Género e identidad, Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, Luz Gabriela Arango, Magdalena león, Marta Viveros (comp.) Bogotá: TM Editores, 1995.
- Chadwick, Whitney, “Las mujeres y el arte”, del prefacio del libro *Women, art and society*, Thames Hudson, 1990. En *debate feminista: Política, trabajo y tiempos*. Año 4, vol.7, marzo 1993.

- Chuchryk, Patricia, Metodología de investigación feminista en ciencias sociales, Departamento de sociología, Universidad de Lethbridge, Alberta, Canadá. Ponencia presentada en el Primer encuentro multidisciplinario sobre estudios de mujer, Universidad de Chile, 1992.
- **Cixous, Helen**, La risa de la medusa, Ensayos sobre la escritura. Barcelona, Anthropos, 1995.
- **CLARK**, T.J. The **painting** of **modern life**. Paris in the art of Manet and his followers. Princeton University Press, 1984
- Debord, Guy. La sociedad del espectáculo, Edit. Naufragios, 1995.
- Debray, Régis. Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente. Barcelona, Paidós, 1992.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix, Antiedipo, Capitalismo y Esquizofrenia, París, Minuit, 1974.
- Delgado, Juan Manuel y Gutiérrez, Juan, Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales, Madrid, Edit. Síntesis, 1999.
- De Diego, Estrella, La mujer y la pintura del siglo XIX español, Madrid, Cátedra, 1987.
- Denzin, N. y Lincoln, Y., Handbook of qualitative research, Thousand Oaks, CA: Sage, 2000.
- Derrida, Jacques, Dos ensayos: La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas, y El teatro de la crueldad y la clausura de la representación, Barcelona, Anagrama, 1967.
- Duby, G. y Perrot, M. (eds., 1990), Historia de las Mujeres, 5 vols., Madrid, Taurus, 2000.
- F. Walther, Ingo, Pablo Picasso: 1881-1973. El genio del siglo, Benedikt Taschen, 1990.
- Flax, Jane, Psicoanálisis y feminismo, Edit. Cátedra, Madrid, 1995.
- Foster, Hal, La Posmodernidad, J. Habermas, J. Baudrillard, E. Said, F. Jameson y otros, Kairós, Barcelona, 2002.
- Foucault, Michell, Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas, México, siglo XXI, 2001.
- Foucault, Michell, Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte, Anagrama, Barcelona, 1981.
- Foucault, Mitchell, Vigilar y castigar. Madrid, S.XXI, 2000.
- **GALLOP**, **Jane**: The Father's **Seduction**. en The **Daughter's Seduction**. Ithaca Cornell University Press, 1982.
- Garagalza, Luis, La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Gombrich, E.H., La imagen y el ojo, Madrid, Alianza Forma, 1993.

- González, Ángel, Calvo, Francisco, Marchán, Simón, Escritos de arte de vanguardia, Madrid, Istmo, 1999.
- Grosenick, .....PONERRRRRRRR
- Guasch, Ana María, Los manifiestos del arte postmoderno, Cap.III. La crítica de la identidad, Ediciones Akal, Madrid, 2000.
- Guerra, Lucía, La mujer fragmentada. Historias de un signo, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1995.
- Heidegger, El ser y el tiempo, México, Fondo de cultura económica, 1951.
- Hobsbawm, Eric, Historia del siglo XX, Capítulo VI: Las artes, 1914-1945. Capítulo XVII: La muerte de la vanguardia: las artes después de 1950, Ed. Buenos Aires: Crítica: Grijalbo – Mondadori, 1998.
- Honnef, Klaus, Andy Warhol: 1928-1987: El arte como negocio, Köln, Taschen, London, 2000.
- Hopenhayn, Martín, Imágenes desconocidas: El debate postmoderno y la dimensión cultural del desarrollo, Santiago, (fecha y edición sin especificar).
- Hutcheon, Linda, A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms, New York & London: Methuen, 1985.
- Irigaray, Luce, Speculum. Espéculo de la otra mujer, Madrid, Saltés, 1974.
- Jameson, Frederic, El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- Jameson Frederic, Posmodernismo y sociedad de consumo. En la Posmodernidad: Foster, Habermas, Baudrillard y otros, Colofón, México, 1988.
- Kelly, Joan (1977), Did Women have a Renaissance? En Women, History and Theory. The Essays os Joan Kelly, Chicago, Chicago University Press, 1984.
- Kellner, D., Critical Theory, Marxism and Modernity, Cambridge, U.K: Polity Press, 1989.
- Kojeve, Alexandre, La Dialéctica del amo y del esclavo en Hegel, La Pléyade, Buenos Aires, 1982.
- Kristeva, Julia y otros, Psicoanálisis y semiótica, Ed. Gedisa. Barcelona, 1975.
- Lacan, Jacques, El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos presenta en la experiencia psicoanalítica, en Escritos 1, Mexico, siglo XXI, editores, 1980.

- Lamas, Marta, La antropología feminista y la categoría de género, en Nueva antropología, Vol VIII n° 30, pp.173-198, 1986.
- Lamas, Marta, Cuerpo e identidad, en Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino, Luz Gabriela Arango, Magdalena león, Marta Viveros (comp.) Bogotá: TM Editores, 1995.
- Lèvi-Strauss, Claude, Las Estructuras Elementales del Parentesco, Paidòs, Barcelona, 1991.
- Lipovetsky, Pilles, La tercera mujer, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Lipovetsky, Gilles, La era del vacío, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Lotman, Yuri, Estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978.
- Irigaray, luce, Speculum, Espéculo de la otra mujer, Madrid, Saltés, 1974.
- Marchán, Simón, Del arte objetual al arte de concepto, Arte y Estética, Madrid, Akal, 2001.
- Martín Prada, Juan, La apropiación postmoderna: arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad, Madrid, Fundamentos, 2001.
- Meyer, Moe, The **Politics** and **Poetics** of **Camp**, editado por Moe Meyer. Londres: Routledge, 1994.
- Mink, Manis, Marcel Duchamp: 1887-1968: El arte contra el arte, Köln: Benedikt Taschen, 1996
- Molina Petit, Cristina, Dialéctica feminista de la ilustración, Madrid, Anthropos, 1990.
- Morris, Charles, Signs, Language and Behavior. New York: George Braziller, 1955. (Primera edición: N. Y.: Prentice-Hall, 1946.) Versión castellana: Buenos Aires: Losada, 1962.
- Mukarovsky, Jan, 1975, *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- Mulvey, Laura, Placer Visual y *cine narrativo*, Documentos de trabajo, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de cine y RTV, 1988.
- Nochlin, Linda, Why have there been no great women artists? En Women, art and power and other essays, new York, Harper and row publishers, 1971.
- Nochlin, Linda, Women, Art, and Power, and Other Essays, Nueva York, harper and Row, 1988.
- Oyarzún, Pablo, Anestésica del ready-made, LOM ediciones/Universidad Arcis, Santiago, 2000.





- <http://www.unia.es/artpen/estetica/estetica01/frame.html>
-