
Las mujeres y el arte*

Whitney Chadwick

Entre los miembros fundadores de la Real Academia Británica en 1786 se encontraban Angélica Kauffmann y Mary Moser. El hecho de que ambas fueran hijas de extranjeros y participaran activamente en el grupo de pintores responsables de la fundación de la real academia, facilitó, sin duda, su incorporación. Kauffmann, que había sido elegida para formar parte de la prestigiosa academia de San Lucas en Roma en el año 1765, fue aclamada como la sucesora de Van Dyck a su llegada a Londres en 1766.

La principal pintora asociada a la corriente decorativa y romántica del clasicismo fue en gran medida la responsable de difundir las teorías estéticas del Abbe Winckelmann en Inglaterra y se le atribuye también, junto a Gavin Hamilton y a Benjamin West, el mérito de haber popularizado el neoclasicismo allí. Moser, cuya reputación rivalizaba con la de Kauffmann, era la hija de George Moser, esmaltador suizo, que fue el primer curador de la real academia. Pintora de moda de motivos florales, patrocinada por la reina Charlotte, fue una de los dos únicos pintores de flores que se incorporaron a la academia. Sin embargo, cuando apareció *Los Académicos de la Real Academia* (1771– 1772), retrato grupal pintado por Johann Zoffany, en celebración de la recién fundada real academia, Kauffmann y Moser no figuraban entre los artistas agrupados de manera informal alrededor de los modelos masculinos. No hay lugar para las dos académicas en la discusión sobre arte que se está llevando a cabo aquí. Las mujeres no tenían acceso al estudio de los desnudos que constituyeron la base del entrenamiento académico y de la representación entre los siglos XVI al XIX. Después de Kauffmann y Moser, las mujeres fueron

*Este es el prefacio del libro *Women, Art and Society*, Whitney Chadwick, Thames Hudson, 1990. Agradecemos a la autora el permiso para su publicación.

excluidas de la academia real, hasta que Annie Louise Swynnerston se convirtió en miembro asociado en 1922, y Laura Knight fue elegida socia plenaria en 1936. Zoffany, cuya pintura trata tanto el ideal del artista académico como el tema de los miembros de la real academia, incluyó bustos pintados de ambas mujeres sobre la pared detrás de la plataforma destinada a los modelos. Kauffmann y Moser se convirtieron en objetos del arte y no en sus productoras; su lugar está junto a los bajo-relieves y los moldes de yeso que son tanto objeto de contemplación como de inspiración para los artistas. Se convirtieron en *representaciones*, término utilizado en la actualidad para referirse no sólo a la pintura y a la escultura, sino también a un amplio espectro de imágenes provenientes de la cultura popular, de los medios de comunicación y de la fotografía, y también de las llamadas bellas artes.

La pintura de Zoffany, como tantas otras obras de arte, se amolda a las pautas culturales acerca de las mujeres que han supeditado sus intereses a los de los hombres, y han estructurado el acceso de las mujeres a la educación y a la vida pública según las creencias acerca de lo que se considera "natural". Esto reitera el papel marginal tradicionalmente asignado a las artistas mujeres en la historia de la pintura y de la escultura, y confirma la imagen femenina como objeto de contemplación masculina en una historia del arte generalmente trazada a través de los "viejos maestros" y las "obras maestras".¹

La sorprendente paradoja de la pintura de Zoffany focaliza la atención en la desigualdad de la situación de los hombres y de las mujeres en la historia del arte. A principios de los años setenta, las artistas, críticas e historiadoras feministas comenzaron a cuestionar las premisas latentes tras la pretensión masculinizante de poseer los valores universales de la historia del arte heroico, que incidentalmente había sido producida por hombres, y que había excluido la producción de las mujeres, de forma sistemática, de la corriente principal del arte heroico, transformando así la imagen de la mujer en una de posesión y consumo. A esto siguió una re-evaluación de la vida de las mujeres como artistas que transcurrió en medio de debates acerca de la relación entre género, cultura y creatividad.

¿Por qué habían decidido los historiadores ignorar la obra de casi todas las artistas mujeres? ¿Eran excepcionales las mujeres exitosas

¹N. de la T. En el original, las palabras empleadas son: *Old masters* y *masterpieces*.

(quizás al punto de apartarse de lo normal) o eran simplemente la punta de un iceberg, sumergido bajo las exigencias de una cultura patriarcal, que determina que las mujeres produzcan niños, no arte, y que restrinjan sus actividades al ámbito de lo doméstico y no de lo público? ¿Podían y debían las artistas argumentar diferencias esenciales de género, ligadas a la producción de un cierto tipo de imaginaria? ¿Podían el proceso creativo y sus resultados ser vistos como andróginos o “degenerizados”? Por último, ¿cuál era la relación entre la tradición, “lo artesanal” y las “bellas artes” para las mujeres?

El feminismo en las artes surgió del movimiento de mujeres contemporáneo; las primeras investigaciones se apoyaron fuertemente en la metodología de la sociología y de la política. Los primeros análisis feministas hacían mayor hincapié en el trabajo de artistas notables y en las tradiciones inigualadas de su producción doméstica y utilitaria. Estos análisis también revelaron la forma en que las mujeres y su producción han sido presentados en relación negativa con respecto a la creatividad y la cultura superior.

Mostraban cómo las oposiciones binarias del pensamiento occidental —hombre/mujer, naturaleza/cultura, analítico/intuitivo— han sido reproducidas dentro de la historia del arte y utilizadas para reforzar la diferencia sexual como base de evaluaciones estéticas. Algunas cualidades asociadas a la femineidad, tales como “decorativa”, “preciosa”, “miniatura”, “sentimental”, “amateur”, etcétera, han aportado un conjunto de características negativas para medir el “arte superior”.

La firme creencia en una naturaleza femenina así como en una esencia femenina, que podrían ser expuestas removiendo las múltiples capas de cultura y condicionamiento patriarcales, dominó la mayoría de las investigaciones de las feministas americanas a principios de los años setenta. El deseo de rehabilitar la historia de las mujeres y de esta manera reubicarlas dentro de la historia de la producción cultural, centró el foco de su atención en la creatividad femenina. También centró su interés en las categorías —“arte” y “artista”— a través de las cuales la disciplina de la historia del arte ha estructurado el conocimiento. Partiendo de la descripción y clasificación de objetos y de la identificación de una clase de individuos conocidos como “artistas”, la historia del arte destacó estilo, autoría, periodización, autenticidad y redescubrimiento de artistas ya olvidados. Reverenciando al artista individual como héroe, logró mantener la concepción del arte como expresión individual o incluso

como reflejo de realidades sociales pre-existentes, en muchas ocasiones desconectadas de la historia y de las condiciones sociales de producción y circulación.

La historia del arte se ocupa del análisis de obras de arte; se ha comprobado que la diferencia sexual está inscrita tanto en los objetos de su investigación como también en los términos en que son interpretados y discutidos. Si, como Lisa Tickner y otras afirmaron recientemente, la producción de significado es inseparable de la producción de poder, "entonces el feminismo (una ideología política dirigida a las relaciones de poder) y la historia del arte (o cualquier discurso productor de conocimiento) están más profundamente conectados de lo que se cree en general". Las primeras investigaciones feministas cuestionaron las categorías estructurales de la producción humana dentro de la historia del arte y la veneración del artista individual (masculino) como héroe. Además formularon preguntas importantes acerca de las categorías dentro de las cuales se ordenan los objetos culturales.

Algunas historiadoras del arte, feministas, comenzaron a objetar la ahistoricidad de escribir acerca de las artistas como si el género fuera un punto de unión más fuerte que el contexto de clase, raza o historia; otras encontraron que el aislamiento en que trabajaron muchas artistas y su exclusión de los principales movimientos a través de los cuales la historia del arte tradicional ha señalado el curso del arte occidental constituyen obstáculos insalvables para su reinscripción en la historia del arte como se la entiende convencionalmente.

Una y otra vez, los intentos de re-evaluar el trabajo de las artistas y de reconsiderar las verdaderas condiciones históricas bajo las cuales trabajaron, entraron en conflicto dentro de la historia del arte con la identificación del arte con la riqueza y el poder, y con el privilegio de los individuos y los grupos que lo encargaban o lo adquirirían y con los hombres que escribían acerca de él y se identificaban con él.

Después de dos décadas de literatura feminista acerca de las mujeres en el arte, queda sólo una pequeña muestra en la historia del arte occidental desde el medioevo que pueda ser decididamente identificada con ciertas artistas en particular. Cuando artistas como Berthe Morisot, Georgia O'Keeffe y Frida Kahlo fueron aceptadas dentro del canon histórico del arte, fue bajo el título de grandeza y como excepciones. La grandeza, sin embargo, permanece ligada a formas específicas de linaje artístico; aisladas de los centros de teoría artística y del papel

docente, son pocas las mujeres que pudieron legar su talento y experiencia a las generaciones que las sucedieron. Los problemas relativos a la atribución, determinación de autoría y a la obra en su totalidad, y a su tamaño e importancia, siguen sin resolverse para muchas artistas. Los intentos de combinar las responsabilidades domésticas con la actividad artística tuvieron como consecuencia, en muchos casos, una menor producción y la reducción en el tamaño de sus obras en comparación con la de los artistas contemporáneos. Sin embargo, la historia del arte reafirma su preferencia por la producción vasta en escala y la concepción monumental, en lugar de la selectiva e íntima. Finalmente, la evaluación histórica y crítica del arte de las mujeres resultó ser un tema inseparable del de las ideologías que en general definen su lugar en la cultura occidental.

A medida que se exponían las fallas de las metodologías basadas en la convicción ideológica y política de que las mujeres se encontraban más unidas por el hecho de ser mujeres que separadas por raza, clase e historia, muchas estudiosas del feminismo se volcaron al estructuralismo, al psicoanálisis y a la semiología en busca de modelos teóricos. En los años ochenta, especialistas en estas disciplinas pusieron en tela de juicio el concepto humanista de sujeto unificado, racional y autónomo que rigió el estudio de las artes y las humanidades desde el Renacimiento. También subrayaron el hecho de que, ya que la “verdadera” naturaleza de lo masculino y lo femenino no puede ser determinada, nos quedan sólo las representaciones de género. Ya que se demostró que la categoría “mujer” es ficticia, los esfuerzos de las feministas se dirigieron, de forma progresiva, a dismantelar esa ficción y a analizar las maneras en que las imágenes producen significados que circulan constantemente dentro de la estructura social.

La literatura que ahora se denomina postmoderna o postestructuralista se nutre de la lingüística estructuralista de Ferdinand de Saussure y Emile Benveniste, de los análisis de Marx y de Louis Althusser, de la teoría psicoanalítica de Freud y Jacques Lacan, de las teorías del discurso y el poder asociadas a Michel Foucault y, de la crítica de la metafísica de Jacques Derrida. Todas las formas de postestructuralismo parten del supuesto de que el significado se constituye dentro del lenguaje, que no es la expresión fiel del sujeto que enuncia, y que no existe un conjunto de características emocionales y psicológicas “básicamente” masculinas y femeninas que estén determi-

nadas biológicamente. Los textos postestructuralistas hacen evidente el papel del lenguaje que pospone el significado y construye una subjetividad que no está fija, sino que se negocia constantemente dentro de una amplia gama de fuerzas económicas, sociales y políticas. También han minado la tan acariciada visión del escritor y el artista como individuo único que crea a imagen de la creación divina (en una cadena continua que vincula al padre y al hijo como en el dios de Miguel Ángel que se inclina hacia Adán en los frescos de la Capilla Sixtina), y de la obra de arte como reductible a un sólo significado verdadero. Demostraron que una de las formas en que está estructurado el poder patriarcal es a través del control de los hombres del poder de ver a las mujeres.

Como resultado de esto, empezaron a surgir nuevas actitudes hacia el tema de la relación artista–obra, muchas de las cuales tienen una implicación significativa para el análisis feminista. Ahora se puede ver la intención artística más claramente como uno de los tantos hilos—ideológicos, económicos, sociales y políticos— que se entretajan para constituir la obra de arte, ya sea un texto literario, un cuadro o una escultura.

Uno de los resultados fue el cambio en los enfoques con que muchas historiadoras del arte, feministas, piensan acerca de la historia del arte mismo. Como disciplina académica, la historia del arte estructuró un estudio de elementos culturales dentro de categorías particulares, privilegiando algunos modos de producción sobre otros y moviendo el foco constantemente sobre ciertos tipos de objetos y los individuos que los produjeron. Los términos de sus análisis no son “neutrales” ni “universales”; refuerzan, en cambio, valores sociales y creencias ampliamente reconocidas, y ejercen su influencia sobre un vasto espectro de actividades como la enseñanza, la publicidad y la compra-venta de obras de arte.

La relación entre significado y poder ocupó a pensadores desde Foucault a Fredric Jameson. El análisis de Foucault de cómo se ejerce el poder, no por medio de la coerción abierta sino por su instalación en ciertas instituciones y discursos, y de los tipos de conocimiento que produce, planteó muchas preguntas acerca de la función de la cultura visual como estrategia de definición y regulación, y el lugar que la mujer tiene en ella. Su distinción entre historia “total” y “general” en su *Arqueología del saber* (1972) admite una historia “general” que no se centra en un solo significado. El hecho de que la historia “general” cuente con

"series, segmentaciones, límites, diferencias de nivel, intervalos, supervivencias anacrónicas, tipos posibles de relaciones", resulta aplicable a la problemática feminista de formular una historia que responda a las experiencias específicas de las mujeres, sin plantear la necesidad de una historia paralela para ellas, independiente de la cultura dominante.

Los psicoanalistas europeos, particularmente los franceses, escribieron acerca de las mujeres no como productoras de cultura, sino como significantes del privilegio y el poder masculinos. La lectura que Lacan hace de Freud 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. Los escritos de Lacan y de sus seguidores se relacionaron con una explicación psicoanalítica de cómo se constituye el sujeto en el lenguaje y, por extensión, en la representación. El lugar que le asignó Lacan a la mujer es el de ausencia, de "otredad". Sin el pene que significa el poder fálico en una sociedad patriarcal, y que le provee al niño un lugar desde dónde hablar, la mujer tampoco tiene acceso al orden simbólico que estructura el lenguaje y el significado. En opinión de Lacan, está destinada a "que le hablen" más que a hablar. Este lugar de "otredad" en relación con el lenguaje y el poder le plantea un gran desafío a la artista que desea asumir el papel de sujeto que enuncia y no de objeto.

Sin embargo, las ideas de Lacan fueron importantes para aquellas feministas que tienen interés en esclarecer la posición de la mujer en relación con los discursos dominantes (o los distintos modos en que las instituciones sociales y los procesos se organizan para dar sentido al mundo), y que proveyeron la base teórica para la tarea de muchas artistas contemporáneas, algunas de las cuales se discuten en el último capítulo de este libro. Más aún, los escritos de tendencia psicoanalítica de Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva y otras, plantearon el tema de la "otredad" desde perspectivas corporales fundamentalmente diferentes.

Como resultado de éstos y otros desarrollos teóricos, mucha de la literatura sería más reciente desvió su atención de las categorías de "arte" y "artista" a temas más amplios relacionados con las ideologías de género, sexualidad y poder. No puede haber una categoría simple, definida como "historia del arte feminista". Solamente hay lo que Griselda Pollock identificó como "las intervenciones feministas exis-

tentes en el mundo del arte”, porque conservan intactas las categorías que excluyeron a las mujeres de la figuración dentro de la cultura. Sólo puede ser reformulada como problemática dentro del área de la historia del arte. Dentro del feminismo, existen ahora variadas aproximaciones a estos problemas. Algunas feministas siguen comprometidas con la tarea de identificar cómo aparece la femineidad en la representación; otras, reemplazaron la búsqueda de “una esencia” femenina a-histórica y permanente por el análisis de género como conjunto de principios socialmente estructurados sobre la masculinidad y la femineidad. Además, otro grupo, se concentró en las explicaciones psicoanalíticas que consideran la femineidad como consecuencia de los procesos de diferenciación sexual.

Las consecuencias de estas nuevas perspectivas de género y representación no fueron aún cabalmente expresadas y comprendidas. El acento reciente en el desmantelamiento de todas las formas de conocimiento, por momentos parece ofrecer un futuro poco promisorio para cambiar la realidad de la vida de las mujeres y de las instituciones que las representan. El argumento de Julia Kristeva de que “Una mujer no puede ser, no es algo que siquiera pertenezca al ámbito de ser” y “se desprende que una militancia feminista sólo puede ser negativa, está en desventaja con lo que ya existe, de modo que podamos decir ‘no es eso’ y ‘aún no es eso’”, pertenece a una posición teórica que sostienen muchos, pero que fracasa en su capacidad de reubicar a la mujer dentro de la historia.

La integración gradual de la producción de la mujer dentro de la historia con los desarrollos teóricos recientes sólo puede lograrse a través de la revisión de la relación de las artistas con los medios de producción y representación dominantes, a la luz de una literatura cada vez más amplia sobre producción e intersección de género, clase y raza, y representación. Se están explorando los temas del deseo y del placer sexual en las mujeres, y de la consideración de lo femenino como mítico e históricamente específico; y también el tema de la amplia zona de placer femenino que no se apoya exclusivamente en el papel de espectador.

Este libro proporciona una introducción general a la historia del compromiso de las mujeres con las artes visuales. Centrado en las mujeres que eligieron trabajar de forma profesional en la pintura, escultura, o en medios afines, y en las ideologías que han perfilado la producción y la representación para las mujeres, el libro aspira a señalar los pro-

blemas de mayor importancia y las nuevas líneas de investigación que pueden enriquecer el estudio histórico de las artistas, y de resumir el trabajo realizado hasta la fecha. Se concentra en la intervención de las mujeres como productoras de arte, y en la mujer en la representación, porque es aquí donde podemos comenzar a desentrañar los discursos que estructuran y “naturalizan” las ideas acerca de las mujeres y la femineidad en momentos históricos específicos. Es también en el punto de intersección de la producción y la representación que podemos adquirir más conciencia de lo que no está representado o escrito, de las omisiones y de los silencios que revelan el poder de la ideología de la cultura.

Las limitaciones de la historia del arte como disciplina han sido formuladas por otras historiadoras del arte, feministas. Sin embargo, después de más de dos décadas de estudios feministas en historia del arte, es evidente que los problemas decisivos de la producción histórica de las mujeres permanecen aún irresueltos. Aunque muchas artistas rechazaron el feminismo, y otras no trabajaron en pintura ni en escultura, ninguna trabajó fuera de la historia.

Soy perfectamente consciente de las dificultades de organizar un libro como éste sin plantear un canon alternativo de “grandes” artistas mujeres basado en las premisas y en los valores de los que muchas de nosotras desconfiamos, pero debemos tener presente el hecho de que la disciplina de la historia del arte es la que estructuró nuestra posibilidad de acceso a los aportes de las mujeres de modos específicos.

Como texto introductorio, este libro no provee nuevos datos biográficos ni datos de archivo acerca de artistas mujeres. En lugar de esto, depende enteramente de la investigación de otros y busca principalmente re-enmarcar la amplia discusión suscitada por el trabajo feminista en las artes. Aunque la composición de la serie *El mundo de las artes* no da lugar a la utilización de notas a pie de página, se reconocen las fuentes en las notas de temas específicos al final del texto. Entre los muchos problemas de encarar ese tipo de estudio está la cuestión de cómo “nombrar” a las artistas mujeres.

Aunque muchos escritores han decidido designar a las mujeres por sus nombres propios más que por sus patronímicos, el uso de nombres familiares ha sido a menudo para denigrarlas frente a sus contemporáneos masculinos. Por lo tanto adopté la forma más común en la historia de designarlas por medio del patronímico. Los padres de hijas artistas son identificados por sus nombres completos, mientras que a

las hijas se las llama con el apellido del padre; por ejemplo, Gentileschi se refiere a Artemisia Gentileschi, mientras que su padre es Orazio Gentileschi. El problema del nombre es uno de los tantos que se relacionan con las mujeres y el lenguaje, y se examina en el capítulo siguiente que trata acerca de la escritura de la historia del arte y de las artistas.

Traducción: Susana Mayorga