

Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos

Amparo Serrano de Haro*

Resumen : Este artículo trata sobre cómo la imagen de la mujer en la pintura tradicional presenta un código de conducta y una realidad histórica. La mujer desnuda, en cuyo retrato tiene más importancia el cuerpo que la cabeza, la mujer pintada ofrecida como un paisaje, una comida o una presa, dificultará una relación de comunicación entre los sexos y encerrará a la mujer en un arquetipo denigrante. Por eso la primera respuesta de las mujeres pintoras ha sido siempre la búsqueda de su propia imagen en el autorretrato. Actualmente las mujeres artistas buscan nuevos símbolos con qué definir su identidad en oposición a los símbolos clásicos de la tradición pictórica.

Palabras clave: arte, iconografía, mujer, feminismo, pintura

Female image in art: faults and findings

Abstract: This paper elaborates on how female image in traditional art represents a behavioural pattern and an historical reality. The nude female, in whose representation the body is given more important than the face, the women's portrait offered as scenery, a meal or as a prey, will make the relationship and communication between sexes more difficult and will trap women in a derogatory archetype. That is why the first response of women painters has always been the search for their own image through their self-portrait. Currently women artists have been searching for new symbols through which define their identity, rejecting the image that classical art tradition has built.

Key words: art, iconography, women, feminism, painting

Recibido el 01.08.2007 Aprobado el 10.08.2007

* * *

La mirada que se mira a sí misma

Si cerramos los ojos y buscamos la imagen tradicional, el tópico, la visión característica de la representación femenina, seguramente nos encontraremos con un cuerpo desnudo. Dejemos aparte el tema del desnudo del que nos ocuparemos más tarde, centrémonos en el cuerpo. La representación históricamente tradicional de la mujer es un cuerpo. ¿Un cuerpo sin cabeza? A veces. En general tiene cabeza, pero... ¿Pero? Pero la cabeza parece tener poca importancia. La cabeza esta como ausente... de perfil o inclinada, duerme, se mira en un espejo, se abandona o se distrae, parece mirar hacia algún lado, elude el encuentro con el espectador. Es parte de la iconografía tradicional la mujer con los ojos cerrados, entornados, tapados o al menos bajos, en señal de entrega y modestia.

Es cierto que esta imagen de la mujer con los ojos tapados tiene también otro significado, el de un conocimiento interior o intuitivo, que emana desde dentro, frente a aquel racional y mensurable que viene dado por las **ciencias de la vista**, como la aritmética, la geometría, las ciencias naturales o la astronomía.

La mirada, esa erección del ojo –como la define Lacan- no es sexualmente neutra. Incluso obliga a la mujer, como consta en el brillante estudio de Laura Mulvey, a convertirse en espectador masculino, en “voyeur” de un cine creado para gratificar las pulsiones del hombre heterosexual.

La mirada penetrante, dirigida hacia el mundo exterior, parece ser un atributo de la virilidad. La mirada insistente forma parte del repertorio de la seducción masculina. Así quedan definidos dos estereotipos, femenino y masculino respectivamente, que sitúan al hombre y a la mujer a los dos lados del espejo, o del lienzo. El hombre como sujeto activo que mira (que desnuda con la mirada, como solía decirse en los folletines), la mujer como objeto cuyo trabajo o gracia esencial es hacerse merecedora de esa mirada. Ello determina desde el principio el papel del hombre pintor y la mujer modelo.

Probablemente, la mujer medio desnuda ofrecida a la mirada de un espectador -a veces incluido en el mismo ámbito del cuadro mediante su transposición simbólica a algún personaje masculino- es una de las imágenes más representadas de la historia del arte. Con el poder de convertir a la mujer en el objeto de su mirada, el hombre ha inventado a la mujer y, por lo tanto, una feminidad que es la imagen de sus deseos y también de sus temores.

La mujer que escapa al ámbito simbólico donde quiere encerrarla el varón reaviva su miedo al Basilisco, una figura ambigua ya que -como dice Plinio- mata por la mirada que ella misma ha provocado, a la vez incita, alienta y castiga.

En la dualidad prototípica de la cultura occidental, las mujeres han sido Eva y María, santas y putas, brujas y niñas, cortesanas y aldeanas, diosas y demonios.

Fue necesario por lo tanto, encerrar la mirada de la mujer en su propio cuerpo. Confinarla en el armario de una vida resuelta y perfectamente controlada. Cuando vemos cuadros como el de Giovanna Tornabuoni de Domenico Ghirlandajo (s.XV) en el que la ventana abierta al mundo del retrato renacentista se ve cerrada, clausurada, y se reemplaza por un anaquel en donde reposan las joyas de familia y un rosario, sabemos el porqué. Fue necesario coser la mirada de la mujer a los avatares de su propio cuerpo como nos cuentan distintas obras de la artista Louise Bourgeois (Standing figure, 2003).

Estas limitaciones y exigencias empujan a la mujer a un consciente auto-erotismo que ya Freud ha caracterizado como un impulso que resulta de la transformación pasiva del instinto de mirarse a sí mismo. Para la mujer es en ese exhibicionismo en el que se le marca el lugar su satisfacción sexual y su fantasía de poder.

Históricamente, la mujer se ve despojada de su capacidad de auto-representación durante muchos siglos. El arte, exclusivamente en manos masculinas, no ha podido reflejar la mirada de las mujeres, sus deseos, su subjetividad. Por lo tanto durante todo ese tiempo la identidad femenina viene determinada por el cuerpo social, regido por una jerarquía patriarcal.

Cuando las artistas del siglo XX afrontan el tema de su propia imagen, plantean la posibilidad de existir de forma independiente de la mirada masculina, de crear para sí una identidad que no dependa de ello. Así, el autorretrato es el primer tema puramente femenino que encontramos en las pintoras de principios de siglo, y como tal aparece en todos los movimientos de vanguardia, desde el simultaneismo ruso-francés de Sonia Delaunay hasta el expresionismo sueco de Sigrid Hjerten. Son mujeres artistas que se sienten en la obligación de buscar en ellas mismas las fuentes de su arte, dada la falta de una tradición de pintoras, que no ha sido conocida hasta hace muy poco.

Pero esos autorretratos, en el caso de las mujeres (como sus diarios o narraciones en primera persona) son siempre considerados emblemas de la privacidad y no búsqueda de un espacio público de comunicación. Así es como queda reflejada la separación entre el ámbito de lo público y lo privado, que hasta hace poco era la frontera en torno a la cual se ordenaban y valoraban la creación masculina y la femenina. Las experiencias de las mujeres artistas relegadas y por lo tanto olvidadas en el ámbito de su vida privada, no alcanzaban la esfera de lo público.

Pero no será hasta el siglo XX cuando la imagen de la mujer artista pase a ser un tema esencial. Hasta entonces la artista había usado el autorretrato para definirse dentro de la tradición pictórica más íntima; ahora la mujer utilizará el autorretrato para construirse como mujer.

Las mujeres artistas ya no están sujetas a un organismo represivo, aunque protector como fue el patronazgo de la nobleza (en Sofonisba Anguissola, s. XVI), el gremio de artistas (en Artemisia Gentileschi, s. XVII), la Academia (para Elizabeth Vigée-Lebrun y Adélaïde Labille-Guiard, s. XVIII). Tampoco conocen las obras de las que las han precedido, que yacen olvidadas y descatalogadas en los sótanos de los museos, o como obra graciosa pero menor de una colección particular. Abandonadas al libre mercado y con ese pie forzado de mantener la diferencia entre el artista y la artista, van a crear un personaje singular, a mitad de camino entre el sueño y la realidad, entre sujeto y objeto de sus propias vivencias. El lienzo es el lugar donde librarán la batalla de su independencia. El autorretrato será la búsqueda de la identidad frente al espejo, y el Surrealismo la llave que abrirá la puerta a la materialización de su mundo interior.

Hay que señalar cómo el Surrealismo es el único movimiento que por sus características peculiares da una importancia inusitada a las mujeres, junto con el arte de los primitivos, los locos y los niños.

Las mujeres artistas se entregan a la creación de un lenguaje simbólico, referente propio y secreto de sus experiencias en torno al universo de autoexploración surrealista. Estas artistas utilizaban además el

hermetismo de sus símbolos como un medio para poder desvelar públicamente, pero de manera indescifrable, episodios íntimos de su vida. Una vez más, nos encontramos que la mujer libra su peculiar batalla contra las fronteras de lo público y lo privado. De esta manera, obsesiones y traumas quedan exorcizados sobre la tela. A menudo la artista funciona bajo el disfraz, el escudo de un animal, lo que le permite encuadrar sus fantasías en un ámbito extravagante que la protege y también la libera. En la apasionada historia de amor de Leonora Carrington y Max Ernst, la primera toma la forma de un caballo y el segundo de un pájaro; aparecen así en los cuadros de ambos, junto a objetos extraños que hacen referencia a episodios sólo por ellos conocidos.

Como nos dice Whiney Chadwick, la simbología de los gatos, los pájaros, las casas, las máscaras, las jaulas, los árboles y el agua también es clave en la obra de la argentina Leonora Fini, y en la de la española Remedios Varo. Menos frecuente pero también significativo es el simbolismo vegetal, que quizá tenga su máximo exponente en la obra de Georgia Q'Keeffe, cuyas flores de gran tamaño a menudo han sido asociadas a órganos sexuales. También vinculada a la vegetación y el paisaje podemos entender la obra de muchas surrealistas, como son la norteamericana Kay Sage, la inglesa Eileen Agar, la checa Toyen e incluso alguna de las series de la española Maruja Mallo.

Para todas estas artistas, el autorretrato sería la búsqueda de la identidad frente al espejo, sería también ensayar otra mirada, ajena a la colonización de la mirada masculina. Esta búsqueda les conducirá a investigar su relación con la naturaleza. Dos serán los cauces por los que se llevará a cabo su identificación: la utilización de una serie de elementos de la fauna y flora del mundo natural que acompañan el autorretrato de la artista como diversos *alter ego* o como emblemas, llegando en algunos casos a remplazarla simbólicamente; y la entronización de la propia mujer y su cuerpo como naturaleza.

Frida Kahlo presenta no sólo un nuevo modelo de la mujer artista, sino un nuevo modelo de feminidad. En sus representaciones la mujer no es una escultura perfecta, una niña frágil o una musa caprichosa, sino que se empareja a la mujer con la vida misma de la naturaleza, que puede participar en los tres momentos cumbre del ciclo natural: nacimiento, fertilidad y muerte.

Es el primer paso en la constitución de un modelo cuya vigencia o no habremos de plantearnos.

Sin embargo la creación de su propia imagen no es tan inmediata, tan espontánea, ni tan realista, como parece a primera vista.

Frida Kahlo, en su primer autorretrato, de 1926, pintado para recuperar el amor de un novio reticente, se nos muestra como una mujer totalmente distinta de la que estamos habituados a identificar: sofisticada, con el pelo peinado hacia atrás y una pose lánguida. En este autorretrato acentúa ciertos rasgos como constitutivos de su físico, rasgos que quedarán eliminados o minimizados en posteriores representaciones: la belleza de sus manos, la finura de su cuello, la blancura de su piel. Como rasgo esencial están sus ojos oscuros y sus largas cejas; pero su mirada no es frontal, como luego será habitual en ella, sino que mira de soslayo. Concesiones a la estética modernista son el vestido con grecas y la boca pequeña en forma de corazón, característica que no volverá a repetirse.

La historiadora Hayden Herrera, en su biografía sobre Frida Kahlo, sostiene que el cambio esencial en la imagen de Kahlo va a darse a raíz de su matrimonio con el pintor Diego Rivera: "A Rivera le gustaba subrayar el linaje y el aspecto indio de Frida, ensalzándola como auténtica, primitiva." A partir de entonces se irá forjando la imagen de Kahlo que nos es familiar. El rostro, tostado; la cabellera, suelta, salvaje, sensual, a veces revuelta sobre la cara y el cuello, como de plañidera; otras veces atormentada por moños, trenzas y tirantes coletas, como esfuerzo de control sobre la naturaleza, su naturaleza, como ofrenda para conseguir la admiración y el amor. Sus cejas, largas y negras, casi unidas en el centro, «alas de golondrina desplegadas», según dice Diego Rivera en su libro *Mi arte, mi vida*. Su bozo, unas veces más acentuado que otras, dota a su rostro de un cierto toque andrógino que la artista ya había incorporado cuando, en sus años de estudiante, se vestía de chico.

Es entonces también cuando empieza a vestir-se con el traje popular mexicano, sobre todo el de la provincia de Tehuana. Este cambio marca una opción hacia la revalorización del arte popular, pero también significa un alinearse con el pueblo, una opción social.

El arte es una plasmación figurada, un **re-tratar**, una re-consideración con vistas a plantear y solventar conflictos de realidad y concepto, una **resolución** a nivel literal y metafórico del mundo, y por

ello una actividad fundamental del ser humano. Como en el caso de los hombres, las mujeres artistas manifiestan un inconformismo con el mundo que las rodea, o al menos un distanciamiento, propiciado precisamente por su capacidad para imaginarlo de modo diferente.

Este nuevo orden, esta nueva propuesta, exige, en el caso de las mujeres, como circunstancia casi inevitable, una trasgresión de las convenciones, que toma forma de ley general: sólo aquellas artistas con la fuerza y la inteligencia suficiente para situarse fuera de las pautas femeninas tradicionales.

2. Las lecciones del cuerpo

La mujer es cuerpo. Por eso es ella la que muerde la manzana, ella es la que tiene el apetito, el deseo, la boca... mientras el varón arremete teatralmente al diálogo del ser y el no ser con una calavera, que significativamente, no podrá contestarle. Eso nos han dicho, eso nos dice nuestra cultura patriarcal. Por eso, cuando los escolásticos medievales se plantean si la mujer tiene alma, no están tanto esbozando una pregunta como una afirmación en su juego de disecciones y polaridades maniqueas, que es fundamentalmente cuerpo.

Además como el pecado de lujuria era uno de los más castigados en los tiempos de los primeros monasterios en que se implanta la regla de la castidad, adjudicar a la mujer intrínsecamente el cuerpo la emparenta de forma directa con la gula y la lujuria, los pecados más groseros, y sirve a los hombres para exculparse anticipadamente de cualquier falta con ella cometida. La historia va construyéndose con argumentaciones que confirman la posición de los hombres, y justificando la escasa instrucción que recibían las mujeres y su situación general de indefensión.

Elegimos una pintura típica como la “Venus y Adonis” de Tiziano (s.XVI) que está en El Prado. Una pintura mitológica que representa un abrazo amoroso, pero muy significativa en cuanto a la caracterización de ambos sexos y su significado.

Vemos a la mujer desnuda, de espaldas, primando la cantidad y calidad de la carne sobre su posible personalidad, un rostro que sólo vemos de perfil. El hombre está de pie, vestido, se ve claramente su rostro. El mero posicionamiento de las figuras nos habla ya de una jerarquía tácita en que los hombres dominan. Igualmente resalta la importancia del rostro del hombre y del cuerpo en la mujer. Ella, sentada, le aferra en un abrazo queriendo retenerle, mientras él está en posición dinámica de salir hacia fuera del cuadro, “del marco”. Ella por lo tanto representa una pasividad inmovilizadora y estática mientras que él parece estar en posición de andar, alejándose con un gran zancada que marca su plena actividad. Está claro el carácter independiente, autónomo y dinámico del hombre mientras en la mujer se acentúa su carácter centrípeto, pasivo, dependiente, acentuado por el paisaje rosado de sus carnes que ofrecido al espectador sin trabas impulsa a la contemplación de una masa apetecible. Es decir, que también detiene la mirada del espectador (masculino) sobre ella.

Estos mismos rasgos, esa estructura de contrastes binarios perfectamente repartidos, esa jerarquía, aparecerán en casi todos los cuadros en que el asunto, bajo ropajes, bíblicos, míticos e históricos, sea un hombre y una mujer.

Podríamos buscar su origen en las primeras escenas de las cerámicas griegas en las que el encuentro amoroso sigue las pautas de otras escenas recreativas, “el hombre a la caza” y en las que la mujer acaba ocupando el lugar de la pieza a batir. En esas obras era importante resaltar las virtudes del hombre-soldado, su resistencia, agilidad, fuerza, recursos; la mujer obviamente era una excusa, construida como contrafigura del hombre-soldado.

Más adelante, en la Italia del Renacimiento, surgen los cofres de esponsales que se ofrecían a la mujer con ocasión de su matrimonio, como regalo nupcial. Eran cuatro o cinco escenas en las que se contaba una historia moralizante cuyo objeto era resaltar la sumisión de la mujer a su marido, y teniendo en cuenta el carácter forzado de esos matrimonios que pocas veces tenían en cuenta los deseos de los contrayentes -especialmente de la mujer- podemos entender que tenían un objetivo pedagógico. Era necesario para las mujeres creer en la felicidad de las Sabinas después de haber sido raptadas y violadas por los romanos. El mismo caso encontramos en los múltiples raptos de “Las Metamorfosis” de Ovidio. Así se construye un relato amoroso occidental que pasa por un enfrentamiento inicial cuya dureza no excluye un “final feliz” para aquellas que aprendan la lección y que se perpetua casi hasta nuestros días (

o en todo caso hasta la comedia amorosa hollywoodiense de los años 30 y 40).

La repetición de la misma historia durante todo el desarrollo de nuestra cultura occidental va haciendo que sean cada vez más invisibles los aspectos más desagradables de la violencia explícita hacia la mujer, que no tiene más remedio que la sumisión, y cuyas agitaciones solo pueden tener un sentido retórico, casi decorativo.

Subyace a estas imágenes un terrible modelo de relación entre hombres y mujeres, pero el tipo de obra, su índole erótico festiva, le quita importancia, o la sitúa en una ambigüedad entre bacanal y rapto. La violencia sexual masculina aparece como “natural” e “histórica” perteneciente al curso natural de la vida, de la fiesta, del placer. Es una agresividad “tradicional” aceptada y normalizada por la cultura.

La configuración de lo femenino se sitúa en una contradicción interesante: por una parte se insiste en retratarla como un ser pasivo, pero a la vez se resalta, una y otra vez, como una lección que no acaba de aprenderse, pero que es esencial: su sometimiento al hombre y a sus reglas.

Vamos a fijarnos en algunas tipologías de obra en que la presencia del hombre y su efecto sobre la mujer se infieren de manera indirecta, dos tipologías clásicas: la que denomino “mujer paisaje” y la que he bautizado con el nombre de “mujer bodegón”, la “mujer víctima”.

La mujer paisaje es el retrato de una mujer de cuerpo entero, tumbada, parcial o totalmente desnuda, en medio de un paisaje. Si tomamos como ejemplo este bellissimo cuadro de Giorgione, la “Venus dormida” (del siglo XV), vemos como su belleza se ofrece sin resistencia a la mirada activa del espectador, ofreciendo un paralelismo entre sus curvas y las tiernas lomas de un paisaje horizontal sometido a la actividad vertical del hombre. Es parte fundamental en estas obras la asociación mujer y naturaleza, la mujer aparece como algo rico en posibilidades “vírgenes”, susceptible de ser un paraíso para el varón, si se somete a su poder y permite ser medida, organizada, roturada, plantada... Pero la presencia del hombre no está tan solo en forma de huella en las tierras que rodean a la bella. La presencia del hombre está en forma de mirada activa vertida sobre el cuerpo entregado de la joven retratada, que como mayor gesto de sumisión y acatamiento tiene los ojos cerrados.

Podríamos incluso hablar de un género de obras que se llamarían “la mujer acostada”. Y curiosamente en esas obras cuando la mujer mira directamente al espectador, como en la “Maja desnuda” de Goya o la “Olimpia” de Manet, estalla el escándalo. Porque es precisamente la aquiescencia de la mujer durmiente la que permite una intrusión desvergonzada de la mirada masculina. Desde el momento en que la mujer es capaz de devolver la mirada, de mirar a quien la mira, por mucho que sea una mirada cómplice, encontramos en ello una conciencia, aunque sea de ser objeto de lujuria y por lo tanto, un juicio, y por lo tanto un poder, el poder de saber. Ese juicio se enfrenta a la mirada masculina y surge la autoconciencia y la vergüenza del que mira.

Podemos hacer un estudio de los diversos modos en que durante siglos los retratos de las mujeres acostadas han eludido la mirada de los que la miraban, sin llegar a la finura de un Velásquez y su borrosa cabeza de mujer que se refleja en un espejo empañado, es el perfil, junto al sueño, la estrategia más utilizada.

En cuanto a la tipología mujer-bodegón o mujer comestible, es una mujer que encontramos siempre cerca de una mesa, bandejas con frutas, objetos comestibles, que a veces se presentan a su lado como asociación inmediata o que ella misma ofrece al espectador, a un niño, Cupido o a un viejo. Esta es la única actividad que se le permite realmente a la mujer, la de “ofrecerse”, tanto en un sentido metafórico como real. La asociación de la mujer como objeto de consumo, de la mujer como objeto de “apetitos” varios, eróticos o nutricios, es inmediata.

Otra tipología que habría que mencionar es la de la mujer víctima: resulta un elemento clave en cuadros de batallas y guerra para marcar la indefensión y la derrota (desde la Grecia clásica hasta el Guernica de Picasso). Otra característica ligada de forma casi inconsciente a la imagen femenina. Es la otra cara de Eros, es Tanatos triunfante.

En esa misma línea a veces nos encontramos con que hay representaciones de agresividad hacia la mujer sin que aparezca ninguna imagen masculina. Es cuando la mujer se impone la muerte a sí misma por un crimen contra su honor o por haber pecado ella misma. En la mayoría de estos cuadros encontramos que esa imagen de la mujer se sitúa entre dos polos: la exhibición y el auto-castigo.

Por supuesto que estas representaciones se apoyan en narraciones bíblicas y literarias que le dan su excusa argumental, pero encontramos que esas Salomé, Lucrecias, Cleopatras y Magdalenas, se muestran suficientemente descodadas en el desorden del atuendo, en los tesoros físicos que nos muestran, como para justificar el castigo. A la vez que la certeza del castigo aumenta el grado de permisividad sensual que el artista puede arriesgar en estas figuras en que Eros y Tanatos se dan la mano.

Así en torno a la representación de la figura femenina encontramos siempre una misma paradoja en que se funden lo permisible y lo prohibido, la fiesta y la violencia, el placer y el pecado, que según el grado de permisividad moral de una sociedad se insertarán en una estrategia u otra. Curiosamente a pesar de que las vanguardias de principios del siglo XX se situaron en una posición antagonista frente al mundo burgués del que surgen, mantienen esas mismas pautas con respecto a la mujer.

Una de sus grandes reivindicaciones es la libertad, libertad del hombre frente al Estado y la sociedad que requieren de él una determinada conducta y sólo apoyan unas determinadas aspiraciones.

Casi todas las reivindicaciones de orden político y social de la vanguardia se han perdido por su carácter utópico y confuso, y porque sus cuadros fueron comprados, reabsorbidos y destacados por esa misma sociedad que denunciaron. La pérdida de lo espiritual, la alienación de la naturaleza, la organización en pequeñas comunidades autónomas sin patria ni intereses económicos, fueron algunas de sus denuncias y de sus reivindicaciones (con la excepción del futurismo), además de la libertad sexual. Este último punto es quizá el único que ha logrado trascender, por medio de lo que se ha llamado desde siempre la vida desordenada del artista, un eufemismo encantador que recuerda una cama sin hacer. En esta bohemia o vida desordenada se incluye el uso nuevo que las vanguardias hacen del desnudo femenino, desnudo sin glorificar, de pincelada y colorido agresivos, en el que la mujer aparece a menudo en posturas ajenas al decoro, exponiendo sin rubor sus atributos sexuales. Este desnudo era una bofetada en el rostro de los burgueses, que acababan comprando sus cuadros porque, en el fondo, éste era el aspecto menos amenazador del mundo nuevo que los artistas pretendían. Una mujer, aunque desnuda como la verdad, no suponía algo peligroso, sino tan sólo una invitación al placer.

Esta libertad del artista masculino va en detrimento de aquella de las mujeres que lo acompañan, que en el proceso pierden sus escasas defensas: el respeto reverencial a su belleza, las nociones sentimentales de amor y compromiso, las promesas de matrimonio... y cuyo sometimiento se acentúa como demuestran los cuadros. Los rasgos faciales desaparecen bajo máscaras africanas o simplemente se de-forman y se obvian, el sexo se muestra con una crudeza despersonalizadora y todas las distorsiones que se emplean dificultan la diferenciación entre unas y otras, acentuando la importancia de la obra sobre el de su referente, en definitiva, el aspecto de creación del artista individual.

Se produce además una glorificación del artista macho que utiliza el pincel como sustituto simbólico del pene (“Pinto con mi verga” llega a decir Renoir) y pinta a las mujeres rabiosamente en un movimiento que las crea a la vez que las marca, las deforma y finalmente las borra, fundiéndolas en la propia pintura, ya que la capacidad de transgresión, la capacidad de ruptura de los límites de la propia pintura también se glorifican. Como dice Hilary Robinson: Estas cualidades “que aún hoy mismo son favorecidas por el sistema, son producto de preocupaciones machistas, cuadros cada vez más grandes y un tipo de pintura agresiva” en que es muy visible el recorrido del pincel .

Es interesante, y hay que relacionarlo, que estas vanguardias artísticas se sitúan cronológicamente al mismo tiempo que los primeros movimientos feministas en que las mujeres reclaman simplemente el derecho al voto y a unas libertades elementales. Pareciera que la visibilidad de la mujer en el mundo de lo público produjo un deseo de hacerla desaparecer en aquellas esferas que giraban en torno a su misterio físico.

Esta representación de la mujer se produce en todas las vanguardias desde el fauvismo, al futurismo y al expresionismo -de los años 20 a los 40- y las mujeres que se incorporaron a esos grupos se ven condicionadas por sus relaciones personales con los miembros del grupo y con la necesidad de “encajar” más que de crear una obra propia. Sin embargo, sólo el hecho de ser admitidas, de formar parte del grupo y de participar activamente aportando su mirada, sus obras, va a ser un paso decisivo en la aparición de una perspectiva artística femenina.

A pesar de ello, cuando pensamos en la época de las vanguardias, son nombres como Modigliani,

Kandinsky o Picasso los que nos vienen a la mente; en particular Picasso, cuya insistencia en su masculinidad tanto en su vida como en su obra es casi obsesiva. Este artista macho por excelencia, relaciona su virilidad y capacidad fecundadora en pintura y en la vida como dos facetas de un mismo impulso fundamental. En la obra de Picasso seguimos encontrando muchas de las tipologías anteriormente mencionadas para el arte tradicional: la mujer acostada, la mujer paisaje, la mujer bodegón, la mujer-victima... La danza erótico festiva sigue estando presente.

Si analizamos una obra de Picasso, "Sueño", de 1932, encontramos a una "mujer acostada" con los ojos cerrados. Las distorsiones espaciales del sillón y la mujer que hacen concordar el perfil y el plano frontal pertenecen al cubismo sintético de Picasso, mientras que el tema de la obra y el juego simbólico del color nos remiten a la influencia Surrealista. Pero en este retrato de Marie Therese que conoce cuando él tiene cincuenta años y ella dieciséis hay mucho más. Vemos como ella está pintada con la inocencia de los colores marianos, virginales, blanco y azul en su regazo y rodeada por el sofá que pierde sus formas para envolverla toda de rojo-pasión que diluye la perspectiva (está sentada y tumbada a la vez) en una especie de mandorla mística, al modo bizantino, al modo también de un corazón gigante. Lo más interesante se encuentra sin embargo en el rostro que se presenta escindido por ese juego tan picassiano del trampantojo entre perfil y frontalidad. Cada uno de ellos presenta un gesto distinto: sería de perfil, el rostro reconstruido sonrío. Pero aún más, ese rostro escindido permite el coronamiento de la carne en una especie de forma fálica que domina la figura de la mujer.

Merced a un truco de las formas y las perspectivas, la mirada fálica que estudiamos en la pintura anterior adopta aquí una forma carnal que aparece y desaparece según queramos "ver" el cuadro.

Hay que señalar cómo -contrariamente a las "Señoritas de Avignon"(1907) de Picasso en que las mujeres, unas prostitutas, aparecen despersonalizadas y ocultas bajo máscaras africanas o los rasgos ibéricos- en el "Sueño" (1932) nos encontramos con el retrato de una mujer concreta y de la visión mitificada y casi mística que de ella hace Picasso; y en eso entronca con los modos Renacentistas de la pintura tradicional. A la vez, Picasso materializa y lleva más lejos que nunca la inclusión de la mirada sexual del pintor dentro del cuadro, incluyendo el propio falo, que aparece y desaparece a los ojos del "conocimiento" del espectador, en una estrategia de soberbia y osadía pictóricas propia de la vanguardia -del tipo "y el verbo se hizo carne"- que nos recuerda a los trampantojos de Duchamps.

A todo esto no hay que olvidar que Marie Thérèse sigue siendo una mera invitación a la pintura, a la materialización de los "sueños" picasianos, pero que es la "visión" del artista, su "deseo" el verdadero protagonista del cuadro.

La sangre sabia

Pero al haber construido a la mujer como el "Otro", ese cuerpo sin cabeza, ese mar de caricias, ese alfa y omega que empieza y acaba en sí misma, esa constante espera, esa fortaleza de carne y sueño, esa mirada que se esconde, el hombre comete un error esencial: impide la relación, el encuentro, en definitiva: la comunicación.

Ya que si la mujer es definida como el opuesto referencial al hombre, nunca podrá compartir con él nada. Como dice Simone de Beauvoir: «Él es el sujeto, el absoluto. Ella es el otro». Esa mujer fetiche, esa mujer tótem, permanecería inalterable, indiferente a la angustia de la muerte que empuja al varón a buscarla, y que le exige, le ruega, una respuesta; una respuesta que él mismo le ha prohibido enunciar.

Gustave Courbet busca la puerta de ese cuerpo sin alma, y en su pintura "El origen del mundo" (1866) da una prueba, cargada de un realismo de corto alcance, sobre la capacidad física de esa respuesta femenina. Más adelante Marcel Duchamp -en una de sus obras más enigmáticas, "Étant Donnés"- muestra el misterio de ese cuerpo (sin cabeza) que se expande como un lago de carne (*étang*: es lago en francés) y aparentemente se entrega o podría hacerlo, podría darse (*se donner*) si no fuese que, como el barro, permanece informe, amorfo y por lo tanto etimológicamente cercano a lo horroroso, lo monstruoso, es decir lo inhumano. Su aparente ductilidad es un engaño.

Desde siempre hay una dualidad inherente al cuerpo desnudo de la mujer. No sólo en la moralizante fábula de los escolásticos: la belleza del cuerpo se halla por entero en la piel, pero si los hombres pudiesen ver bajo ella los interiores, la mera visión de la mujer les resultaría nauseabunda; sino también, como dicen San Odón de Cluny o San Anselmo de Canterbury, aquella en que la perfecta

integridad del interior se halla siempre en tensión por la amenaza violenta del exterior. Georges Didi-Huberman aborda ese tema en su *Venus rajada*: “los cuerpos, los rostros, las miradas permanecen impasibles interiormente, al tiempo que toda la pasión correspondiente a las escenas representadas se desplaza hacia fuera, la mayoría de las veces muy cerca, a la orilla de los cuerpos.”

Es por lo tanto la de la mujer una integridad física continuamente amenazada y curiosamente en esa amenaza reside la posibilidad de una respuesta.

Sin embargo hay dos señales físicas que podemos considerar como las respuestas femeninas que la iconografía tradicional permite: la primera, las lágrimas, y la segunda, el grito. Esas vírgenes que parecen de madera y oro cuya principal función es tener al niño Jesús sobre las rodillas, la virgen Theotocopus, se humaniza cuando sobre su rostro se deslizan esas gotas de cristal que marcan su comprensión de aquello que acontece y acontecerá.

En otro escenario, la mujer presa de la violencia masculina abre los labios y marca así simbólicamente la aceptación de un acto que sobre ella se impone. Y es frecuente por parte de los artistas masculinos que en la representación de esa mujer acosada se cuele una calculada ambigüedad en la pintura de modo que el dolor se mezcle con el placer.

Pero esa brillante escafandra de carne, esa permanente trampa de ser dentro de un parecer, dentro de una superficie bellamente inalterable, no sólo frustra la necesidad masculina, también atrapa a la mujer en una cárcel. Muchas mujeres artistas en busca de una genealogía distinta de la cultura dominante, han buscado deshacerse de esta integridad de la piel, de ese estereotipo de belleza que las sometía a la tiranía de la imagen.

Una vez más es Frida Kahlo la precursora que en sus obras presenta la dualidad de la simbología de la sangre en el universo femenino. En “Unos cuantos piquetitos” (1935) denuncia la violencia que un médico (la autoridad patriarcal) realiza sobre su ya maltrecho cuerpo, llenándola de heridas y sangre. Sin embargo, la sangre es un valor positivo en su obra y así se manifiesta en muchas pinturas: “Mi nacimiento” de 1932 o “Henry Ford Hospital” de la misma fecha o “Las dos Fridas” (1939) y muchos más. En todas ellas Frida Kahlo revela los lazos de sangre que unen todo aquello realmente importante de su vida .

La menstruación y el parto, temas tabú de la civilización occidental, son clave para reivindicar el poder que da a las mujeres el don de la fertilidad.

Cada vez más artistas femeninas de los siglos XX y XXI han abordado la alegoría implícita en el tema de la sangre. Tanto como medio de contestar a ese ideal de belleza que encierra a las mujeres en un arquetipo y como reivindicación de un poder asediado, ambigüamente interpretado: el de dar a luz.

Desde Marina Abramovic, Judy Chicago, Ellen Gallagher, Ana Mendieta, Gina Page, Hannah Wilke, todas ellas y muchas más trabajan, o han trabajado, en alguna de las líneas de investigación plástica que buscan replantear una genealogía simbólica de la sangre.

Las escaras, las cicatrices, los tatuajes, las señales, reales o no, plantean la ruptura con la belleza impuesta, falsamente inocente, culturalmente determinada. Son esa respuesta que no puede encontrarse en la mujer-muñeca, son esa empatía con la violencia del mundo y con la violencia hacia la mujer, de la que las artistas no quieren mantenerse al margen, ser ese objeto de reverencia o distracción que no tiene comunicación con la verdad , ni la realidad, ni con los hombres.

Las mujeres artistas buscan hacer visible, literal y metafóricamente, la parábola de la sangre: muerte y vida.

Bibliografía

Broude, Norma y Garrad, Mary D. (eds.) (1994), *The power of feminist art*, Harry N. Abrams, New York.

Borgeois, Louise (2004), *Tejiendo el tiempo*, CAC, Málaga.

Bovenschen, Silvia (1986), “¿Existe una estética feminista?” en *Estética feminista*, Gisela Ecker (ed.), Icaria,

Barcelona.

Chadwick, Whitney (1985), *Women artists and the Surrealist movement*, Thames and Hudson, New York.

Deepwell, Katy (1998), *Women Artists and Modernism*, Manchester University Press, New York.

Deveraux, Mary (1990), "Oppressive Texts, Resisting Readers and the Gendered Spectator. The New Aesthetics" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Nueva York.

Didi-Huberman, Georges (2005), *Venus rajada*, Losada, Madrid.

Diego, Estrella de (1992), *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Visor, Madrid.

Duncan, Carol (1993), *The aesthetics of power*, Cambridge University Press, New York.

Freud, Sigmund (1953) *Instincts and their Vicissitudes* en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Trad. y ed. James Strachey en colaboración con Anna Freud, ayudados por Alex Strachey and Alan Tyson. 24 vols, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London.

Foucault, Michel (1979), *Microfísica del poder*, Ediciones La Piqueta, Madrid.

Lippard, Lucy (1976), *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, E.P. Dutton. Nueva York.

Lorde, Audre (1990), "Age, Race, Class and Sex: Women Redefining" en *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Russell Ferguson et al. (eds.) MIT Press, Cambridge, Ma.

Lucie-Smith, Edward (1992), *La sexualidad en el arte occidental*, Planeta, Barcelona.

Mulvey, Laura (1989), *Visual and other pleasures*, Macmillan, Londres.

Nead, Linda (1998), *El desnudo femenino*, Tecnos, Madrid.

Nochlin, Linda (1988), *Women, Art and Power and Other Essays*, Harper and Row, Nueva York.

Perry, Gill (1995), *Woman Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester University Press, Nueva York.

Pollock, Griselda (1988), *Visions and Difference, Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, Londres.

Robinson, Hilary (ed.) (1987), *Visibly Female*, Camden Press, New York.

Schneider Adams, Laurie (1993), *Arte y psicoanálisis*, Cátedra, Madrid.

Wright, Elizabeth (2000), *Lacan y el Posfeminismo*, Gedisa, Barcelona.

notas

* Profesora de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Madrid. Email: aserrano@geo.uned.es