

El significado de la crítica feminista en las artes visuales

Por Araceli BARBOSA*

La crítica feminista del arte

LA APORTACIÓN DE LA CULTURA FEMINISTA a las artes visuales y a la historia del arte deviene valiosa y significativa en tanto que el feminismo se plantea como una revolucionaria alternativa contracultural: vindica el derecho negado históricamente a las mujeres de disentir de los valores de género¹ de la cultura dominante.

En esta perspectiva, la crítica feminista del arte ha cuestionado severamente las múltiples prácticas culturales que históricamente han obstaculizado la participación de las mujeres artistas en el ámbito institucional de la plástica, omitido y soslayado la historia de las productoras artísticas, menospreciado la creación femenina y vulnerado la representación de la identidad femenina en el arte, ocultando la imagen de las mujeres reales.

De ahí que su interés se centre en temas como el rescate de la historia de las mujeres artistas, la investigación sobre la condición de las creadoras o el análisis de la representación de las múltiples construcciones culturales de la identidad femenina en el arte, entre otros.

Recuperación de la memoria histórica

LA crítica feminista del arte ha insistido en la necesidad de abordar de una manera crítica la historia del arte escrita desde el punto de vista masculino, señalando la terrible omisión que representa la ausencia de la mayoría de las mujeres artistas dentro de esta historiografía. Busca recobrar la memoria de las mujeres a través de una nueva forma de hacer historia, mediante la relectura de las fuentes convencionales, con el fin de documentar la presencia de las productoras artísticas del pasado y de erigir una genealogía de creadoras que fortalezca a las nuevas generaciones de artistas. En suma, propiciar una historia del arte más plural, que parta de una política y de una perspectiva de inclusión.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Artes. E-mail: <aramandala@hotmail.com>.

¹ El género alude a "una categoría social impuesta sobre un cuerpo sexuado", producto de la elaboración simbólica de la diferencia sexual entre hombres y mujeres. Scott 1996: 271.

Condición de la mujer artista

ENTRE las tareas que la crítica feminista del arte se ha planteado está la de denunciar la problemática de género que afecta el proceso de creación de las mujeres artistas en sus fases de producción, distribución y consumo; la marcada desproporción que existe en los museos y galerías de arte en cuanto a la mayoritaria programación de exhibiciones y exposición de obras de artistas varones en relación con la producción de las mujeres artistas; la negligencia y la total ausencia de sensibilidad de género que manifiestan las instituciones oficiales encargadas de la educación artística y la promoción cultural del país, situación que se traduce en la nula información estadística que consigne datos sobre la participación de la mujer en la cultura, los programas de apoyo a las creadoras etc., como lo avala el documento elaborado el año de 1995, con motivo de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer, que llevó como título *La problemática de la mujer en el arte y el arte popular*, en el que se expone lo siguiente:

La escasez de información estadística y la ausencia de investigaciones que tengan como tema la mujer creadora y su problemática bajo un enfoque de género, son en sí mismas datos reveladores para hacer un diagnóstico.

Hemos constatado en todas las instituciones visitadas que no hay conciencia de la necesidad de disponer de tal información, lo que pone de relieve una escasa sensibilidad de género (Oseguera Olvera 1995: 34).

En cuanto al otorgamiento de estímulos y becas a las creadoras, resulta cuantitativamente menor que el apoyo otorgado a los varones creadores. Así, por ejemplo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) —creado en 1988 como un órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública para asumir funciones de conservación, promoción y difusión de la cultura y las artes

no ofrece ningún programa que promueva la participación de la mujer en el arte, ni se contemplan acciones en este terreno. Asimismo, se observó en el Centro de Documentación del Consejo una ausencia total de estudios que den cuenta de la problemática de las mujeres en el mundo del arte y la cultura o que ilustren de alguna manera este fenómeno de baja participación (*ibid.*, 43).

Por su parte el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), creado en 1989 y cuyas atribuciones son apoyar la creación artística, preservar y conservar el patrimonio cultural, incrementar el acervo

cultural, promover y difundir la cultura, también presentó deficiencias en su información sobre las mujeres creadoras.

Dentro de las actividades que realiza el FONCA, se encuentra la de brindar apoyo a los artistas individuales a través de un sistema de becas y estímulos económicos. A partir de los datos relativos a su otorgamiento, a continuación se exponen los resultados más relevantes del año de 1993, en que se concedieron 75 becas por un año a creadores jóvenes entre 20 y 32 años como sigue:

- Se observa una menor demanda femenina de becas (supone 30% del total).

- Las jóvenes creadoras reparten sus solicitudes de manera desigual en las distintas disciplinas: 60% en artes plásticas, 20% en letras, 9% en teatro y 11% entre arquitectura, danza y música.

- De cada 100 artistas que solicitaron una beca, sólo diez son beneficiados, y de ellos 7 son hombres y 3 mujeres.

- En arquitectura, las mujeres suponen 27% de solicitantes pero ninguna fue becada (*ibid.*, 44).

Por lo que se refiere a la categoría de creador artístico, el año de 1993 se registraron 713 solicitudes de ingreso, de las cuales 23% fueron de artistas mujeres, es decir aproximadamente dos de cada diez artistas que tramitan una solicitud son mujeres. De los 194 premiados, 22% fueron mujeres creadoras, 39% en artes visuales, 23% en coreografía y 14% en letras (*ibid.*, 45).

Lo anterior pone de manifiesto que hacen falta estudios estadísticos con un enfoque de género para poder evaluar los criterios de selección en el otorgamiento de apoyo a creadores.

En cuanto a la problemática de género que enfrentan las creadoras en su quehacer artístico, hay que mencionar de qué manera combinan sus actividades profesionales y de madre-esposas.

Las productoras tienen que desempeñar las funciones que impone el *género* —lo cual representa un punto crucial para entender su condición de mujeres artistas—, y crear arte después de haber cumplido con sus obligaciones de amas de casa, lo que sin duda las coloca en una situación de desventaja respecto de sus colegas varones. Éstos son dueños de su tiempo y no tienen que repartirse en el cuidado de los niños y las labores domésticas, ya que además de disponer de un espacio propio y de un ambiente propicio para la creación, que de antemano la mujer se encarga de construir—en tanto que el trabajo del hombre es considerado como un asunto serio—, el quehacer artístico de las mujeres es asumido como una actividad secundaria que puede ser desarrollada en cualquier rincón de la casa.

Así, al igual que el trabajo de “ama de casa” es conculcado como tal y no reconocido socialmente, el quehacer artístico desempeñado por las mujeres no ha sido valorado en su justa dimensión, al ser concebida la doble jornada de trabajo como “natural” a la condición femenina.

En cuanto a las artistas pertenecientes a la burguesía y clase media alta que cuentan con servicio doméstico, aunque su condición como mujeres artistas resulta menos agobiante en tanto que no realizan directamente las labores del hogar “propias de su sexo”, aún así, no se emancipan de su papel tradicional de madre-esposas.

El testimonio de Olga Costa, esposa del artista José Chávez Morado, ejemplifica esta condición:

Pinto de todas maneras y con veinte mil interrupciones: el teléfono, la gente, mi trabajadora doméstica.

En este sentido creo que el trabajo del hombre y de la mujer son muy distintos. Cuando José pinta se aísla, es dueño de su tiempo y de su espacio, lo mismo que otros artistas. Las mujeres, en ese aspecto, no somos dueñas de nuestro tiempo. Por eso creo que nacimos malditas (Pacheco 1995: 171).

Otro elocuente testimonio sobre las condiciones de trabajo que enfrenta la mujer artista, a diferencia de un artista varón, es el de Fanny Rabel, quien relata su experiencia:

La pintora es como la costurera que trabaja en su propia casa. Toma un rincón, o en el mejor de los casos un cuartito y se pone a pintar. No se va, no abandona el hogar como la actriz, la cantante, la música, la acróbata o la cirquera. Se planta ahí a trabajar mientras está pendiente si está hecho el mandado, si ya se planchó la ropa, si ya trajeron los aguacates. En cambio, la mayoría de los pintores siempre procuran tener el estudio lo más lejos de su casa y lo mejor puesto. Allí nunca falta nada, hay luz, hay teléfono; mientras que la mujer pinta en el último rincón de casa, en el cuarto de los triques o donde sea, y además siempre se lo invaden: “oye, ¿no me guardas esto? Verás que no te ocupa mucho espacio. A ver si no es mucha lata, ¿sí?”. Así que en este oficio el trabajo de una mujer siempre es un poco accidental, un tanto accidentado. Una puede estar pintando y al mismo tiempo no falta quien diga “vete a pagar la luz, ¿no?”. No sé por qué pero la verdad es que muchos lo consideran un oficio poco serio (Moscona 1984: 38).

Indiscutiblemente que no se puede hablar de un modelo único de mujer artista con características homogéneas, ya que existen muchas mujeres que crean y que enfrentan circunstancias distintas de acuerdo con su identidad de género, ya que ésta se determina, a su vez, por el sexo y

la edad, y en ella confluyen antagonismos de clase y todas las formas de agrupación social excluyentes y opresivas.

Las fronteras del *género*, al igual que las de clase, se trazan para servir una gran variedad de funciones políticas, económicas y sociales. Estas fronteras son a menudo movibles y negociables. No deja de ser significativo el hecho de que en su mayoría las artistas profesionales provengan de las clases media y alta, o el que las artistas solteras, sin pareja, sin hijos, cuya familia ya creció, o las que viven una relación de pareja no convencional, sean quienes dicten que el ser mujer no es un obstáculo en su desarrollo como artistas visuales.

La artista Fanny Rabel por lo contrario considera:

Diría que eso de "oportunidades" es una palabreja muy amplia y elástica. Pero ¿que todos nacemos iguales? ¡Mentira! Ése es un factor de clase. Una niña nacida en familia rica y relacionada tiene todas las puertas abiertas haga lo que haga y empiece donde empiece, así como un hombre marginado carece de muchas alternativas fuera de esas condiciones. El hombre más pobre y más discriminado siempre tendrá una mujer sobre las (*sic*) que pueda descargar una serie de tareas, cosa que también hacen muchos pintores. Siempre podrán tener una jefa de relaciones públicas que les maneje el mundo mientras ellos se dedican a desarrollarse (*ibid.*, 38).

Son las artistas con más relaciones sociales las que logran ubicarse dentro de una élite cultural que les permite una mayor movilidad y representación.

Y finalmente también se encuentran aquellas mujeres vinculadas con un artista famoso, sea su esposo, su padre o su amante, que logran destacar en el campo de las artes visuales, independientemente de la calidad de su obra.

Un dato revelador del conflicto entre la maternidad y el quehacer artístico es el hecho de que las mujeres artistas pierden oportunidades profesionales, como por ejemplo concursar para la obtención de becas para jóvenes creadores (25-35 años) o de acumular experiencia curricular, en tanto que las etapas más productivas de su vida las dedican a la crianza de los hijos.

No menos relevante es la respuesta que dieron algunas artistas entrevistadas sobre los ingresos generados por su actividad, ya que vivir exclusivamente de la creación artística no se corresponde con la realidad de la gran mayoría de las mujeres creadoras en México.

Es muy importante subrayar que del conjunto de trabajadoras del arte, 90% declararon no percibir ingresos superiores a un salario mínimo (Censo General de Población y Vivienda, 1990). Las artistas madres

reconocieron su gran dificultad para adecuar las labores del ámbito de la vida doméstica con el ámbito de la vida profesional, situación que se agrava por las insuficientes guarderías y la dificultad de acceso a ellas, así como los limitados horarios de atención que ofrecen.

Esto explica la incompatibilidad de las funciones de madre-esposa con el quehacer artístico y por qué la aportación de las mujeres a la cultura ha sido restringida al ámbito de la vida privada.

Partiendo de este presupuesto, se puede argumentar que no ha existido en toda la historia del arte una artista de la talla de Picasso, por ejemplo, no por falta de genialidad y talento, sino debido a las circunstancias sociohistóricas concretas que se imponen al género femenino.

El comentario de la artista plástica Fanny Rabel ilustra esta cuestión:

Tampoco han habido muchos hombres como Picasso. La verdad es que son como garbanzos de a libra. Pero es un hecho que los hombres figuran más, tanto en el plano teórico como en cuanto a sus aportaciones concretas. Porque cuando el hombre se dedica a pintar, lo hace a fondo, completamente. No se subdivide en pedazos. Es capaz de pasar por el cadáver de su madre, de sus hijos, o de quien sea, con tal de realizarse. En cambio la mujer sólo se realiza como última instancia. Aún en esta época en que se supone que las mujeres han abandonado muchos prejuicios y convenciones y se entregan con más libertad a su trabajo, tienen varias limitaciones por factores esenciales tanto física y psicológicamente como en lo intelectual y sentimental.

Ésa es la piedra de toque: mientras que la mujer se reparte mucho, el hombre es de una sola pieza y eso lo entrega a lo fundamental que es su obra (*ibid.*, 37).

En síntesis, ante las injustas condiciones que experimentan las mujeres artistas en el ejercicio de su profesión, la crítica feminista del arte insiste en promover investigaciones y programas institucionales que alienten conciencia de *género*, para contrarrestar los efectos negativos que atañen a la problemática de la mujer en el arte, situación que ha sido soslayada social e históricamente.

Feminismo y representación

LA teoría feminista del arte ha incorporado el enfoque de género a las artes visuales, para analizar el discurso hegemónico de la representación y cómo operan los valores de género de la ideología patriarcal dentro de la cultura visual dominante.

La reflexión feminista, en tanto crítica cultural, ha denunciado el poder simbólico que tienen las imágenes de la discursividad hegemónica para “hacer violencia” a la gente. Una violencia que es material y física, a pesar de ser producida por los discursos abstractos, científicos y los medios masivos de comunicación (Monique Witting citada por Lauretis 1992: 258).

En su análisis sobre la representación del género, Teresa de Lauretis ha señalado lo siguiente: “El género es (una) representación. Esto no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos” (Lauretis 1992: 234).

El carácter violento de las imágenes que difunden los medios masivos de comunicación se expresa en la creación de los múltiples estereotipos femeninos maniqueos, ya sea de mujeres sumisas, abnegadas, pasivas, modelo ideal del ama de casa, esposa y madre, o bien de mujeres sumamente sexualizadas, complacientes, mujeres cosificadas cuyo cuerpo ha sido sexualizado, genitalizado, utilizado para vender todo tipo de publicidad y vuelto a su vez objeto de consumo.

Las imágenes abarcan una amplia gama de mujeres que van desde las narcisistas, exhibicionistas, consumidoras compulsivas, hasta las modelos bulímicas y anoréxicas. En suma, seres alienados. Construcción simbólica de la feminidad que obedece al sistema de valores de género que cada sociedad dicta respecto a lo que *debe de ser* la mujer.²

En el arte, la condición simbólica de la feminidad se ha expresado en función de los parámetros culturales de cada periodo histórico.

Sin duda la historia de la representación de la identidad femenina, edificada por la mirada masculina, ha quedado plasmada en el discurso visual de la Historia del Arte Occidental, ya que la mujer aparece como el tema privilegiado dentro de este discurso. Así por ejemplo, la sexualización del cuerpo femenino constituye la figura u objeto predilecto de esa representación.

La conexión entre mujer y sexualidad, así como la identificación de lo sexual con el cuerpo femenino, ha significado la construcción de la imagen femenina como un objeto de contemplación *voyeurista* del espectador dentro de la tradición artística occidental. Por ello la historia del desnudo femenino puede verse como un inexorable y constante interés por exhibir el cuerpo femenino (Nead 1998: 101).

² Es precisamente en la dimensión simbólica donde se ubica el estatuto de inferioridad que les es asignado a las mujeres casi de manera universal. El sociólogo francés Pierre Bourdieu afirma que la lógica del género basada en las oposiciones binarias asume la forma paradigmática de la *violencia simbólica*, definida por él como aquella violencia que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento, Bourdieu 1998

El señalamiento de John Berger corrobora esta situación, ya que el desnudo femenino en el siglo XIX conforma el “tema siempre recurrente”, y en *Las Señoras*, Rozsika Parker y Griselda Pollock refieren al mismo periodo como uno en el que “más presente ha estado la mujer como el objeto [...] de la pintura” (citados en *ibid.*, 100).

En opinión de Lynda Nead, esta tradición del desnudo femenino, más que representar una muestra progresiva del cuerpo de la mujer, “puede entenderse como un tipo de tiranía de la invisibilidad, como una tradición de exclusiones tanto como una tradición de inclusiones” (*ibid.*, 101).

Es así que el elemento iconográfico por excelencia de la tradición artística dominante ha sido la mujer, quien aparece como un hermoso objeto pasivo portador de las múltiples construcciones culturales del género.

Dentro de esta tradición, el cuerpo femenino ha proyectado los valores ideológicos, simbólicos y estéticos de cada época. De ahí que una de las formas en que está estructurado el poder patriarcal es el control que los hombres tienen para elaborar imágenes de las mujeres, las cuales son aceptadas y reproducidas por ellas mismas, en tanto que son el producto de la alienación de su propia mirada.

Al respecto Craig Owens ha señalado lo siguiente: “A fin de hablar, de representarse a sí misma, una mujer asume una posición masculina; quizá ésta sea la razón de que suela asociarse la feminidad con la mascarada, la falsa representación, la simulación y la seducción” (Owens 1986: 96-97).

En este contexto, la violencia de la discursividad visual dominante radica en que ha logrado hacer invisibles a las mujeres reales, a través de las múltiples representaciones de los estereotipos femeninos fabricados por las diversas tecnologías del género.³

En resumen, el ocultamiento de las identidades individuales de las mujeres constituye el producto de los efectos negativos de la discursividad hegemónica. Por ello, la crítica feminista del arte se ha propuesto erigir una “política de autorrepresentación” que desconstruya⁴ la lógica del género ideada por la mirada masculina. Desconstruir todos los conceptos de mujer derivados de cualquier oposición binaria

³ Teresa de Lauretis propone pensar el género como Michel Foucault hace con la sexualidad, producto de varias tecnologías sociales. Lauretis 1992

⁴ Por “desconstrucción”, se alude al concepto propuesto por Jacques Derrida, que analiza la forma en que opera cualquier oposición binaria, invirtiendo y desplazando su construcción jerárquica, en lugar de aceptarla como real o propia de la naturaleza de las cosas, Derrida 1989

que resulten negativos, inferiores o subalternos frente al ser masculino desmantelando activa y subversivamente la ficción del *género*.

El cambio cualitativo de la perspectiva de género en las artes visuales conlleva entonces la creación de una cultura visual que exprese la alteridad de la subjetividad femenina en el arte desde la autorrepresentación. Involucra otra forma de ver las imágenes a partir de la construcción de una nueva mirada en el arte, vindica el derecho de las mujeres a producir las propias imágenes y dotarlas de significados culturales inéditos.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre. 1998, "Social space and symbolic power", *Sociological theory* 7, núm. 1 (junio de 1998).
- Broude, Norma, y Mary D. Garrard. 1994, *The power of feminist art the American movement of the 1970s, history and impact*, Nueva York, H. N. Abrams
- Chadwick, Whitney. 1996, *Women, art and society*, 2ª ed., Nueva York, Thames and Hudson.
- Derrida, Jacques. 1989, *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, introducción de Patricio Peñalver, Barcelona, Paidós e ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 9-122.
- Hedges, Elaine, e Ingrid Wendt, *In her own eye. woman working in the arts*, Nueva York, Feminist, 1980.
- Lauretis, Teresa de. 1992, "La tecnología del género", en Carmen Ramos Escandón, comp., *El género en perspectiva*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 231-278.
- Moscona, Myriam. 1984, "Como garbanzos de a libra", *Fem* (México), vol. ix, núm. 33 (abril-mayo de 1984).
- Nead, Lynda. 1998, *El desnudo femenino. arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos (Colección *Metrópolis*).
- Newman, Shirley, y Glennis Stephenson, *Reimagining women. representations of woman in culture*, Toronto, 1993
- Oseguera Olvera, Laura, coord., 1995, *La problemática de la mujer en el arte y el arte popular*, en Comité Nacional Coordinador para la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer, *Situación de la mujer en México, aspectos educativos y culturales*, núm. 12, Consejo Nacional de Población.
- Owens, Craig. 1986, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en Hal Foster *et al*, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, pp. 93-124
- Pacheco, Cristina. 1995, *La luz de México. entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE.
- Scott, Joan. 1996, "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en Marta Lamas, comp., *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, México, PUEG-UNAM/Porrúa, pp. 265-302.