



Mujeres (ad)miradas y mujeres que miran

Elsie Mc Phail Fanger

Resumen

Este texto aporta algunas reflexiones teóricas sobre el arte y las ciencias sociales a partir del análisis de representaciones femeninas y su capacidad de comunicar, desde la visualidad, diferencias, asimetrías y relaciones de poder que la perspectiva de género permite registrar. Para dicho análisis se consideran las imágenes como entidades independientes, documentos autónomos con vida y derecho propios.

Palabras clave: Arte, ciencias sociales, género, estudios visuales, poder.

Abstract

The images on women in this text have been selected to seek for theoretical linkages between art and social sciences. The images are conceptualized as independent entities, autonomous documents in their own right, and will be of help to describe the different ways in which gender differences, inequalities, and power relationships have been represented.

Key words: Art, social sciences, gender, visual studies, power.

En general, los estudiosos de las ciencias sociales hemos ocupado más tiempo en el análisis sobre la palabra escrita que en el estudio de las imágenes. La mayor de las veces las incorporamos en función



del texto escrito para complementar, ilustrar o reforzar lo que ya dijimos, pero pocas veces les otorgamos un lugar central.

Aquéllos que le dan un lugar prioritario al análisis de las imágenes como en el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía, el cartel publicitario, el cine, la televisión, el video, el internet o la telefonía celular, se encuentran ante la dificultad de hacerle justicia a las imágenes y a la simultaneidad con la que son aprehendidas diariamente, ya que no se despliegan ante nuestros ojos en forma ordenada y lineal como en el texto escrito.

Este fenómeno podría compararse con una reunión informal en donde todos hablan al mismo tiempo, reproducida en el magistral filme *La ciénaga*, dirigido y escrito por Lucrecia Martel en 2001, donde plasma con gran maestría el caos de la vida cotidiana a través de la historia de dos familias en una pequeña ciudad de Salta, Argentina. Gracias al montaje realizado y las conversaciones interrumpidas, la cinta logra asemejarse más a la realidad que el orden lineal y concatenado a que nos obliga la letra impresa.

A diferencia del cine, que se vale del montaje para condensar vivencias y estados de ánimo, en la teoría existe la dificultad de encontrar conceptos aglutinantes que den cuenta de la síntesis que percibe el ojo humano al mirar, y esto supone también un obstáculo para hallar la metodología idónea que haga justicia al objeto de estudio, cuyo componente es visual y cuya percepción es muchas veces simultánea y dinámica.

Este texto busca aportar algunas reflexiones sobre las imágenes como objeto de estudio, sus vínculos con lo social y su capacidad



de comunicar desde su visualidad las diferencias y asimetrías, así como también algunas estrategias visuales de empoderamiento que la perspectiva de género permite registrar. Para ello abordaremos las imágenes como entidades independientes, documentos autónomos con vida y derecho propios,¹ aunque es necesario recordar que, muchas veces, la imagen corre paralelamente y en armonía con el texto escrito, pero otras más aporta su propio punto de vista para contradecir abiertamente o en clave secreta aquello que sostiene el texto.

¹ Peter Burke. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

El programa televisivo intitulado “La vida secreta de las obras de arte” ha mostrado a sus seguidores muchas de estas contradicciones, así como algunas claves para comprender el poder y la simbología de las imágenes contenidas, por ejemplo, en el *Libro de los muertos* (1300 a. C.), bordadas en el tapiz de Bayeux (ca. 1066 d. C), pintadas en *El nacimiento de Venus* por Boticelli (ca. 1486), por Rembrandt en *La lección de anatomía del doctor Tulp* (1632) o el *Sueño de una tarde dominical en la Alameda* de Diego Rivera (1948), por sólo citar algunas de las obras que ofrece.²

² Hagen y Hagen. (coords.) *Los secretos de las obras de arte*. Taschen, Madrid, 2000 y 2004.

Al igual que los científicos sociales que estudian los textos escritos, aquéllos que analizan las imágenes reconocen la dificultad de que la palabra escrita dé cuenta fiel de la variedad de estímulos visuales. La famosa frase de Kurt Tucholsky: “Una imagen dice más que mil palabras” nos recuerda el poder que en la historia de la humanidad han tenido las imágenes en terrenos tan fundamenta-



les como la religión, la educación, la ciencia, por sólo mencionar algunos de los campos. ¿Podría imaginarse un escrito sobre la prehistoria europea sin el testimonio de las pinturas rupestres de Altamira o de Lascaux o la historia de Egipto sin el testimonio de las pinturas sepulcrales? ¿Qué pasaría si un maestro de primaria no tuviera a la mano imágenes sobre la arquitectura, el arte, las prácticas religiosas, los rituales, la caza, la agricultura, las prendas suntuarias, la orfebrería, la cerámica, el uso del maquillaje, la comida, las danzas, para explicar la vida de los teotihuacanos a sus pupilos?

La historia de la humanidad está repleta de referencias visuales que confirman la importancia de las imágenes y su poder: cuando

llegaron los españoles a América, Moctezuma mandó a los pintores o *tlahcuilos* a que los dibujaran para contar con un registro de lo que estaba sucediendo.³

Al estudiar el Códice Florentino, Diana Magaloni comprendió la necesidad de estudiar las imágenes sobre la historia de la conquista de México y para ello permaneció cuatro meses en Florencia para analizar sus tres volúmenes, 12 libros en náhuatl y español con 2 468

imágenes. Entre otras cosas, pudo constatar el conocimiento sobre colores que poseían ya los mexicanos —*in tilli in tlapalli*—, vocablo del cual se deriva la palabra tlapalería.⁴

³ En el proceso de alfabetización y catequización de los indígenas poscortesianos la educación visual fue central. Johan Amos Comenius hizo lo propio en Europa. Cfr. Gloria Bravo, *Los materiales didácticos para la enseñanza del español a los indígenas mexicanos*. SEP, México, 1976.

⁴ D. Magaloni. "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica", en B. de la Fuente (coord.). *La pintura mural prehispánica en México: Teotihuacan*. Vol. II, México, UNAM/IIIE, 1996, pp.187-225, Quiere decir "en la tinta roja y negra", representación de la Huehuetlatolli, la voz de los viejos, cfr. Miguel León-Portilla. *Huehuetlatolli*, FCE, México, 1996.



El códice, dice Magaloni, representa una defensa del estatuto de la imagen en manos de los tlahcuilos, quienes dejaron para la posteridad no sólo una traducción al español de su lengua, sino una interpretación en imágenes con una buena cantidad de códigos visuales en clave. Se trata de un conjunto de narraciones conceptuales densas que cada imagen ofrece y muchas de las cuales ni el mismísimo Bernardino de Sahagún pudo descifrar en su totalidad.

En su libro *La guerra de las imágenes*, Serge Gruzinski reitera desde su título la lucha por la hegemonía de la imagen que emprendieron los españoles al llegar al continente americano. Afirma que por razones espirituales —La evangelización—, lingüísticas —la multiplicidad de lenguas indígenas— y técnicas, —la difusión de la imprenta y el auge del grabado—, la imagen ejerció en el siglo XVI un poder notable en la colonización del Nuevo Mundo. Primero Colón y luego Cortés se percataron pronto de la importancia de las imágenes entre los indígenas y, por ello, constituyeron un instrumento de referencia, aculturación y dominio, cuando la Iglesia resolvió cristianizar a los indios desde la Florida hasta Tierra del Fuego.⁵

⁵ S. Gruzinski. *La guerra de las imágenes*. México, FCE, 1990, p. 12.

En México, Cortés encabezó en persona la destrucción sistemática de los ídolos para reemplazarlos por imágenes de la virgen y de los santos y, más tarde, los misioneros españoles borrarón, quemaron y destrozaron las pinturas y otras imágenes que pertenecieron a los pueblos mesoamericanos con la firme atención de borrar su memoria e identidad e imponer la suya.⁶

⁶ *Ibid.*, p. 112.



Partimos de la base de que así como los científicos sociales han elegido el camino de las palabras, los historiadores de arte eligieron el camino de las imágenes, dándoles prioridad en el estudio sobre la cultura, pues desde 1593 apareció el texto de Cesare Ripa con el título de *Iconología*, donde su autor analizaba un conjunto de imágenes de su época.

Desde sus inicios, el primer paso para los historiadores del arte ha sido la descripción detallada de la imagen, que ya desarrollaron con gran maestría los griegos y los romanos. Considerado como un primer paso para la concientización de elementos que quedan en la percepción, la descripción —o verbalización de lo visual— permite desglosar la construcción visual mediante la explicación en palabras de la imagen.

La “ecfrasis” es la descripción gráfica de una cosa, persona o experiencia, frecuentemente dramática y erudita de una obra de arte visual. Su etimología proviene de *ek* (fuera) *phrasis* (hablar); el verbo *ekphrazein* significa proclamar o llamar un objeto inanimado y sus partes constitutivas, por su nombre. Ha sido considerada un recurso retórico en donde un medio pretende relatar a otro con la definición y la descripción de su esencia y forma, y al hacerlo relacionarse más con su audiencia a través de una vivacidad iluminativa. Un trabajo descriptivo de la prosa, la poesía o un filme o fotografía puede resaltar por medio de la retórica sobre lo que está viendo en cualquiera de los medios visuales y, al hacerlo, puede resaltar sus virtudes mediante una descripción brillante. Casi cualquier medio puede ser sujeto de la *ecfrasis*.



En el siglo XIX los historiadores de la cultura, Jakob Burckhardt (1818-1897) y Johan Huizinga (1872-1945), basaban sus descripciones en interpretaciones sobre la cultura y la sociedad italiana y de los Países Bajos en las pinturas de Rafael y Van Eick y las complementaban con los manuscritos de la época.

Burckhardt decía que las imágenes son testimonios de fases pasadas del desarrollo del espíritu humano, de objetos que nos ayudan a leer las estructuras del pensamiento y la representación de una determinada época. Huizinga, por su parte, afirmaba que lo que tienen en común el estudio de la historia y la creación artística es una manera de conformar imágenes.

La meta de Aby Warburg (1866-1925) fue escribir una historia de la cultura basada en imágenes y daba a ellas un peso equivalente al de los textos escritos. Por ello fundó el Instituto Warburg con sede en Hamburgo. Después de su muerte, Warburg se convirtió en una figura clave para la reforma de la historia del arte como historia cultural y para la conformación de una “ciencia de la imagen”.

El instrumento para la transformación de una disciplina antes reducida a la clasificación de estilos fue la biblioteca de estudios culturales que Warburg había establecido en su casa particular.⁷ Muy pronto, las instalaciones atrajeron a intelectuales destacados de su tiempo, entre ellos el filósofo Ernst Cassirer (1874-1975) y el historiador de arte Erwin Panowsky (1892-1968). Con la presión fascista, los colaboradores de la biblioteca lograron en 1933 transferir sus 60 mil volúmenes a Londres, donde se fundó el Instituto Warburg,

⁷ P. Krieger. “El ritual de la serpiente”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 2006. pp. 239-250.



que cuadruplicó ese fondo original. Hace apenas tres décadas se reabrió la Casa Warburg en Hamburgo como centro de investigación interdisciplinario sobre la imagen.

Aunque no dejó una estricta metodología de la investigación sobre la imagen, Warburg mostró un camino para acercarnos a las construcciones visuales y el poder que éstas ejercen sobre las personas, dejando incluso más libertades para la creatividad intelectual. En su diario dejó asentado que, más que historiador de arte, era un historiador de la imagen, aspecto básico para comprender el camino que eligió para estudiar las imágenes.

En su texto “El ritual de la serpiente” muestra una metodología con la que analiza un gran espectro de imágenes diferentes sobre un mismo tema, ya que echa mano de dibujos medievales, esbozos de aficionados o fotografías cotidianas realizados por él mismo con una cámara Kodak, para abarcar la complejidad de la temática. Con ello hacía suya la inspiración de su colega vienés Alois Riegl, quien afirmaba que aun en los artefactos más simples pueden detectarse las profundas transformaciones culturales y sociales a lo largo de la historia.

Para la definición de una ciencia de las imágenes, esta ampliación del fondo de los objetos estudiados fue fundamental y por ello en sus escritos no sólo analizó las obras de arte canonizados, sino que incorporó el estudio de libelos ilustrados, escenografías efímeras y otros medios de comunicación masiva.⁸

⁸ *Ibid.*, p. 248.

Siguiendo este camino, Gilberto Freyre partió del testimonio de imágenes y fotografías en 1930 para estudiar la sociedad brasileña



en un intento por capturar la vida en movimiento, y lo mismo hizo Philippe Aries, quien fue pionero en el empleo de imágenes como testimonio no sólo en estudios sobre la infancia, sino sobre la muerte y la vida privada en Europa.

Género

El género y su estudio como teoría parte de la evidencia universalmente comprobada de una relación asimétrica entre hombres y mujeres. En la década de los setenta el concepto “género” empezó a ser utilizado por las ciencias sociales como categoría con una acepción específica y ha sido la antropología la ciencia que se ha interesado en estudiar la cultura y sus diferencias en prácticas y concepciones de hombres y mujeres. Los roles sexuales, supuestamente originados en una división del trabajo basada en la diferencia biológica —la maternidad—, se han estudiado en diferentes culturas con el objeto de explorar si estas diferencias tienen carácter universal.⁹

Desde 1968, y adelantándose al feminismo, Edwin Ardener se plantó cuestiones metodológicas que incluían críticas y cuestionamientos al machismo y al androcentrismo —definido como aquella perspectiva que toma como parámetro la experiencia masculina para definir lo femenino—. Las feministas que plantearon en profundidad estas cuestiones durante la década de los setenta aportaron textos clásicos: Michel Zimbalist Rosaldo, Olivia Harris y Kate Young, entre otras.¹⁰

⁹ M. Lamas. “La antropología feminista y la categoría género”, en *Nueva Antropología*, núm. 30, México, UAM Iztapalapa-Conacyt, 1986, pp. 173-198.

¹⁰ E. Ardener. *Perceiving Women*. Londres, Malaby Press, 1975; M. Zimbalist. *Women*,



Culture and Society. Palo Alto, Stanford University Press, 1974; O. Harris y K. Young. *Antropología y feminismo*. Anagrama, Barcelona, 1979.

De Barbieri sistematizó el desarrollo de los estudios sobre mujeres y distinguió en el ámbito académico distintos momentos de la investigación sobre género, a partir del resurgimiento de los movimientos feministas en los años setenta: la reflexión y la acción en los llamados “estudios de la mujer”, los “estudios sobre las mujeres” y los “estudios de género”. Los primeros reconocieron, describieron y reconstruyeron la subordinación de la población femenina a partir de las investigaciones que registraron condiciones en la vida de las mujeres como diferentes de los hombres; los segundos compararon condiciones de vida de varones y mujeres, y los terceros abordaron el género como construcción sociocultural y estudiaron su carácter relacional. De esta manera el género surgió como categoría unida al poder y fue caracterizada como dimensión específica de la desigualdad, articulándose con otras dimensiones, fundamentalmente las étnicas, las raciales y las de clase social.¹¹

¹¹ T. De Barbieri. “Acercas de las propuestas metodológicas feministas”, en E. Bartra (coord.). *Debates en torno a una metodología feminista*. México, UAM-Xochimilco, 1984, pp. 102-140.

El sexismo fue reconocido como prejuicio y obstáculo para la comprensión de la desigualdad y Eichler sistematizó su práctica en cuatro diferentes ejes.

- 1) El androcentrismo —que implica tener como marco de referencia una visión del mundo masculina y generalizarla hacia las mujeres—.
- 2) La generalización excesiva.
- 3) La insensibilidad de género.



- 4) La doble moral, que supone la evaluación y el abordaje de comportamientos situaciones o características iguales con parámetros distintos, por ello se califica de manera distinta las conductas femeninas y las masculinas en comportamientos idénticos.¹²

¹² M. Eichler. *Non-Sexist Research Methods. A Practical Guide*. Londres, Unwin Hyman, 1988, pp. 56.

La feminista Kelly Gadol debatió sobre el concepto de género, asociado con los conceptos de raza y clase y cuestionó algunos conceptos fundamentales de la historia tradicional, que igualaba la experiencia del hombre a la mujer o que consideraba la historia de la mujer teniendo como referencia la historia del varón.

En su célebre artículo “Did Women Have a Renaissance”¹³ (“¿Acaso tuvieron las mujeres un Renacimiento?”), argumentó que las mujeres no participaron de ese renacimiento que registran los libros de historia a causa de su nivel educativo y sus posibilidades de acceso y participación en la vida cultural y artística de la época.

Joan W. Scott¹⁴ hizo hincapié en la necesidad de pensar en el feminismo desde una perspectiva teórica y para ello propuso una definición de género compuesta por dos proposiciones analíticamente separadas pero integralmente unidas: “el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en diferencias percibidas entre los

¹³ J. Kelly-Gadol. *Women, History and Theory*. Chicago, University of Chicago Press, 1984, cit. en A. M. Navarro. “Mirada nueva, problemas viejos”, en *Seminario Género y Raza en América Latina*. Memorial da América Latina, Sao Paulo Brasil, 13-15 de agosto de 1990.

¹⁴ J. W. Scott. *Gender and the Politics of History*. Nueva York, Columbia University Press, 1988, pp. 42.



sexos, y el género es una manera primaria de representar las relaciones de poder”.

La definición aportada por Scott tiende a ver el género como una categoría analítica integral, pues la utiliza para describir un sistema de poder en el que las mujeres están subordinadas mediante relaciones que muchas veces son contradictorias, ambiguas, conflictivas y frente a las cuales ellas responden de diversas maneras.

Imágenes y género

En su estudio sobre las imágenes, esta subordinación ha sido descrita por John Berger, señalando que había distintos modos de ver el arte, la pintura, la escultura, los medios de comunicación, la publicidad y no sólo eso, sino que sentó las bases para determinar diferencias entre hombres y mujeres en las maneras de apreciar una

¹⁵ J. Berger. *Modos de ver*. México, G. Gili, 2006.

misma imagen y en sus diferentes maneras de representarla. Sus análisis lo llevaron a concluir que nada tiene de inocente el acto de mirar.¹⁵

Al retomar aquí lo dicho por Berger en el análisis de las imágenes como documentos históricos y sociales, entidades independientes, registros autónomos con vida y derecho propios, se pone de relieve que las imágenes no son reflejos objetivos en un tiempo y espacio, sino representaciones, puntos de vista que forman parte del contexto social que las produjo; es por ello que la tarea de los científicos sociales es reconocer ese contexto e integrar la imagen en él. Con ello se cuestiona el supuesto carácter inocente de los testimo-



nios oculares, y se propone conocer más a fondo el ayer y el hoy —el tiempo y el espacio— capturado en las imágenes, ya que a veces corren paralelamente y en armonía con el texto escrito, pero otras más confieren su propio punto de vista para contradecir abiertamente o en clave secreta aquello que sostiene el texto escrito.

Las autoras que de manera pionera se han enfocado al estudio de la visualidad en las imágenes desde la perspectiva de género son Linda Nochlin, Griselda Pollock, Tamar Garb, Rosika Parker y Laura Mulvey, entre otras, que han aportado datos, teorías y metodologías para avanzar en la comprensión de las imágenes como portadoras de comportamientos y actitudes de mujeres y hombres.

En el terreno de la pintura y al indagar las razones por las cuales no hay grandes artistas mujeres, Linda Nochlin¹⁶ concluye, en 1982, que esto se debe a que por siglos fueron excluidas de los talleres de desnudo, donde los hombres practicaban las dimensiones del cuerpo humano con ayuda de una modelo.

En 1992 Richard Kendall y Griselda Pollock señalan que al emplear reiteradamente el término “imagen de la mujer” el movimiento feminista de los años setenta proclamó que los objetos visuales que han representado a las mujeres en el arte y en los medios de comunicación servían para reconocer el impacto ideológico que éstos tenían y que éstas afectaban profundamente la manera en que las mujeres y los hombres vivían sus vidas. Los análisis feministas revelaron la continuidad entre el arte resguardado en los museos —aportaban interpretaciones de mujeres: venus, vírgenes,

¹⁶ L. Nochlin. “Why Have There Been no Women Artists?”, reimpreso en E. Bakery T. Heads (eds.). *Art and Sexual Politics*. Londres, Collier Macmillan, 1982.



madonas— y sus interpretaciones diversas en la industria cultural —el cine, la fotografía, las revistas femeninas y las llamadas “del corazón”—.¹⁷ Al constatar similitudes entre uno y otro campo, los estudios de género en el arte pusieron en el centro de la agenda cultural el estudio de la representación, misma que tiene características homogéneas en aquello que Pollock llama una “política de la visión” monopolizada por la mirada masculina.

¹⁷ R. Kendall y G. Pollock (eds.). *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*. Northampton, Harper Collins, 1992, pp. 22

Mujeres ad (miradas):

¹⁸ T. Garb. “Género y representación”, en F. Frascina et al. *La modernidad y lo moderno*. Madrid, Akal, 1993, pp. 225. Se presenta una síntesis de la descripción que hace la autora.

¹⁹ <http://www.images.google.com.mx/images/renoir+elpalco>

Tomemos como ejemplo el estudio que realiza Tamar Garb¹⁸ sobre *El palco*,¹⁹ famoso óleo sobre tela que Renoir pintó en 1874, en el cual la autora realiza un estudio sobre las miradas que se representan en el lienzo: en un palco están dos sujetos ricamente ataviados para una función de teatro o de ópera, una mujer sentada en primer plano y un hombre en segundo plano. Al describir detalladamente cada aspecto del cuadro, el espacio que ocupan ambos cuerpos, el lenguaje corporal, el vestuario y accesorios y la mirada de ambos sujetos, Garb se concentra en las miradas de ambos personajes. Mientras la modelo tiene la mirada perdida, él la tiene puesta sobre un par de prismáticos que sostiene frente a sus ojos con la mano izquierda y cuya tecnología lo transporta fuera del palco hacia otros objetos y otras personas que los rodean.



Según la autora, no es un hecho casual que Renoir le haya puesto a ella un par de prismáticos dorados en su mano derecha, que no utiliza como él para trascender su espacio vital, sino que constituyen otro adorno más. Mientras el varón hace uso de la capacidad de un objeto de prolongar el campo de visión, ella lo “desperdicia” y lo convierte en objeto de ornato, otorgándole el mismo rango que sus collares y pendientes. Podría decirse que ella acepta —o se resigna— a permanecer en su entorno acotado por su pareja, por el artista y por la sociedad en su conjunto, como si fuera el palco una prolongación de la esfera doméstica. Se observa que él trasciende dicho espacio sin dificultad, como lo hace diariamente al transitar con soltura por el espacio público. Ella, en cambio, “prefiere” —o su rol de género así se lo manda— permanecer en la estrechez de su mirada perdida.

Garb analiza la mirada: “el varón mira” y “la mujer es mirada” —o admirada— y con ello el cuadro reitera vivencias y prejuicios heredados, formas de convivencia que la sociedad muestra y que están atravesadas por el género. Por un lado, el hombre que “cuida y protege” o envuelve simbólicamente con su cuerpo a la mujer de los males del mundo desde la retaguardia, al tiempo que restringe su espacio y sus movimientos; por el otro, la mujer que se deja cobijar y mira hacia ningún lado y, aunque tiene una poderosa arma en la mano para mirar más allá de su entorno, no la utiliza. ¿No le interesa hacerlo? ¿Le importa más ser admirada que mirar? ¿Sabe que tiene más poder aquélla que es admirado/a? ¿Sabe que el arma poderosa es ella?



Una lectura alterna podría ser aquélla que no ve en ella una mirada “sin objetivo”, como dijera Garb, sino más bien una mirada de mujer aburrída o hastiada de ver las mismas cosas y los mismos comportamientos, que hasta el uso de prismáticos no la llevaría a ver nada nuevo. Con esta lectura se le otorgaría un papel más “activo” o por lo menos “en resistencia” a la mujer y más en sintonía con aquellos valores que tradicionalmente se identifican con lo masculino.

Así se pone en tela de juicio el valor que le otorga Garb a la posibilidad de trascender el espacio del palco y otorgarle más valor al poder que ella tiene al ser objeto de placer no sólo de la mirada masculina (Renoir), sino también de la femenina (los espectadores).

Ese ser desprovisto de poder, según Garb, tiene más poder por el solo hecho de saberse admirada por su belleza —aunque está hastiada de serlo— aunque cabría preguntarse quién, en pleno siglo XXI, quiere ser un sujeto admirado y mirado reiteradamente como la modelo de Renoir. Es probable que algunas mujeres dirían que ellas no, pero ¿qué opinaría la mayoría de las mortales? Si vemos comportamientos de mujeres y hombres en la vida diaria y en los medios masivos de comunicación, podemos estar seguras de que tiene enorme vigencia el placer de ser admirada/o.

Por otra parte, sería interesante investigar el valor social —negativo— que en Occidente le hemos atribuido a la inmovilidad. ¿Es acaso la nuestra una cultura más activa que contemplativa y por ello, y a diferencia de los asiáticos, se le otorga poco valor a las “actividades” y no a las “inactividades”?



¿Acaso las metodologías de género siguen otorgándole más valor a los aspectos “masculinos” de las dicotomías: hombre/mujer, público/privado, naturaleza/cultura, activo/pasivo, por el solo hecho de pertenecer al ámbito masculino y han reparado poco en aquéllas que se han identificado más con el mundo femenino?

Falta analizar las miradas de modelos en pasarelas para constatar la enorme vigencia que tiene esa mirada que Renoir plasmó magistralmente en su modelo, una mirada que no ve hacia ninguna parte y, sin embargo, ejerce una fascinación hasta el día de hoy. En realidad, la mujer-ornato y su estereotipo siguen vigentes, aunque en los últimos tiempos ha aumentado la presencia en las pasarelas, en el arte y en los medios masivos de comunicación del hombre-ornato. Para nuestros fines puede leerse de dos maneras: una tradicional y como síntoma de una mayor enajenación y otra como signo de mayor equidad entre mujeres y varones.

En realidad, los estudios de género han mostrado desde distintas disciplinas que varones y mujeres tienen aptitudes y características sexuales distintas, pero ha sido demostrado que son más importantes estas diferencias por su valor y el significado que cada sociedad y cultura les confiere. En el caso de las imágenes, las feministas se han dedicado a mostrar durante las últimas décadas la importancia del hecho de mirar como tema de investigación, no sólo en el arte sino en los medios de comunicación masiva, que producen un sinfín de imágenes.

Mientras Jacqueline Rose²⁰ señala que la relación entre el espectador y la escena que mira es

²⁰ J. Rose. *Sexuality in the Field of Vision*. Londres, Verso, 1989.



una relación de ruptura, identificación parcial, placer y desconfianza, Garb establece una asociación entre el placer de mirar y las formas exclusivas de respuesta masculina, donde la gratificación se produce a través del fetichismo. Señala que en la actualidad la aparición repetitiva de una misma parte del cuerpo femenino en la publicidad podría interpretarse como una forma de fetichismo. Ciertamente, la acción reiterada de mirar y los placeres adquiridos a través de ella se encuentran profundamente relacionados con la sexualidad, que a su vez tienen raíces en las expresiones psíquicas primarias.

No existe nada tan simple como el placer de mirar, pero nunca es una acción inocente, pues siempre está en lucha con decisiones socialmente inculcadas sobre lo que es digno de ser mirado y lo que no. ¿Por qué culturalmente preferimos mirar ciertas imágenes y no otras? ¿Por qué las imágenes de ciertas partes del cuerpo nos agradan y proporcionan más placer que otras? ¿Cuál es la relación entre el poder de las imágenes, la acción de mirar y ser mirado? ¿Quién tiene derecho a mirar y cuáles son los códigos culturales detrás de cada acto de mirar? ¿Cómo se miran las imágenes en el cine, la pintura, la escultura, la fotografía, el video, la televisión, internet o el teléfono celular y cuáles son los convencionalismos que están detrás?

Ya Berger señalaba que la vista llega antes que las palabras, que los niños desde la infancia miran antes de articular palabra y es que la vista establece nuestro lugar en el mundo circundante. Es cierto que explicamos este mundo con palabras, pero las palabras



nunca pueden anular el hecho de que estemos rodeados por él, pues nunca se establece la relación entre lo que vemos y lo que sabemos. “Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la tierra gira alrededor del sol. Sin embargo, el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión”.²¹

²¹ Berger, *op. cit.*, pp. 13.

El autor analiza distintas manifestaciones artísticas visuales y plantea la primera dicotomía de género: los hombres son poseedores de la mirada y las mujeres son objeto de la mirada. Es contundente al decir que las representaciones artísticas sobre mujeres reflejan el lugar donde se encuentran en la cultura occidental, y señala que especialmente la publicidad es uno de los sistemas de represión que mejor plantea el compromiso que se establece entre una imagen determinada y la vida y al arte como forma de mistificación que perpetúa la opresión existente entre las relaciones sociales.

Es necesario preguntar en dónde se localiza el poder y de cuál poder estamos hablando y si es que las mujeres quieren conservar el poder de ser miradas, además de otros que han adquirido a lo largo de la historia. Otra demanda estaría dirigida a quienes de entrada rechazan ese poder sin analizar sus repercusiones en el terreno de las relaciones humanas y la construcción de la identidad femenina.

Al aplicar la perspectiva de género como metodología para observar el arte y definir manifestaciones de poder, Parker y Pollock²² detectan diversas asimetrías entre mujeres y varones y las maneras en que la mujer ha sido transfor-

²² G. Parker y R. Pollock. *Old Mistresses*. Londres, RKP, 1982.



mada en objeto. A través de estudios sobre el desnudo femenino y su tradición en la pintura occidental, refrendan el papel activo de los hombres y la pasividad femenina.

²³ <http://www.images.google.com.mx/images/venus+cabanel>

Para ilustrar esta dicotomía, analizan la pintura intitulada *El nacimiento de Venus*²³ de Alexander Cabanel, óleo pintado en 1863. Describen al detalle el cuerpo femenino desnudo, recostado sobre un lienzo plegado y rodeado de figuras angelicales; imaginan la mirada del artista que plasmó a la modelo sobre el lienzo y la colocó en un cierto ángulo. Describen al artista como una figura de poder que mira a la modelo desprovista de poder, aunque hay espectadores que más bien hacen referencia al poder de la belleza del cuerpo desnudo y sedente y a su capacidad de fascinar a espectadores —mujeres y varones— desde hace muchos siglos.

Habría que reflexionar sobre figuras sedentes en las imágenes a lo largo del tiempo, que algunos estudios definen como desprovistas de poder y preguntarles de nueva cuenta si sus parámetros para definir el poder “que sí vale” son más bien “masculinos”, pues otorgan valor a cuestiones identificadas con las actividades varoniles, creando así otra dicotomía: el hombre vestido-acción, la mujer desnuda-pasividad y otras tantas como el trabajo asalariado/el trabajo doméstico, la movilidad/el ocio/la contemplación/la relajación, la prisa/la calma.

El tema del poder y del desnudo fue motivo de una exposición organizada por el Museo Metropolitano de Nueva York en 2000, cuyo cartel promocional mostraba la imagen del cuerpo desnudo



femenino con una máscara de gorila sobre el rostro, cuyo texto increpaba: “*¿Acaso las mujeres tienen que estar desnudas para entrar en los museos de arte? Menos de 5% de las artistas en el Museo Metropolitano de Nueva York son mujeres, pero el 85% de los desnudos son femeninos*”.

El cartel no sólo denunciaba la falta de representación de mujeres artistas en los museos, sino también su reiterada presencia como modelos de desnudo, en una clara referencia a la ausencia de otras formas de representación femenina. Esto se comprueba al echar una rápida mirada a las representaciones de varones en los museos, a los que se les retrata como dioses, reyes, santos, príncipes, ministros, pintores, sacerdotes; por cierto, la gran mayoría de ellos vestidos.

Mujeres que miran

Durante las primeras décadas del siglo XX, y como característica de los movimientos vanguardistas que enfrentaron los estereotipos visuales, en especial los femeninos, destaca la obra de Marcel Duchamp y sus famosos *ready mades*, con continuas referencias a las asimetrías de género no sólo en el arte, sino en la vida práctica. Cuestionó las formas tradicionales de arte e impugnó con humor e ironía los roles de belleza y feminidad en obras de pintores consagrados.

Llegó de su natal París a Nueva York en 1910 y al deambular por la ciudad se quedó maravillado ante lo que su vista percibía. Su fascinación crecía al tiempo que paseaba por sus calles y admiraba



aquello que parecía una revelación ante sus ojos: el ajetreo de los neoyorquinos, el desenfado de las mujeres, sus escaparates, los espectáculos, los deportes, sus grandes ferreterías, sus puentes, sus eficientes sistemas de plomería industrial y casera, el diseño industrial, los mecanismos de comercialización por medio de catálogos de mercancías.

Su deseo de comunicar lo que percibía llevó al artista a idear una síntesis de aquello que captaba su mirada, y el resultado fue un objeto al que llamó *Fuente*. En realidad se trataba de un urinal que compró en una ferretería y que colocó sobre un pedestal “como si fuera” una escultura y en el borde la firmó con el seudónimo R. Mutt. Así la inscribió en la Exposición de Artistas Independientes que prometía en su convocatoria dar cabida a nuevos valores e ideas.

Sin embargo, cuando los organizadores inspeccionaron la “obra” cuidadosamente, decidieron rechazarla con el argumento de que “eso no era arte”. La osadía de Duchamp pronto desencadenó una discusión acalorada sobre su propuesta transgresora que ponía en el centro del debate conceptos que habían dominado la reflexión sobre la historia del arte impidiendo su desarrollo: dicotomías entre arte útil y arte bello; lo sublime y lo cotidiano, el buen y el mal gusto.²⁴

²⁴ M. de Micheli. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza-Forma, 1999.

Junto con Picabia y Gleizes, Duchamp creó aquello que llamó “objetos encontrados”: “molino de café”, “secador de botellas” y “la rueda de bicicleta”, “en prevención de un brazo roto”. Se trataba de objetos de uso doméstico —reinterpretados— y con los cua-



les desarrolló una concepción novedosa en la que la intención artística se desvanecía para dar lugar a su fascinación por la tecnología y los ritos de pasaje de la sociedad tradicional.

La obra de Duchamp absorbió el dinamismo de la modernidad y transformó el objeto útil en objeto estético como símbolo del sincretismo que captaba su mirada inteligente.

Con fina ironía capturó a través del *ready made* el maquinismo, confirmando que esta época pertenecía más al ingeniero que al diseñador industrial, al consumidor de bienes y servicios que al poeta y al artista. Su sensibilidad lo hizo ser testigo de una transformación de la cultura por medio de la tecnología, la producción en serie y la industria, que dejaban huella en nuevas maneras de vivir y de imaginar.

Inauguró una revista a la que llamó *El Hombre Ciego*, medio de comunicación con una intención a todas luces pedagógica: enseñar a los obtusos —y ciegos— estadounidenses a mirar, a concientizarlos de aquello que sucedía frente a sus ojos y que no alcanzaban a percibir: y era precisamente que Nueva York se convertía en el nuevo centro cultural y vanguardia del arte occidental.

Ciertamente, su interpretación era colonizadora, europea, francesa, pues en ella “educaba” a los primitivos estadounidenses, invitándolos a dejar de mirar hacia Europa y a concretarse en sus propias circunstancias expresivas, pero también se encargó de difundir el gusto por la nueva fisonomía de lo urbano, los rascacielos, los puentes, los deportes, el boxeo, los espectáculos como el vodevil, el jazz, los bailes, el cine, los *comics* e historietas y la algarabía nocturna.



En especial, su fascinación por la mujer estadounidense celebraba el estereotipo plasmado en novelas francesas de la época de la mujer segura e independiente, sexualmente libre, cuyo contraste chocaba con el joven empresario siempre de prisa, “torpe en su trato con las mujeres y en el amor y dominado por una mujer sexualmente abierta y curiosa”.

Destaca en nuestro estudio la reinterpretación que hace en 1919 sobre la *Mona Lisa* de Da Vinci: a la primera le coloca un bigote y la llama *Readymade: Monalisa con bigote* y *Readymade: Monalisa rasurada*.²⁵ En ambos cuadros reitera no sólo que la obra de arte es reproducible e intervenible, sino que cuestiona el mito sobre la belleza “clásica” que encierra la obra de Da Vinci para instalarle un bigote sobre la boca en su primera versión y en su segunda versión rasurada. Además de todo, desmonta el mito de que *Mona Lisa* es en realidad Leonardo.

Otro ejemplo de su búsqueda es la serie fotográfica que realizó Man Ray de Marcel Duchamp en 1923, donde éste aparece disfrazado como *Rose Selavy*.²⁶ Se trata de una figura femenina con sombrero y guantes, imagen de una “gran dama” de edad madura, que atrae y repele al mismo tiempo, por interpretar la parte femenina convencional y a la vez erotizada de Duchamp. Produce sentimientos de ambivalencia, al tiempo que reta con su disfraz a la figura masculina de autoridad en el arte —que son la mayoría de los artistas de su época, pero también lo es él—, y también invierte identificadores de género. Tanto el fotógrafo como el artista —Man Ray y Duchamp— juegan

²⁵ <http://www.imagesgoogle.com.mx/images/monalisa+duchamp>

²⁶ <http://www.imagesgoogle.com.mx/images/selavi+duchamp>



con mitos y arquetipos de masculinidad originaria y revierten los roles en el sujeto retratado. Dirige la reflexión sobre cómo se mira a sí mismo, cómo lo mira el fotógrafo y cómo lo miramos los espectadores con el nuevo rol que desempeña.²⁷

²⁷ A. Jones. *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*. Nueva York, Cambridge University Press, 1994, pp. 149-150.

Por esa misma época destaca en Europa la obra de Hannah Höch, figura marginal del movimiento dadaísta, quien en 1920 presentó sus fotomontajes en la I Feria Internacional Dadaísta, acompañados por lecturas de poesías y el manifiesto de Marinetti. Debido a la misoginia que imperaba en el grupo fue vetada por algunos miembros del movimiento, pero, gracias a la intercesión de Hausmann, quien amenazó con retirar su obra, aceptaron su participación. Además de los fotomontajes, exhibió esculturas y las “Muñecas Dadá” (“Dada Puppen”), de 60 centímetros de alto, cocidas a mano, con cabello hirsuto y partes del cuerpo fabricadas con diversos materiales caseros femeninos: botones, estambre, retazos de tela, calcetines, logrando presencias de cuerpos desproporcionados.

Los integrantes del movimiento dadaísta estaban involucrados políticamente y mientras Grosz, Heartfield y Herzfelde buscaban representar más lo concreto y caótico que lo trascendente, oponiéndose así a la nueva República de Weimar en Alemania, Hannah Höch, Hausmann y Baader se afiliaron a la utopía de lo que podría llamarse anarco comunismo.²⁸

²⁸ <http://www.images.google.com.mx/images/hannah.hoch>

Más que ningún otro representante del movimiento, los fotomontajes de Höch reflejan una preocupación por el tema del género, el desarrollo de identidades modernas y liberta-



des para la “nueva mujer” en el terreno de actividad física, la asertividad y el placer. El fotomontaje “Cortado con el cuchillo de

²⁹ M. Lavin. *Cut with the Küchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven, Yale University Press, 1993, pp.13-46.

la cocina: Dadá a través de la última época cultural de la panza de cerveza en Alemania”,²⁹ invierte roles de hombres y mujeres sobre dimensiones enormes (114 x 90 cms) y un enorme título. La referen-

cia al género es clara en el contrapunto que muestra, por un lado, el cuchillo de la cocina, utensilio propio de la esfera doméstica y femenina; por el otro, el mundo masculino de la bebida y de la “panza” de cerveza abultada y varonil. En un *collage*, Höch combina fotografías de líderes políticos famosos, estrellas deportivas, bai-

larinas y artistas destacados con imágenes urbanas y asigna un papel catalizador a las mujeres en oposición al trabajo revolucionario del movimiento asociado con Karl Marx y el presidente Friedrich Ebert. Ellas representan diferentes metáforas en movimiento: liberación, tecnología, placer femenino, innovación, revolución.³⁰ Formalmente, la inestabilidad del montaje fragmentario crea un efecto caleidoscópico, cuyo movimiento está representado por bailarinas y patinadoras femeninas, figuras centrales en la obra.

³⁰ Se aprecia la cabeza de la bailarina Sent M'ahesa ocupando el lugar de la cabeza del general von Hindenburg; con una mano le hace cosquillas al recién depuesto Guillermo I. La composición centrífuga gira en torno a la fotografía de la famosa bailarina Niddy Impekova, quien piruetea alrededor de la cabeza de Käthe Kollwitz, quien ha sido atravesada por una daga. Conviven las actrices Pola Negri, Asta Nielsen con Hanna Höch, quien desde una esquina inferior muestra su rostro y señala un mapa que muestra el voto femenino en Europa. Höch presentó otros fotomontajes con temas de género: “Dictadura dadaísta” —ya desaparecido—, “Matrimonio burgués/ Pelea”, parodia del matrimonio convencional, en cuyo trasfondo hay ilustraciones en color de artículos domésticos de limpieza y cocina y en el frente, imágenes de mujeres y hombres infantilizados con atuendos deportivos. “Bürgerliches Brautpaar” “Matrimonio burgués” muestra al novio en atuendo para la boda y tomando de la mano a un maniquí descabezado femenino que porta un

La irreverencia permea la obra de Höch con caricaturas de Ebert, cabezas de Lenin, Marx, Einstein, mujeres que se identifican con el movimiento y funcionan como antítesis de la cultura



militar característica de la época. Sus estrategias visuales cuestionan asimetrías en los roles de género y revelan el potencial revolucionario que representa el placer femenino. Aunque se insista en relegar a la mujer a los ámbitos más frívolos como el consumo, la belleza, como espectadoras de los medios, la obra de Höch recurre a los ámbitos de placer para examinar el poder, sus ambigüedades y contradicciones. Hay ciertas representaciones de placer que pueden ser valoradas por su potencial para motivar cambios a través del deseo, es en ese sentido que la obra de Höch sirve de modelo, pues combina la representación del placer femenino con una crítica social para crear una alegoría utópica de cambio revolucionario.³¹

velo. "Das schöne Mädchen" ("La bella niña") tiene en su centro la figura sentada de una niña cuya cabeza reviste la forma de un foco-símbolo de las ideas. Está rodeada de emblemas de diversas marcas: BMW, relojes, llantas, parafernalia identificada con el mundo masculino. Véase Lavín, *op. cit.*, p. 22.

³¹ *Ibid.*, p. 35.

Junto con Hausmann, Höch desarrolló la técnica del fotomontaje al grado de la sofisticación y son ellos quienes han recibido el reconocimiento de haber inventado el fotomontaje vanguardista.³²

³² *Ibid.*, p. 18.

Otras autoras que trastocaron los estereotipos de género durante la época fueron Tamara de Lempicka (1898-1980),³³ artista rusa emigrada a Nueva York, y la mexicana Frida Kahlo (1907-1954),³⁴ quienes materializaron en sus autorretratos ideas de autonomía y poder femeninos. En 1929 Lempicka se representó a sí misma detrás del volante de un convertible, convirtiéndose así en icono de una era que daba la bienvenida a la nueva mujer activa, propositiva, atrevida, autónoma, agresiva, anticonvencional y pro-

³³ <http://www.images.google.com.mx/images/selfportrait+lempicka>

³⁴ <http://www.images.google.com.mx/images/selfportrait+kahlo>



³⁵ G. Greer. *The Obstacle Race*. Londres, Secker and Warburg, 1979; F. Borzello. *Seeing Ourselves: Women's Self Portraits*. Londres, Thames and Hudson, 1998.

³⁶ N. Wolf. *The Beauty Myth*. Nueva York, Anchor Books-Doubleday, 1990, pp. 9-20.

vocativa.³⁵ Se inauguraba así lo que después sería el nuevo tipo de mujer que además de bella, era poderosa, activa, que podía incursionar con éxito en los ámbitos masculinos de la esfera pública, la velocidad y la tecnología, así como con ideas de éxito y progreso.³⁶

Frida Kahlo, por su parte, se volvió símbolo de mujer radical e independiente; reivindicó el uso de los trajes regionales mexicanos y se fotografió con atuendos varoniles; se representó a sí misma como cuerpo doliente, cuya ideología retaba los estereotipos de belleza, opuesta a los cánones de belleza femenina imperantes y a sus oposiciones binarias: hombre fuerte y rudo/mujer bella y delicada. En sus representaciones de 1937 y 1938 provocó en el espectador sensaciones desagradables y angustiosas e, incluso, redujo la polifonía de su rostro a un icono popular, remarcando sus rasgos “masculinos”, como el bigote y las cejas pobladas, como nuevos bastiones de poder. Es necesario recordar que el bigote femenino fue considerado emblema de las señoritas de las clases altas y no fue sino hasta el siglo XX que pasó de moda.

En esa época el cine también cuestionó los roles de género representando no sólo mujeres bellas, sino agresivas, dominantes, empoderadas, como es el caso de la actriz Theda Bara en *The Vamp (La vampíresa)* (1917). En el filme *Lulú* (1928), la actriz Louise Brooks representó a una mujer libre que conducía a los hombres a un vórtice de pasiones sin alentar un vínculo sentimental con ellos. Antes que ellas, otras mujeres artistas decidieron revelar una tendencia



—real o imaginaria— hacia el lesbianismo, denunciando la contradicción inherente a la profesión artística marcada por el predominio de varones y su mirada masculina. Tal es el caso de Hannah Glückstein, quien con el seudónimo “Glück” se representaba como hombre; o Romaine Brooks, que en 1920 decidió masculinizar su guardarropa; o la pionera de todas, Frances Benjamin Johnston, quien en 1896 se mostró en una pose masculina.³⁷

³⁷ O. Calabrese. *Artists' Self Portraits*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 2006, p. 242.

Imágenes de género: sumisión, autonomía, empoderamiento

Una de las categorías de análisis más útiles durante los últimos tiempos es aquella que llama Judith Butler “norma de género restringido”,³⁸ definida como la reducción que se ha hecho a la sexualidad y a los roles atados a ella.

³⁸ J. Butler. *Gender Trouble*. Nueva York, Routledge, 1990.

En el caso del arte y de los ejemplos citados en este texto, se aplica dicha reducción a la representación femenina “pasiva” exenta de dinamismo en *El palco* o *El nacimiento de Venus*, uno con mirada perdida y otra como cuerpo desnudo, lánguido y sedente. Lejos de representar a la mujer en sus facetas más vitales, se le ha reducido durante siglos a una imagen dicotomizada, en oposición a figuras masculinas cuyo lenguaje corporal muestra gallardía y oficio, mando y poder: hombres de pie, con autoestima, su estatura social y política.



³⁹ Interesante notar que el verbo *embody* que utiliza Csordas se traduce como “encarna” al español, aunque uno se refiera al cuerpo y otro a la carne. Véase T. Csordas. “Introduction to the Body as Representation and Being in the World”, en *Embodiment and Experience. The Existential Ground for Culture and Self*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Véase “Introducción”.

⁴⁰ Bourdieu, por ejemplo, inscribe esta binariedad en una serie de oposiciones mítico rituales: alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío. En P. Bourdieu. *La masculinidad*. México, Anagrama, 2002, p. 31.

Las imágenes dicotómicas encarnan³⁹ componentes visuales estereotípicos de género que al hacerlo avalan la norma, entendida como aquella que “reduce las opciones ilimitadas de ejercer la sexualidad y las restringe a una oposición binaria: o se es mujer o se es varón”.⁴⁰ Por el contrario, al cuestionar la norma y su propuesta binaria, Duchamp se viste como mujer, Lempicka se representa como mujer moderna y Kahlo retoma el bigote y las cejas pobladas; con ello dan cuenta de las posibilidades

ilimitadas que implica ser mujer y ser hombre, otrora reducidas en sus diversas representaciones en el arte.

Al cuestionar la norma, Butler incluso busca ampliar el pensamiento binario que ha caracterizado algunos análisis de género, pues se cuestiona si ser mujer o ser hombre es un hecho natural o un *performance cultural*. ¿Acaso su ser natural está constituido por medio de actos performativos restrictivos que producen el cuerpo a través de y al interior de categorías sexuales?

La investigadora observa, por ejemplo, que las prácticas de género en comunidades lésbico-gays tematizan lo natural en contextos teatrales o mediáticos, que ponen el acento en la construcción paródica de un sexo que conforma una representación exagerada—hipostasiada— de la modelo.

Al definir el género como “performance cultural”, le imprime a dicha categoría un dinamismo provocador, ya que supone un hacer que se constituye en una identidad en proceso, que articula sexo,





deseo sexual y práctica sexual, derivada en actos performativos. Mediante este proceso, el cuerpo es moldeado por una cultura por medio de un discurso y el género, entonces es el resultado de este proceso por el cual “las personas recibimos significados culturales, pero también los renovamos”.⁴¹ Así se pueden apreciar nuevas versiones de mujeres gozosas y placenteras —empoderadas— en los fotomontajes de Höch, mujeres dinámicas en el autorretrato de Lempicka y mujeres con características masculinas en el caso de Kahlo, que en su momento retaron la norma instituida en la sociedad y en el arte.

⁴¹ Butler, *op.cit.*, p.23.

La propuesta innovadora de Butler permitió abrir la discusión hacia un concepto dinámico de género y abrió expectativas sobre las posibilidades de transformar el género a voluntad, pues se preguntaba hasta dónde podía ser elegido, partiendo de la base de que las personas no sólo son construidas socialmente sino que, en cierta medida, se construyen a sí mismas. Elegir el género significa “interpretar” sus normas, recibidas a través del *habitus*, para reproducirlas y organizarlas de nueva cuenta; contemplado así, el género es un proyecto que puede surgir de nuestras propias necesidades corporales, culturales y sociales.

Al conceptualizar género como *performance* —entendido como “actuación cuya condición coercitiva y ficticia puede prestarse a un acto subversivo”—, Butler se cuestiona si la “naturalidad” se constituye por medio de actos culturales que producen reacciones en el cuerpo. ¿Acaso ser femenina o ser masculino es un hecho natural o un *performance* cultural? ¿Acaso el bigote —en Kahlo y



en la Mona Lisa— es inherente al varón? ¿Acaso el maquillaje —en Duchamp— es exclusivo de la mujer?

A partir de ello indaga cuáles son las categorías fundantes de la identidad: ¿acaso el sexo, el género, el deseo sexual son hechos naturales o *performances* culturales?

Para muchos, la intervención de Duchamp en la obra de Da Vinci fue un acto sacrílego al “mancillar” una obra de arte, pero con ello se preguntó varias cuestiones: ¿es Da Vinci intocable?, ¿es el bigote una característica privativa del hombre o puede ser también de la mujer?, ¿el concepto de belleza femenina clásica encarnado en Mona Lisa cambia con el solo hecho de instalarle un bigote a la imagen sagrada? Lo mismo hace Kahlo al dibujarse con todo y bigotes y traer al siglo XX tipos de belleza en desuso.

Al aplicar la teoría de Butler al arte se pueden analizar las formas paradójicas de la heterosexualidad obligatoria para resignificarlas en una puesta en escena que va más allá de la binariedad que la rige. Con ello rebasa cartabones sobre lo “natural” y “lo genuino”, como es el caso de Duchamp representado a través de Rose Selavi, su *alter ego*, con quien invierte los parámetros de autoridad, belleza, sensualidad.

Butler busca distinguir comportamientos de género del cuerpo biológico que lo alberga y define el género como “algo que se hace sólo en escasa medida voluntariamente”, ya que está arraigado de manera profunda en un guión cultural previamente escrito. Reformula así el concepto de *habitus* que, según Bourdieu, merece atención por su valor diagnóstico en los diferentes niveles de auto-



rregulación que la construcción social de género impone a las mujeres y los hombres en forma de roles aprendidos automáticamente desde la infancia. Según el autor, el habitus es un conjunto de principios morales en estado práctico, distinguibles según la clase social, patrones aprendidos que manifiestan la socialización de las costumbres presentes de manera automática en hombres y mujeres muchas veces sin mucha diferencia entre las clases sociales. Lo anterior significa que no pocas veces existen conductas que atraviesan delimitaciones de clase para conformar patrones de género universales, como son las prácticas de subordinación femenina en diversos ámbitos de la vida social o las aspiraciones a un cierto prestigio social, al que llama Thorstein Veblen “consumo conspicuo”.⁴²

⁴² T. Veblen. *La teoría de la clase ociosa*. México, FCE, 1964.

El conocimiento que las personas tienen de la lógica cotidiana les ayuda a enfrentar actividades y situaciones y el *habitus de género*, como esquema generativo de disposiciones, rutinas y costumbres, se inculca y se adquiere muchas veces imperceptiblemente desde temprana edad y persiste a lo largo de la vida.⁴³

Define el habitus como un conjunto de sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción, resultantes de la institución de lo social en los cuerpos,⁴⁴ y al hacerlo amplía dicho concepto hacia una subjetividad socializada, refiriéndose con él a un conjunto de relaciones históricas depositadas en los cuerpos individuales a manera de esquemas

⁴³ P. Bourdieu. *La distinción*. Madrid, Altea-Taurus-Alfaguara, 1979, pp. 257-279.

⁴⁴ P. Bourdieu. *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Madrid, Taurus, 1995, p. 87.



mentales y corporales de percepción visual, apreciación y acción. La cultura, el lenguaje, la crianza, la educación, inculcan en las personas ciertas normas y valores profundamente tácitos, dados por naturales. El habitus reproduce estas disposiciones estructuradas de manera no consciente, regulando y armonizando acciones, convirtiéndose en un mecanismo de retransmisión por medio del cual se conforman las estructuras mentales y se encarnan en las prácticas sociales.⁴⁵

⁴⁵ M. Lamas. *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México, Taurus, 2002, pp. 49-84.

Al incorporar el concepto de habitus al análisis de género, Butler rompe con el discurso feminista, que durante los años ochenta centró su investigación en las consecuencias del género, sus teorizaciones y postulados, ocupados casi exclusivamente en los procesos de socialización. Sostiene que al alejarse de la línea que privilegia lo social sin visualizar lo psíquico, el feminismo no logra evocar la complejidad de la adquisición del género en la materialidad de los cuerpos sexuados culturalmente. Butler opta por investigar cómo han sido inscritas, representadas y normadas la feminidad y la masculinidad, lo cual implica realizar un análisis de las prácticas simbólicas y los mecanismos culturales que reproducen el poder a partir del eje de la diferencia anatómica de los sexos. Esto requiere decodificar significados y metáforas estereotipadas, cuestionar el canon y las ficciones regulativas, criticar la tradición y las resignificaciones paródicas, como en el caso de Duchamp, que cuestiona las obras clásicas y advierte que hay otras formas de expresión artística no contempladas por el arte.



Butler, por su parte, observa que las prácticas de género en comunidades lésbico-gays tematizan lo natural en contextos teatrales que ponen el acento en la construcción paródica de un sexo.⁴⁶

⁴⁶ Butler, *op. cit.*, p. 24.

Sexo -género-deseo

Para entender las categorías sexo-género-deseo, Butler acude a Foucault,⁴⁷ que a su vez se apoya en Nietzsche⁴⁸ y las explica como efectos de una formación específica de poder que requiere un cuestionamiento crítico. Designa como genealogía una tarea que consiste en buscar el centro y descentralizar estas instituciones que definen el falocentrismo y la heterosexualidad como obligatorias. Precisamente porque lo femenino y lo masculino no son nociones estables, su significado es tan problemático como “mujer” y “hombre” y porque ambos términos adquieren sus significados problemáticos cuando se les considera términos relacionales.

⁴⁷ M. Foucault. “Right of Death and Power over Life”, en *The History of Sexuality*, Vol. I, “An Introduction”. Nueva York, Vintage, 1980.

⁴⁸ F. Nietzsche. “First Essay”, en *The Genealogy of Morals*. Nueva York, Vintage, 1969.

En un lenguaje visual de dominante heterosexualidad —el hombre mira a la mujer y la mujer deja que la miren— ¿qué tipo de continuidades existen ahí entre sexo, género y deseo? ¿Son acaso discretos esos términos o Renoir los ha puesto en clave para que al paso del tiempo podamos descifrarlos? ¿Hay poder en la mirada perdida de la modelo que se sabe objeto de deseo? ¿Qué tanto rebasan los autorretratos de Lempicka y Kahlo y las obras de Duchamp la frontera de las convenciones sociales y artísticas de su época sobre lo femenino? ¿Qué intencionalidad hay en las formas, el lenguaje



corporal, las miradas? ¿Cuáles son los elementos que despiertan interés, la curiosidad, incitan al deseo, aquéllos que tienen ingredientes de ambos género, una mirada ambivalente en un cuerpo femenino como Rose Selaví?

Rangos en torno a lo femenino y masculino

Al preguntar cómo han sido inscritas, representadas y normadas la feminidad y la masculinidad en los cuerpos, Csordas⁴⁹ analiza las prácticas simbólicas y los mecanismos culturales que reproducen el poder a partir del eje de la diferencia anatómica y postural entre los sexos. Estudia la inscripción de lo femenino y lo masculino en los cuerpos y a partir de ahí construye una representación del poder encarnado en la posición y el lenguaje del cuerpo femenino y masculino en el arte y en los medios de comunicación.

⁴⁹ T Csordas, *op. cit.*

Las imágenes nos permiten jugar con distintos términos estereotípicos dentro del duopolio femenino/masculino que ofrece la obra de Renoir y en un cartel de Madonna y, sin embargo, hay claves con las que podemos jugar y descifrar el paso del tiempo. Contrapuntos entre detalles que vuelven a la oposición binaria y a los adverbios de modo y cantidad, “poco” femeninos y “más” masculinos, la mirada es masculina o femenina, la presencia de bincoulares en Renoir que indican modernidad, los guantes en Duchamp que revelan elegancia, sobriedad, poco o mucho interés —femenino— por el mundo circundante.



Sugiere Monique Wittig⁵⁰ que la morfología en sí misma es consecuencia de un esquema conceptual hegemónico y por ello propone una desintegración cultural de cuerpos y deseos para encontrar las claves, pero también cuestionar categorías fijas —corporales, cuerpo, sexo, género, sexualidad—, materia plástica en donde pueden resignificarse y proliferar categorías que superen el duopolio binario.

⁵⁰ M. Wittig, "One is not Born a Woman", *Feminist Issues*, vol. 1, núm. 2, invierno, 1981, p. 53.

Las preguntas que plantea Butler vienen de la filosofía, aunque rara vez aparecen separadas de otros discursos y con ellas busca reafirmar su posición crítica en torno a fronteras disciplinarias. El meollo del asunto no está en permanecer marginal, sino en participar en las redes que se tejen desde otros centros disciplinarios para construir en conjunto el desplazamiento de miradas hegemónicas en el arte hacia las imágenes que horizontalmente percibe el espectador. La complejidad del género requiere un conjunto de investigaciones interdisciplinarias para resistir la domesticación de la mirada.

Política y representación

Son términos controvertidos, ya que por un lado la representación sirve como término operativo al interior de un proceso político que busca entender la visibilidad y legitimidad de los sujetos. Por el otro, la representación es la función normativa del lenguaje visual que revela o distorsiona, representa fielmente o amplía el rango de significación de aquello que se asume como verdad sobre la categoría "mujer" y "hombre".



Lo anterior es relevante al considerar la persistente condición cultural en la cual las mujeres han sido representadas como modelos del ideal femenino y los hombres como ideal masculino —mujer que es mirada, hombre que ve más allá del palco, mujer pasiva, hombre activo o interactivo, que hace uso de la tecnología para trascender el estrecho espacio de un palco, vanguardias que presentan mujeres—; Rose, Höch, de Lempicka, Kahlo, que miran al frente, empoderadas, poseedoras de su mirada.

Para Foucault, el cuerpo no es sexuado de manera significativa antes de su determinación dentro de un discurso que lo ha investido con la idea de sexo esencial y natural. El cuerpo adquiere significados dentro del discurso visual a partir del contexto de las relaciones de poder que reproducen asimetrías entre mujeres y hombres: el hombre parado detrás de la mujer, la mujer sentada delante del hombre en Renoir, la mujer sola frente a la cámara en Duchamp.

La sexualidad es dominio del espacio y la musa de Renoir está en un espacio público, pero cobijada por el cuerpo del hombre, circunscrita a un lugar sin muchas posibilidades de moverse. Una entidad históricamente organizada de poder —el espacio público masculino— comprende además los códigos de aval social y de prohibición —no mires, deja que te miren—. Como tal, se entiende como productora de un concepto artificial que es “sexo” y que eficazmente extiende y disfraza las relaciones de poder responsable de su género. La construcción unívoca “sexo”, producida al servicio de la regulación social y el control de la sexualidad, esconde y unifica artificialmente una variedad de funciones dispares sin rela-



ción alguna y posturas dentro del discurso como causa de una esencia interior que produce, hace inteligible, toda forma de sensación, placer y deseo como específicamente relativa al sexo.

En otras palabras, los placeres corporales no son reducibles sólo causalmente a esta esencia relativa al sexo, sino interpretadas como manifestaciones de lo que es válido y lo que no lo es. En oposición a este falso concepto de “sexo”, Foucault aborda al sexo más como efecto que como origen; en lugar de sexo como causa original y continua de la significación de los placeres corporales, propone “sexualidad” como un sistema abierto y complejo de discurso y poder que produce “sexo”, como estrategia que esconde y por ende perpetúa las relaciones de poder. ¿Dónde está la sexualidad en la obra de Renoir, dónde propone diversidad y no estereotipo, dónde está en Duchamp y en los autorretratos de Höch, de Lempicka y Kahlo?

Una manera en la cual el poder se perpetúa y se esconde es mediante el establecimiento de una relación arbitraria entre poder, concebida como represión y dominio, y sexo, concebido como energía valiente pero frustrada, que espera su liberación como manifestación de autoexpresión. El análisis de la sexualidad se colapsa y se minimiza en el análisis sobre el sexo, que debe recontextualizarse en los términos más amplios de la sexualidad propuestos por Butler.

Colofón

Este texto aportó algunas reflexiones teóricas al analizar, con las herramientas propias que proporciona la teoría de género, un con-



junto de imágenes femeninas y su capacidad de comunicar, desde la visualidad, diferencias, asimetrías y manifestaciones de poder, así como estrategias de empoderamiento. Dichas imágenes fueron descritas y analizadas como documentos autónomos con el fin de contribuir a una mejor comprensión social de las diversas representaciones de género que ofrecen.

Bibliografía

- ARDENER, E. *Perceiving Women*. Londres, Malaby Press, 1975.
- BERGER, J. *Modos de ver*. México, G. Gili, 2006.
- BOURDIEU, P. *La distinción*. Madrid, Altea-Taurus-Alfaguara, 1979.
- *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Madrid, Taurus, 1995.
- BURKE, P. *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.
- BUTLER, J. *Gender Trouble*. Nueva York, Routledge, 1990.
- CALABRESE, O. *Artists' Self Portraits*. Nueva York, Abbeville Press Publishers, 2006.
- DE BARBIERI, T. "Acerca de las propuestas metodológicas feministas", en E. BARTRA (coord.). *Debates en torno a una metodología feminista*. México, UAM-Xochimilco, 1984.
- EICHLER, M. *Non Sexist Research Methods. A Practical Guide*. Londres, Unwin Hyman, 1988.
- HAGEN y HAGEN (coords.). *Los secretos de las obras de arte*. Taschen, Madrid, 2004.



- CSORDAS, T. "Introduction to the Body as Representation and Being in the World", en *Embodiment and Experience*. Cambridge, University Press, 1994.
- DE MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza-Forma, 1999.
- FOUCAULT, M. "Right of Death and Power over Life", en *The History of Sexuality*, vol. I. Nueva York, Vintage, 1980.
- GARB, T. "Género y representación", en F. Frascina et al. *La modernidad y lo moderno*. Madrid, Akal, 1993.
- GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes*. México, FCE, 1990.
- JONES, A. *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*. Nueva York, Cambridge University Press, 1994.
- KELLY-GADOL, J. *Women, History and Theory*. Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- KENDALL, R. y G. POLLOCK (eds.). *Dealing with Degas: Representations of Women and the Politics of Vision*. Northampton, Harper Collins, 1992.
- KRIEGER, P. "El ritual de la serpiente", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, UNAM, 2006, pp. 239-250.
- LAMAS, M. "La antropología feminista y la categoría género", en *Nueva Antropología*, núm. 30, México, UAM, Iztapalapa-Conacyt, 1986.
- . *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México, Taurus, 2002.
- LAVIN, M. *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- MAGALONI, D. "El espacio pictórico teotihuacano. Tradición y técnica", en B. DE LA FUENTE (coord.). *La pintura moral prehispánica en México: Teotihuacan*. vol. II. México, UNAM, IIE, 1996.



- PORTILLA. León. *Huehuetlatolli*. FCE, México.
- NOCHLIN, L. "Why Have There Been no Women Artists?", reimpreso en E. BAKER y T. HEADS (eds.). *Art and Sexual Politics*, Londres, Collier Macmillan, 1982.
- PARKER, G. y R. POLLOCK. *Old Mistresses*. Londres, RKP, 1982.
- ROSE, J. *Sexuality in the Field of Vision*. Londres, Verso, 1984.
- SCOTT, J. W. *Gender and the Politics of History*. Nueva York, Columbia University Press, 1988.
- VEBLEN, T. *La teoría de la clase ociosa*. México, FCE, 1964.
- WOLF, N. *The Beauty Myth*. Nueva York, Anchor Books-Doubleday, 1990.
- NIETZSCHE, F. "First Essay", en *The Genealogy of Morals*. Nueva York, Vintage, 1969.
- ZIMBALIST, M. *Women, Culture and Society*. Palo Alto, Stanford University Press, 1974.