



Visualización y mujeres en el arte

Li MIZAR SALAMANCA B.*

RESUMEN



El tema de este artículo es la relación entre visualidad de la obra de arte y la formación de la subjetividad en la construcción de identidad por parte de la mujer y la fundación de espacios humanizadores en su relación con el entorno y los otros. Visualidad y género confluyen como factores que determinan ámbitos de relación, susceptibles de transformación en la interioridad y la acción comunicativa hacia la autenticidad, tarea imprescindible para una vida significativa.

Palabras clave: Visualidad, mujer, obra de arte, subjetividad, cultura, autenticidad.

Abstracts

The central topic of this article is the relation between the visibility of the work of art and the building of subjectivity in the construction of an identity by women and the creation of humanizing spaces in their relation to the surroundings and to others. Visibility and gender join as factors that determine spaces of relation which are susceptible of transformation in

* Licenciada en Filosofía y Letras, Universidad Santo Tomás. Licenciada en Ciencias Religiosas, Pontificia Universidad Javeriana. Diplomada en Ciencias Bíblicas, Casa de la Biblia-Conferencia Episcopal Española. Magíster en Teología, Pontificia Universidad Javeriana. Profesora en la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Javeriana. Directora de la innovación: "Desarrollo valorativo como horizonte de sentido", IDEP. Oficina: Carrera 7 No. 40-62. Correo electrónico: conejo104@hotmail.com

the inner self and in the expression towards authenticity, essential task for a meaningful life.

Key words: Visuality, woman, work of art, subjectivity, culture, authenticity.

El tema de este artículo es la relación entre visualidad de la obra de arte y la formación de la subjetividad en la construcción de identidad por parte de la mujer y la fundación de espacios humanizadores en su relación con el entorno y con los otros.

Es una invitación a detenerse en cómo el arte figurativo, al centrarse en la obra pictórica, ha representado a la mujer acorde con un discurso de género vigente en la cultura, con el fin de cuestionarlo y pensar la liberación de la mirada. La razón para hacerlo desde el arte es la presencia de lo estético como categoría importante en la creación de una experiencia común de sentido en nuestra época.

Mirar es ver a través de los ojos, no con los ojos. Tenemos el mirar propio que da el espacio en que nos movemos, el tiempo que transcurre y la historia que vivimos. Partimos de que la imagen no es unívoca y el mirar supone un ejercicio de interpretación en el cual un cúmulo de valores y de significaciones que sabemos o creemos, hace de filtro en nuestra percepción para acoger o producir imágenes y apropiarnos de espacios para la convivencia.

Entre quien produce la imagen y el espectador se establece una comunicación intersubjetiva de reconocimiento; ella da lugar a la aparición del signo, cuyo contenido está inserto en el propio contexto que lo produce. "El hablante no crea sus signos ni puede dominarlos. Lo mismo sucede cuando veo, pues aquello que veo está ya 'formateado' por senderos y mallas/redes extendidas antes de que abra los ojos (...)."¹

En la sociedad se reconocen signos a través de la interacción que se da entre los individuos y las explicaciones legitimadoras que persuaden y llevan a un consenso. Se puede decir que la realidad es lo que una determinada sociedad ha decidido ver como tal:

1. BRYSON, N., "La pintura Ch'an: mirando un campo que se dilata", en *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 34-35, Archipiélago, Barcelona, 1998, p. 64.

El posmodernismo ha ido más allá de [la] *episteme* al reconocer el hecho de que el campo visual (en el) que habitamos se halla ligado no sólo a formas sino también a significados y que se encuentra permeado por discursos verbales y visuales, por signos: que el campo visual –como nosotros mismos– es una construcción visual.²

La verosimilitud que cada sociedad está dispuesta a aceptar, según su construcción visual, hace resistencia a la creación de nuevos significados. En otras palabras, la propuesta visual que no responda al consenso colectivo puede llegar a no ser inteligible, lo cual problematiza la liberación de la mirada de la mujer y la instauración de relaciones alternativas.

Según el consenso social, los signos y símbolos que se propongan han de fluir libremente en la topología de las formaciones discursivas. En nuestro caso, relacionado con las mujeres, los signos tendrían que coincidir con los estereotipos creados en relación con la condición femenina, como puede ser la mujer tradicional abnegada, relegada a papeles subordinados e inferiores en ámbitos privados.

Lo nuevo, entonces, requiere de persuasión para llegar a ser aceptado por la colectividad y sobreponerlo a la tendencia de rechazar lo que se desconoce o aquello que se sale del marco de lo constituido en la sociedad, en la familia, en la academia; o impedir que el sistema lo envuelva y recupere para sí neutralizando su impacto.

La capacidad de persuasión a través de la representación artística exige coherencia en la persona que crea y en su obra; el autor ha de decirse a sí mismo o exponerse en aquello que realiza. Se reconoce al artista que accede de manera comprometida al mundo de la creación porque él mismo emerge a través del discurso de lo representado.

La representación muestra la visión propia del artista y su lenguaje con la aparición de signos estructurados y relacionados de manera peculiar, de modo que lleguemos a comprender la obra. El discurso presente en la sociedad se mueve en la superficie y en las formas, movilidad que se da en el terreno de la significación y establece interacción con distintas prácticas de la persona.

Dado lo anterior, en la materialidad de la obra es donde ha de trascurrir el signifiante que modifique la mirada del varón y de la mujer y suscite

2. *Ibidem*, p. 69.

nuevas miradas en el acto de contemplar o materializan expresiones múltiples del ser a través del arte.

Tanto el autor de lo representado como el espectador están activos en la transformación de signos materiales que modelan la subjetividad. La mirada aprehende cosas que giran a su alrededor, haciendo de lo presente algo que habla del otro y a la vez se hace nuestro, tal como somos. "Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos."³

Hablar de visualización en la obra artística, proponer una relación equitativa entre varón y mujer y reflexionar sobre la conformación de la identidad de cada uno, conduce al tema de la corporeidad y del espacio.

Es necesario superar la visión tradicional del cuerpo representado como algo fijo, pictórico enmarcado o sustraído del proceso de la representación. El cuerpo construye paisaje y escenario en la forma como produce obra de arte, la acoge u ocupa un determinado espacio, a la manera de entidad materializada (más allá de la oposición entre espíritu y materia). La obra de arte afecta la corporeidad afirmando al sujeto que la hace propia o la rechaza; construye maneras de ser, de actuar y de estar en el mundo; organiza y disciplina los cuerpos, a través de la luz, el color, la forma, el movimiento; provee de sentimientos, sensaciones, afectos. La pintura, los espacios de la casa, de la ciudad, dejan huella en el cuerpo y están presentes en nuestra interioridad en la medida en que la relación con el afuera se hace interna y determina la relación con nosotros mismos.

Para desarrollar el tema de la visualización a la mujer en el arte, es fundamental repasar la manera como ha sido tratada en su corporeidad, aunque esta reflexión esté sobrecodificada por factores de nuestro presente. Detengámonos, por ejemplo, sin pretender dar una visión completa y exhaustiva, en algo tan significativo como es el desnudo y el modo como su representación afecta a artistas, a espectadores y a mujeres modelos.

Lo más común en la tradición de la pintura clásica en Europa, acorde con las normas de la forma-arte, es que el artista debía responder de manera calculada a la atracción sexual o al encanto para un espectador masculino que encargaba la obra, que miraba o se constituía en protagonista de la

3. BERGER, J., *Modos de ver*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1974, p. 14.

escena representada (obras de Bronzino, 1503-1572; Ingres, 1780-1867; Von Aachen, 1552-1615; Tintoretto, 1518-1594). La composición era seductora y, cuando no, se representaba a la mujer santa o arrepentida; a la malvada y tentadora, opuesta a los modelos aceptados por la sociedad y acorde con los vicios de ésta, como la voluptuosidad.

En cuanto a la *naturalidad* de la representación de los vicios en la mujer, Erika Bornay nos dice: "En el inconsciente colectivo masculino el arquetipo Eva-pecado, ha sido una constante demasiado asumida para que la mirada se interrogase ante las miles y miles de palabras e imágenes del mito, para que el pensamiento se cuestionara la verdad de las mismas."⁴

La representación del desnudo también fue reflejo de las pulsiones psíquicas del pintor hacia las mujeres o de su experiencia en relación con alguna mujer amada, a quien representó estrechamente unida a él, como el cuadro de *Danae*, de Rembrand (1606-1669).

Pero, ¿qué decir de la mujer que es representada? Se contempla a sí misma cuando se la mira, atiende a la complacencia masculina ocupada en el modo de aparecer bajo la mirada supervisora que la sociedad le ofrece.

En el arte figurativo ha predominado la presencia de la mujer-modelo como medio para producir la obra, mujeres sin identidad, a lo cual se suma la desnudez. La utilización de la meretriz o de la amante para representaciones de tipo erótico o religioso, fue frecuente en la pintura. Tenemos a Caravaggio, quien recurrió a su amante Magdalena Antognetti para representar la *Madonna de los palafreneros* y la *Madona de los peregrinos*.⁵

El artista genio estableció una relación que subordina a la modelo y hace de ella materia para crear, en muchos casos, de lo *informe* a una obra de arte inalcanzable que realmente no representa a las mujeres. También la mujer le ha servido de fetiche (caso representativo el de Matisse) o de musa (relación de Dalí con Gala).

La modelo se convierte a sí misma en objeto visual. Y si ver como objeto exhibido estimula a usar como tal, nos acercamos a un factor importante en la mirada utilitarista que da origen a roles y modos despersonalizantes de relación.

4. BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Cátedra, Madrid, 1999, p.12.

5. BORNAY, E., *Mujeres...*, p. 34.

En representaciones de la pintura, pareciera que *los varones actúan y las mujeres aparecen*⁶, ellos son uno y todo, ellas son muchas y ninguna. La representación del varón, en su mayoría, está dirigida al poder que puede ejercer sobre otros, mientras que la mujer expresa una actitud hacia sí misma, como dando a conocer aquello que se puede o no hacer con ella.

En el arte moderno, la representación de la mujer desafió el papel tradicional que se le había asignado y el ideal fue reemplazado por el realismo de la prostituta, quintaesencia de los primeros cuadros de las vanguardias del siglo XX, en que ya no predominan los espacios privados, sino la calle, el bar, el burdel (Toulouse-Lautrec, Picasso, Rouault). Se exploran otras significaciones en la pintura sirviéndose del desnudo, más allá de atender al espectador, como es el caso de Klimt, quien se centra en emancipar la vida sexual de las mujeres y busca una *imagen femenina del mundo* representando lo que hasta ese momento era considerado tabú, sin poderse liberar de posturas ambiguas y utilitaristas.⁷

Rudolf Kuenzli, refiriéndose a los surrealistas, nos dice sobre la identificación desarrollada entre mujer y objeto:

(...) los surrealistas viven en su propio mundo masculino, con sus ojos cerrados, el mejor método para construir sus fantasmas masculinos de la mujer. No ven a la mujer como un sujeto, sino como una proyección, un objeto de sus propios sueños de feminidad. Estos sueños masculinos juegan una parte activa en la posición patriarcal y misógina sobre la mujer.⁸

En el marco cultural anterior hasta los inicios del siglo XX, sería chocante que de manos de artistas femeninas se representasen desnudos de varones con la misma intensidad con que se representaba a la mujer. Tenemos el caso de Suzanne Valadon, en el cual la modelo se convirtió en creadora y pidió a Lautrec que posase para ella, pero él rechazó semejante propuesta. Hubiese sido un cambio de rol, un subvertir las convenciones sociales de aquel momento que quizás aún prevalecen entre nosotros. Sin embargo,

6. BERGER, J., *Modos de ver...*, p.55.

7. Las mujeres de Klimt parecen divididas en dos. Una parte muestra su sexualidad y la otra su dimensión social. Las representa con los ojos cerrados, como para no enterarse de la imagen que proyectan.

8. KUENZLI, R., citado por PÉREZ GAULI, J.C., "El pintor y la modelo", en CAO, M. (coord.), *Creación artística y mujeres*, Narcea, S.A., Madrid, 2000, pp. 73-86.

Suzanne creó un *Adán* desnudo en su cuadro de *Adán y Eva*. En la actualidad tenemos desnudos masculinos bajo la mirada de mujeres como los de Martha Edelheit (*Dx.2*, 1969), Sylvia Sleign (*El baño turco*, 1973), Alice Neel (*John Perreault*, 1972).

En el campo de la significación, algunos grupos feministas acuden hoy a lo sublime (Kant), como lo inconcebible e irrepresentable, asociado a lo abyecto entre atracción y repulsión. Aunque parezca extraño, este amor por lo desconocido es una posición que se abre espacio, supera marcos de representación, subvierte cánones y crea lo nuevo para la expresión de modos singulares de ser que no se pueden comparar ni jerarquizar.

Hemos ilustrado brevemente cómo el poder de la representación puede afectar el mundo de nuestras relaciones. Plantea la posibilidad de captar la potencialidad creativa de lo sensible para producir imágenes que expresen a la persona de manera más transparente e inviten a unas relaciones abiertas e inclusivas e, inversamente, podemos cambiar la relación para modificar lo representado.

Históricamente se da una relación directa entre concepto de género y significación en la materialidad. El discurso que subyace a la representación y ocupación de espacios por la mujer está íntimamente relacionado con la manera de construir la categoría de género.

En la actualidad, en cuanto al género, se construye una categoría distinta a la que se llama *patriarcal*, proponiendo que es más exacto hablar de categoría *quiriarcal*.⁹ Ésta hace referencia a la persona, ya sea varón o mujer, que se constituye como *señor/a*, *amo/a*, sobre otra.

Ser mujer o varón se vive en estrecha relación con los roles asignados culturalmente a cada género y con la lógica que implica ser esta una categoría construida para la representación de la diferencia sexual que, además, es legitimada por discursos tan importantes en Occidente como el de la ciencia. En otras palabras, la condición *femenina* o *masculina* se aprende y es condicionada.

9. Categoría de análisis que no está limitada al sistema sexo/género. Cfr., AQUINO, M.P., "Conclusión: Hacia un mundo nuevo en el poder de la sabiduría", en SCHÜSSLER F., E. Y AQUINO, P., (eds), *Concilium 228*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2000, pp. 148-150.

Esto es importante para modelar identidades, símbolos y asumir con dinamismo y sin absolutizar algunas mediaciones que llamamos *femeninas* -como lo poético, lo simbólico, lo festivo, la ternura, la capacidad de sufrimiento-, atentos a lo racional y lógico, a lo discursivo, que también pertenece a las mujeres. El mismo planteamiento sirve para las mediaciones que llamamos *masculinas*.

Ahora bien, para deconstruir y volver a construir estilos de vida de manera crítica que signifiquen a la mujer, es necesario que ella se piense a sí misma. En esta tarea de reconstrucción aparece la interioridad como instancia separada de otros y de las cosas para ser sí mismos.

La subjetividad se deriva del afuera, pero no depende de esta categoría. La interiorización del afuera conduce a encontrar *lo otro* en nosotros mismos y el afuera se convierte en nueva creación en la medida en que lo desplegamos desde *dentro*. De hecho, el *afuera* o la exterioridad es una subjetividad colectiva. Inmersos en el afuera, no asimilar de manera ingenua o pasiva significados y aprendizajes, distinguirse de las fuerzas de poder que instauran formas estratificadas de saber ajenas a la persona, es resistirse a la dominación, a la doble moral, al juego ambiguo de los roles.

Significa también crear nuevas representaciones y narrativas que propongan claves para la comprensión de la realidad desde la perspectiva de la mujer, de modo que ésta no sólo participe en cargos y oficios, sino que también sea sujeto válido de estilos de vida, y de cultura.

El *adentro* se expresa y desarrolla en formas cada vez más complejas. Necesariamente tienen que darse escenarios de aprendizaje abiertos para ejercer la libertad, y descentrarse del *mundo* para abrirse a *mundos* diferentes en el trayecto de la realidad sensible a la realidad inteligible. En ámbitos de coerción, el *adentro* ha de oponerse a convertir el afuera en alineación homogeneizadora, echar mano del *olvido que anula o modifica el pasado*¹⁰ y crear signos de liberación compartida.

Mirar involucra a la persona y problematiza sus relaciones a partir de lo infinito. Mirar se convierte en compromiso lúcido para autocrearse y

10. BORGES, J.L., *Otro poema de los dones* (de *El otro, el mismo*), www/rehue.csociales.uchile.cl

autotranscenderse continuamente, y superar *lo sabido y determinado de una vez por todas*. No se trata de cerrarse sobre sí mismo ni caer en el relativismo que hace de la experiencia algo trivial e individualista, falto de referente universal para reconocer y comunicar aquello que nos es valioso. Se trata más bien de superar dilemas y establecer una unidad dinámica y fecunda, en la que lo distinto se torne íntimo sin dejar de ser distinto¹¹ y dar lugar a una arborización con múltiples colores y tonos de modos significativos de ser.

La lucha en nuestros espacios se establece por el derecho a la diferencia, a los procesos de cambio, a la solidaridad, a la participación. La subjetividad no deja de transformarse, no deja de renacer en otro sitio y de crear otras formas, no deja de vivir metamorfosis. El problema es cuando esta dinamicidad no atraviesa y no cuestiona los imaginarios sobre nuestra identidad.

Es muy importante para la mujer establecer este dinamismo con discernimiento de las condiciones en que emerge la praxis de liberación, con el fin de que los resultados sean socializados de manera verdaderamente distinta al sistema reduccionista de donde se derivó y se dé una verdadera *heterogénesis ontológica*.¹²

Sabemos que la mirada es historizada y que los objetos son mirados como conjunto de valores y de significaciones, donde se mezclan afectos y rechazos. Por esta razón ha de cuidarse la creencia que origina la razón y la razón como medio de acceso a la verdad para llegar a *ver* y *representarse* de manera libre. La construcción de espacios humanizadores por la mujer va íntimamente ligado a un ejercicio la *ascesis*, de trabajo sobre sí que se hace espiritualidad en la práctica reflexiva de la libertad.

Llegar a expresar el ser de la mujer a través del arte es medio activo para propagar otras libertades e identidades a través de la materia que se convierte en soporte de experiencias universales trascendentales, más allá de crear obras elitistas o solamente funcionales, representaciones que traen

11. Cfr., LÓPEZ Q., A., *La experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1991, p. 13.

12. GUATTARI, F., "El nuevo paradigma estético", en FRIED, D., *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Paidós, Buenos Aires, 1998, p. 202.

a la memoria exclusión del otro, olvido de sus necesidades, silenciamiento de sus experiencias vitales.

En el campo de la representación es posible crear territorios colectivos de encuentro con la belleza, la ética y la verdad. Son valores que se acogen y viven en la transparencia y firmeza que da la propia valía, en un discurso práctico y razonable que implique realmente a los interlocutores para expresarse y tomar sus propias decisiones.

Para concluir, la formación de la subjetividad e identidad de las mujeres está condicionada por imaginarios y representaciones sensibles vigentes en la cultura. Se plantea como tarea transformar la mirada para un hacer creativo (*auto-poiesis*) movido por el Espíritu y establecer en la alteridad condiciones de justicia, veracidad, autenticidad y expresividad para la convivencia.

BIBLIOGRAFÍA

- AQUINO, M.P., "Conclusión: Hacia un mundo nuevo en el poder de la sabiduría", en SCHÜSSLER, F.E., Y AQUINO, P., (eds), *Concilium 228*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 2000, 154 pp.
- BERGER, J., *Modos de ver*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1974, 176 pp.
- BORNAY, E., *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Cátedra, Madrid, 1999, 223 pp..
- BRYSON, N., "La pintura Ch'an: mirando un campo que se dilata", en *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, No. 34-35, Archipiélago, Barcelona, 1998, 134 pp.
- DELEUZE, G., *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987, 170 pp.
- GUATTARI, F., "El nuevo paradigma estético", en FRIED S., D., (coord.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Paidós, Buenos Aires, 1998, 457 pp.
- PÉREZ GAULI, J.C., "El pintor y la modelo", en CAO, M. (coord.), *Creación artística y mujeres*, Narcea, S.A., Madrid, 2000, 198 pp.
- ECKER, G. (ED.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, 235 pp.
- GRUPO MUJER Y SOCIEDAD DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA, *En otras palabras... Mujeres y espacios urbano*, No. 5, Bogotá, junio 1998-enero 1999, 164 pp.

LÓPEZ Q., A., *La experiencia estética y su poder formativo*, Verbo Divino, Estella (Navarra), 1991, 271 pp.

ZULETA, M., DAZA, G., "Procesos de feminización: lo singular en la conjunción filosofía, arte y ciencia", en *Nómadas 6*, DIUC, Bogotá, 1997, 124 pp.