



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“Fragmentos de identidad. Autorretrato Femenino.
Interpretación de obra plástica”

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES.

PRESENTA:

ANA LAURA GONZÁLEZ HERRERA.

DIRECTORA DE TESINA:
LIC. INGRID ALICIA FUGELLIE GEZAN.

MÉXICO, DF., 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

"Fragmentos de identidad. Autorretrato Femenino.
Interpretación de obra plástica"

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales.

Presenta

Ana Laura González Herrera

Directora de Tesina: Lic. Ingrid Alicia Fugellie Gezan

México, DF., 2007

Agradecimientos

A mis padres **Martha y René**
Su contribución reflejada en el cariño,
perseverancia,
y honestidad.

A mis hermanos
Brisca, René y Francisco Javier
Nuestros encuentros gratifican mi
alma.

A mis abues
Josefina y Edelmira
Mujeres infatigables.

A las amigas y compañeras
Myrna, Xochitl, Catina,
Bianca, Tania, Cori, Gaby...
Que encuentran, construyen y
reverdecen caminos.

Al **Lic. Luis Hernández Zatarain**
Por su apoyo.

A mi **Escuela y Profesores.**

A la **Vida.**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. SEÑAS DE IDENTIDAD: NOMBRE, IDEALES SOCIALES Y VEROSIMILITUD DEL ROSTRO	17
1.1 Edad Media	17
1.1.1 Privilegio de la vida espiritual	17
1.1.2 Nombre y originalidad en los manuscritos	19
1.2 Renacimiento	25
1.2.1 Mundo de los genios	27
1.2.2 Moral y realismo en la construcción del autorretrato	28
Ideales Sociales	28
Singularizar a través del parecido	32
2. ESTRATEGIAS TEATRALES EN LA REPRESENTACIÓN DEL PROTOTIPO FEMENINO Y RUPTURA DE LAS FORMAS DE APROXIMACIÓN	37
2.1 Siglo de las Luces	37
2.1.1 Artista profesora	37
2.1.2 Artista madre, hija y esposa	40
2.2 Siglo XIX	46
2.2.1 Búsqueda de una nueva identidad	47
2.2.2 Cuestionamiento del canon	48
2.2.3 Liberación del "yo"	51
3. CONSCIENCIA DEL PROPIO CUERPO EN LA EDIFICACIÓN DE LA INDIVIDUALIDAD	55
3.1 Siglo XX	55
3.1.1 Arte feminista. Arte femenino	56
3.1.2 Mujer artista mexicana	59

3.2 Interpretación plástica: <i>Frida Kahlo, Cindy Sherman, Gabriela López Portillo</i>	61
3.2.1 Frida Kahlo	61
3.2.2 Cindy Sherman	65
3.2.3 Gabriela López-Portillo Isunza	71
4. SOBRE MI OBRA PLÁSTICA	77
4.1 Cuerpo sensible	77
4.2 Breve historia del Bordado	80
4.3 Mi obra	82
4.3.1 Detalles de un Diario	85
4.3.2 Paisaje Íntimo	93
CONCLUSIONES	98
BIBLIOGRAFÍA	101
Lista de imágenes	103

INTRODUCCIÓN

En un inicio de este trabajo pretendí exponer sólo el análisis e interpretación de mi obra plástica, utilizando el concepto de *Autorretrato* como base teórica. Sin embargo, el alcance de este género artístico y la necesidad personal de indagar en la historia alterna que corresponde a mi condición de mujer, contribuyeron a cuestionarme sobre la identidad femenina. Así que decidí conjugar ambos intereses en esta investigación. Finalmente, presento en este escrito parte del proceso histórico, cultural y social de la mujer, incorporándolo al ámbito de la plástica, principalmente en el campo del Autorretrato Femenino de occidente. Dentro de este desarrollo cultural, integro el análisis de mi trabajo plástico.

No intento en esta tesis hacer una descripción psicológica de la mujer artista, sino analizar, describir e interpretar la construcción del concepto de feminidad que se ve reflejado en sus autorretratos.

La selección de obras aquí presentadas (desde el siglo XII al siglo XX), me permiten comentar aspectos relacionados con identidad femenina, conceptos de sujeto (que el autorretrato determina) y solución plástica manejada durante esos períodos.

Tradicionalmente imaginamos el rostro de la artista cuando se habla de autorretrato, situación que durante siglos destacó. Sin embargo, las disposiciones y cambios culturales, ideológicos y plásticos, fomentaron, después de las vanguardias del siglo XX, un autorretrato femenino con una gama de posibilidades de representación.

La innovación en ellos resalta por el atrevimiento a contemplarse más allá de la imagen *espejeada*. Estas artistas se encontraron a sí mismas a partir de la mirada y del sentir de su propio cuerpo; así como de una percepción más consciente de las circunstancias culturales y sociales que les tocó vivir.

No descartamos ni desvalorizamos en absoluto las obras anteriores al siglo XX, sólo que en aquellas –y por obvias razones- encontramos una marcada *ideología dominante* (ideales, cánones de belleza, valores morales), lo que oculta muchas veces la calidad única de cada individuo y en este caso, de cada artista mujer. Veremos que los signos referentes a la identidad femenina se modifican constantemente a través de los siglos, y su proyección simbólica en la plástica nos concede una vasta interpretación.

En el trayecto de esta investigación me percaté que, en la historia del arte oficial, los temas referentes a *lo femenino* pocas veces son analizados. Por lo

tanto, si nos adentramos a información más específica como la del autorretrato femenino, se dificulta aún más su localización. Generalmente, cuando se habla de este tópico, encontramos catálogos donde participan en su mayoría artistas varones. Contadas son las mujeres que integran esos registros visuales. Por otra parte, el autorretrato femenino es un tema poco analizado como una posibilidad para entender la identidad de género - a pesar de que fue la práctica más utilizada por las mujeres artistas durante varios siglos. El espacio doméstico les brindó esa alternativa. Desarrollando también el género del retrato y el bodegón (considerados como arte menor). Mientras, el mundo del arte (dirigido por el sexo masculino) les obligó a trabajarlos (con frecuencia), ya que se les prohibió el dibujo del desnudo, exclusivo para los varones dedicados al gran arte (género histórico).

Fuera del relato oficial, aún fuertemente marcado en nuestros días, existe cada vez más bibliografía referente a temas de género, lo cual nos permite a la sociedad en general ampliar el panorama socio-cultural, para romper paradigmas y construir otra realidad.

Con el fin de facilitar la lectura de esta tesis, quiero comentar que en cada época o siglo, encontrará una breve semblanza histórico-cultural que pretende ubicar al lector en el período correspondiente. Estas referencias, también serán halladas entre la información plástica para hacer conexiones de interpretación.

En el capítulo uno, mencionaré las condiciones de las mujeres que habitaron los conventos y monasterios durante la Edad Media. Los manuscritos serán la primera fuente donde obtendremos algunos nombres, rostros y valores de identidad de género. Así como una originalidad basada en el acto espiritual. En este mismo apartado, serán planteados los ideales femeninos renacentistas puestos al servicio de la plástica (artes liberales) y de la propia imagen. Paralelamente, se construyen los nuevos conceptos de sujeto donde el rostro es proclamado sede simbólica de la identidad. Así como también, se tratará el quebrantamiento de normas, como el caso de Artemisia Gentileschi.

En el capítulo dos, se localiza el *Siglo de las Luces*. La Ilustración (basada en la razón y la ciencia) redefine el concepto mujer, reafirmando la idea sobre la "natural incapacidad" femenina. Para este entonces, se escenificará el ideal social de cada tipo humano y los roles femeninos serán acentuados en los autorretratos. Para ello, he destacado cuatro modelos femeninos que involucran el espacio público y el privado: artista profesora, artista madre, esposa e hija. Más adelante, hablaremos del *Siglo XIX*, donde el sistema social gregario promueve el cuestionamiento de las diferencias y las injusticias. La lucha femenina se deja ver con mayor fuerza en motines y pronunciamientos. Asunto que repercute en la búsqueda de una nueva identidad, cuestionando el canon y, paulatinamente, en la ruptura de las

formas de aproximación, donde el trazo y el uso del material apoyarán la gradual liberación del "yo".

En el capítulo tres, se habla acerca de la liberación femenina del siglo XX. La independencia económica y el trabajo remunerado llevará a las mujeres a ser dueñas de sus pensamientos, actos y cuerpo. Brevemente se comentará sobre el arte femenino y aspectos generales de la mujer artista mexicana. Interpretaré con mayor amplitud la obra de tres artistas de esta época: Frida Kahlo, Cindy Sherman y Gabriela López Portillo.

El capítulo cuatro, incluye como preámbulo y de manera concisa la importancia del *cuerpo sensible*, el cual constituye la identidad de un individuo. Así como también, una breve historia del bordado. Esto con la finalidad de introducir al lector a la interpretación de dos obras de mi autoría: *Detalles de un diario* y *Paisaje íntimo*. Ambas, con el referente del cuerpo como memoria y portador-contenedor del lenguaje individual y cultural.

Introducción al Autorretrato femenino

Mirarse a una misma

Las mujeres artistas han recorrido una historia paralela (en tiempo) que el artista varón, pero las circunstancias para transitarla han sido desiguales. No por esta situación socio-cultural las mujeres dejaron de hacer arte, y mucho menos, abandonar la presencia para sí mismas y para el mundo de la plástica. Hay una pregunta que la filósofa mexicana Eli Bartra plantea y, de la que partiremos para el desarrollo de esta investigación de tesis: "¿es una característica "femenina" la unidad de la vida, la no separación entre la "vida" y la "obra"? A lo que llama *vida* es el universo doméstico en el que, en términos generales, se les ha otorgado a las mujeres, por lo que se encuentran más próximas al mundo del cuerpo, las emociones y de los sentimientos. Con ésto, intentamos plantear que muchos de los autorretratos femeninos contienen elementos y valores que reflejan, de alguna manera, el concepto de feminidad que se ha construido durante los siglos, y en el cual está presente de manera compleja este universo doméstico; así como también, su resistencia.

Es interesante destacar un autorretrato de la artista pintora Catharina van Hemessen (fig. 1). Ella se retrata frente a un caballete con pinceles, paleta y en acción de pintar, es decir, trabajando. Con ello muestra su profesionalismo en la materia y una situación nada común para una mujer. Esta primera imagen como "artista-pintora", será durante siglos, el prototipo a seguir por muchos pintores de ambos sexos.



Fig. 1 Catharina van Hemessen, *Autorretrato*, 1548, Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum

El espejo

Cuando pensamos en el autorretrato, tradicionalmente incluimos el uso del espejo. Sin embargo, no todas las artistas recurrieron a él. Durante la Edad Media y parte del Renacimiento, se consideró en la imaginería, y principalmente en Alemania como el “instrumento del demonio”: “El espejo, detestado por los moralistas alemanes, símbolo de la belleza despreocupada y del exceso de narcisismo, se convierte en lugar común figurativo.”¹ Y al que se le dará una connotación alegórica, llamada Vanidad o Vanitas. Este calificativo fue atribuido al sexo femenino como un vicio natural para un ser *frágil* y *débil* ante las tentaciones carnales. La doctrina cristiana presenta a la mujer como un *defecto de la naturaleza*, discurso retomado del concepto aristotélico sobre la mujer. La belleza femenina fue un asunto que le preocupaba a la Iglesia, porque era considerado como nocivo, y más cuando la mujer se sabía bella. Recordemos cuando Eva (sede simbólica del pecado) seduce a Adán. Entonces, una mujer que se perdía en la contemplación narcisista, su alma corría peligro o era la encarnación del mal.

¹ Erika Bornay, *La cabellera Femenina*, pág. 129.



Fig. 2 Ritter von Turm,
¿grabado de Durero?

En una de las ilustraciones del *Ritter vom Turm* atribuidas a Durero (fig. 2), vemos a una joven peinándose frente al espejo y su reflejo es el trasero del demonio que está a sus espaldas. Es una comparación violenta y discriminatoria. Estas manifestaciones plásticas nos revelan cómo se fue construyendo la imagen y la identidad femenina y donde la participación del sexo masculino fue crucial.

Con el paso del tiempo, el espejo fue una herramienta más para lograr el concepto de mimesis. Y su simbolismo es usado conceptualmente de diferentes formas.

Autorretrato e Identidad

La necesidad de huir de la idea de la muerte (física y simbólica) lleva a perpetuar nuestra imagen, a examinarnos íntimamente y a autodefinirnos en la sociedad. Es decir, a singularizarnos y diferenciarnos de los demás. El autorretrato provee a la artista de esta oportunidad y le permite un *ámbito de libertad*, dependiendo, claro está, de las normas sociales y plásticas de la época. Así como también, en la personalidad construida por su historia individual. Rosa Martínez apunta que el autorretrato "será así el modo del retrato en el que se producirán algunos saltos importantes hacia nuevos conceptos del sujeto"². Este género continúa vigente por la diversidad y complejidad de los lenguajes de representación y los cambios en la conciencia del yo. Un autorretrato puede ser un método de aprendizaje y de autoconciencia. La mayoría de los artistas plásticos lo han realizado, ya sea uno o en serie, durante un tiempo determinado o durante toda su vida. Hay unos autorretratos donde está presente el rostro y el cuerpo del artista, otros evitan el rostro o drásticamente la forma antropomorfa se elimina (fig. 3).

² Rosa Martínez-Artero, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, pág. 164.



Fig. 3 Louise Bourgeois, *Torso/Autorretrato*, 1963-64

En el caso de las mujeres artistas el concepto de feminidad alcanzó su materialidad en los autorretratos. Hablar de la identidad femenina se vuelve muy complejo y extenso. Sin embargo, se sabe que “las mujeres están sometidas a una sociología que en gran parte es ideología de una descripción que es casi siempre función moral, clasificación que sirve ya como modelo”³. Todo esto, bajo el principio de criterios, valores y jerarquías de la sociedad masculina:

Preocupados por indicar a las mujeres los caminos de la virtud y de la salvación, frailes, clérigos y laicos emprendieron un cuidadoso asalto a la tradición y hablaron a las mujeres con las palabras de sus libros. La Sagrada Escritura, las obras de los paganos en que se podía reconocer una sabiduría antigua, los textos exegéticos, morales, teológicos y hagiográficos [...], nada se olvidó en la construcción de un modelo femenino que, provisto de la autoridad que venía del pasado, estuviera en condiciones de funcionar en el presente y de proyectarse al futuro.⁴

En un inicio, se dieron graves acusaciones que interpretaron a la mujer como la enemiga y el origen del mal. Esto se resumía en imágenes cargadas de

³ Carla Casagrande “La mujer custodiada”, en Georges Duby, Michelle Perrot, *Historia de las Mujeres*, Vol. 2, pág. 110.

⁴ *Ibid*, pág. 107.

iconografía⁵ descalificadora, en la que el género femenino quedaba desfavorecido. El modelo tradicional, mantiene a la mujer en el espacio doméstico, son hijas, esposas y madres. Su función se limita a procrear y su único trabajo es el trabajo de la casa, o todo lo contrario: la prostitución. A pesar de que este modelo continua hasta nuestros días el panorama para las nuevas generaciones se ha ampliado. Este patrón fue cuestionado poco a poco desde el Renacimiento y hasta finales del siglo XIX, donde se fortalece la emancipación femenina. Las feministas del siglo XX, analizan arduamente este modelo desde varios aspectos: sociológico, científico, antropológico, psicoanalítico, filosófico, entre otros. Además, los logros sociales, jurídicos, civiles, económicos y sexuales, obtenidos por su lucha, nos llevan hoy en día a hombres y mujeres a cuestionarnos más por nuestra propia identidad frente al mundo.

Veremos que este ideal femenino se fortaleció y reafirmó por ambos sexos pertenecientes a la nobleza, y posteriormente pasó a la clase media. Como lo denota Paulette L'Hermitte, la mujer se sentía portadora del pasado y del futuro de un linaje, dentro de un sistema de valores interiorizado, en el que ella actuaba cotidianamente sin cuestionar. Por siglos, los padres (ambos sexos) persuadieron a las niñas sobre su diferencia ante los hombres, tanto por lo que hacían, por lo que eran y por lo que deberían ser:

La inmensa mayoría de las mujeres debían encontrar normal ésta situación [...] No se les imponía la sumisión; eran ellas mismas las primeras en ensañarla a sus hijos [...] Eran ante todo las mujeres quienes reconducían el sistema jerárquico y la rebelión debía de ser rara.⁶

El cuerpo de la mujer, tradicionalmente, circulaba entre la vida privada y la doméstica, y le *pertenecía* al padre, al marido y a los hijos. Por lo que es valiosísimo encontrarse con autorretratos femeninos que implícitamente logran la salida hacia el espacio público, lugar que tanto se le negó a este sexo, alcanzando con ello un estatus como sujeto frente a la sociedad. Siendo que, el autorretrato o retrato:

exalta desde sus orígenes la vanidad del ser humano privilegiado dentro de una situación social secular jerarquizada; en consecuencia, se nutre de la obediencia a las señas de identidad que fijan la realidad del ser humano en torno al orden social [...]. Podría decirse que al afirmar el nombre propio, el retrato [autorretrato], ejerce el *acto de nombrar*, hecho que contribuye de algún modo a *cercar al individuo en su sujeto*.⁷

⁵ A través de los medios visuales una ideología política, social o cultural, es la mejor vía para transmitirla y acentuarla, como veremos en la interpretación de la obra de Cindy Sherman en el capítulo 4.

⁶ Paulette L'Hermitte-Leclercq, "Las mujeres en el orden feudal (siglos XI y XII)", en Duby, *op.cit.*, pág. 315.

⁷ Rosa Martínez –Artero, *op. cit.*, pág. 262.



Fig. 4 Rosalba Carriera, *Autorretrato*, después de 1746

1. SEÑAS DE IDENTIDAD: NOMBRE, IDEALES SOCIALES Y VEROSIMILITUD DEL ROSTRO

1.1 *Edad Media*

El matrimonio o el monasterio (claustro) eran las únicas dos opciones aceptadas como estilo de vida para toda mujer. Esta situación se fue definiendo durante este amplio período.

Las costumbres e ideologías (germanas, imperio romano y cristianismo) se combinaron y, paulatinamente, se estructuró un sistema de normas en las relaciones entre los sexos. Hubo etapas más o menos conciliadoras en cuanto a los derechos jurídicos, cívicos y administrativos, como en los siglos VI -VII y X-XI, donde mujeres de alto rango adquirían facultades de poder casi igual que un obispo o un rey. Pero aún así, la mujer estuvo relegada a funciones meramente domésticas y de procreación. La clase social a la que pertenecían estas mujeres les dotaba de privilegios que pocas podían alcanzar.

A partir del siglo V, cuando las tribus germanas se establecieron en el Imperio Occidental, se mezclaron costumbres, principalmente, en los asuntos de matrimonio y derechos de propiedad. Estos dos conceptos paulatinamente definieron a la mujer en calidad de hijas, esposas y viudas. Culminó con la llamada Reforma Gregoriana impulsada por Gregorio VII en el siglo XI, que trataba de modificar la vida de clérigos y de laicos. El esquema fue específico y los modos para transmitirlo fueron variables: historiografías, ejemplarios, sermones, cartas de orientación, entre otros. En general, la sociedad del Medioevo se caracteriza como una estructura de poder patriarcal, autoritaria y centrada en la familia.

1.1.1 *Privilegio de la vida espiritual*

Una mujer noble y casada tenía más derechos, tanto de propiedad como civiles. Igual lo tenía una mujer religiosa de algún rango. Y su posición la obtenía de las tierras heredadas y del estatus de parientes o del poder de sus hijos y marido.

Aquellas mujeres que estudiaremos, decidieron la vida del convento. Estas mujeres evitaron el matrimonio por diversas razones como: tensión con los padres, viudez, obediencia, voluntad propia, padecimiento físico o mental, o el padre (en algunos casos) no podía dotarla según su rango. Así que tenían la oportunidad –como las nobles- de desarrollar talentos intelectuales y administrativos dentro del monasterio:

Las comunidades [de religiosas] proporcionaban un medio que prestaba apoyo y una atmósfera de paz en el que las mujeres podían vivir, trabajar y orar [...] Habían mujeres que servían como directoras administrativas, jefas de guardarropa [...] Otras actuaban como bibliotecarias, escribas y maestras.¹

Esos lugares eran apartados y estrictos, fundados por mujeres seglares y solas y apoyadas (en algunos casos) por el marido o parientes clérigos, quienes perseguían bendiciones y poder político. Para el siglo XII, los monasterios femeninos abundaban en toda Europa, más que los masculinos.

Es en este panorama nos encontramos con los primeros autorretratos femeninos, hechos por miniaturistas dedicadas a ilustrar textos religiosos, como el caso de la joven Clarisia. También, algunas abadesas eran tanto autoras de sus propios textos como ilustradoras, como eran las mujeres Hildegarda de Bingen y Herrada de Landsberg.

En estos espacios aparentemente cerrados se podía tener acceso al arte y a la vida intelectual, algo que no podía ofrecer el mundo exterior para las mujeres. Ahí se aprendía el latín, el cual les facilitaba el acceso a la literatura clásica y a los escritos religiosos. Para ambos sexos, era obligatorio el conocimiento riguroso de la Biblia, igual que el derecho civil y canónico.

En un principio, las abadesas cumplían la función de administrar las propiedades, mantener la disciplina y cuidar el bienestar espiritual de su comunidad. Sin embargo, con el tiempo, estas mujeres recluidas, sufrieron igualmente, la discriminación por parte de los clérigos contemporáneos; quitándoles privilegios de su profesión y prohibiéndoles la consagración a los miembros de su propia comunidad.

No obstante, tras el concepto sobre la mujer como sexo débil y de mente inestable, se les prohibió educar a los varones, y únicamente, atendieron a mujeres pobres y enfermas. Ya que inicialmente también educaban a los hombres.

Durante estos siglos el constante discurso sobre la *castidad* llevó a la fascinación de la virginidad y del modelo monástico, y más aún, a la fuerte oleada hacia el culto mariano, por lo cual no es coincidencia encontrar en la historia del arte, artistas religiosas. Es decir, que gracias a ese aspecto religioso, moral y discriminatorio, se les fue permitido sólo a estas mujeres abordar temas y actividades creativas que únicamente eran de uso masculino y de alto rango. El cristianismo coloca a la virginidad en la cima de la perfección, brindando mayor recompensa celestial a las vírgenes y socialmente una estabilidad moral hecha virtud:

¹ Suzanne Fonay Wemple, “Las mujeres entre finales del siglo V y finales del siglo X”, en Duby, *op.cit.*, pág. 257.

Y el Evangelio ofrece a la mujer el arquetipo de María. Esto no es nuevo, pero nunca la Iglesia ha exaltado la excelencia de este estado [virginidad] como en los siglos XI y XII. Todo llevaba a ello: el temor del fin de los tiempos, la irradiación espiritual de los monjes, la reforma del clero y la promoción del culto mariano.²

El Gótico se caracteriza por la construcción iconográfica que apoya la devoción a la Madona. Se construyen catedrales para homenajearla y muchos clérigos le dedican poemas a la Virgen María y concurren las grandes peregrinaciones.

La educación femenina únicamente la recibían mujeres de la nobleza que desde niñas eran mandadas al convento para resguardar su *virtud*, y aprender algunas actividades domésticas antes del matrimonio. Mientras que los varones entraban a las escuelas y universidades creadas por la Iglesia. Para la feminista Andree Michel esta brecha educativa “fue invocada por los hombres [del poder espiritual y político] para eliminar a las mujeres de las profesiones liberales”³. Sin embargo, se sabe que en el siglo XIII en centros comerciales como Flandes, existían escuelas urbanas para muchachas, cuya educación corría a cargo de beguinas⁴ y también de religiosas de distintas órdenes.

1.1.2 Nombre y la originalidad en los manuscritos

La actividad artística, como tal, no era una especialidad, era considerada como trabajo artesanal. Existían talleres que posteriormente se integraron como gremios dedicados a ilustrar. Y sólo se conocen los nombres de algunas mujeres artistas seculares, quienes apoyaron al marido o al padre en esta actividad. Los conventos fueron centros de acopio de arte y los manuscritos como bien lo dice Whitney Chadwick, fueron principalmente, la sede del mismo donde monjas y frailes contribuían en la producción artística. En algunos casos éstos eran copias fieles en cuanto a contenido de texto, pero eran ilustradas por creatividad del o la artista. En otros casos, eran textos escritos e intelectualmente desarrollados por los o las religiosas.

En la Alemania del siglo XII, se dio un florecimiento de los manuscritos, donde se le insertaban retratos del donante, intercalando entre las imágenes alguna del propio autor. Francastel, en la investigación que hace sobre la historia y el proceso del retrato, concluye que esta decisión del artista favorecerá el reconocimiento social como tal. Es decir, busca “salir del anonimato donde

² Paulette L'Hermitte – Leclercq, *op.cit.*, pág. 274.

³ Michel, Andree, *El feminismo*, pág. 40.

⁴ Claudia Opitz, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en DUBY, *op. cit.*, pág. 383.

lo mantenía hasta entonces sumergido la sociedad, se siente movido por el mismo impulso que su modelo cuando encarga un retrato.”⁵

Gracias a la necesidad de salir del desconocimiento social y de encontrar en la actividad mística una identidad propia por “el deseo de transmitir a la posteridad su nombre, sus obras y su rostro”⁶, sin dejar de lado, -los privilegios de rango- nos encontramos en algunos manuscritos autorretratos femeninos.

El desarrollo artístico femenino lo encontramos en Alemania, donde se apoyó a las monjas pintoras. Algunos mecenas fueron del sexo femenino, como Inés de Praga, Eduvigis de Silesia e Isabel de Turquía.

Partiremos de un autorretrato jugueteón del siglo XII. Sabemos que es tal porque la autora de esa imagen escribe su nombre en la parte superior de su cuerpo: *Claricia* (fig. 5). Vemos su imagen columpiarse jovialmente en la letra Q de un salterio. Es una imagen muy creativa, porque ella es parte de la misma letra. Posiblemente la actitud y atuendos, como concluye Drorotty Miner, nos haga pensar que era una “educanda lega del convento” de Augsburgo.

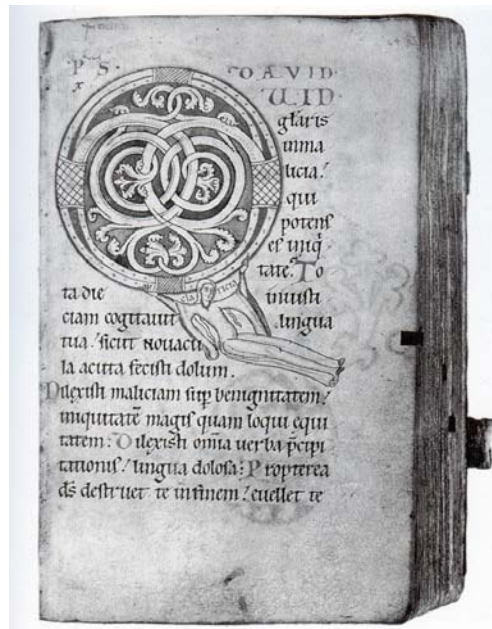


Fig. 5 Salterio alemán de Augsburgo, finales del siglo XII. Walters Art Gallery, Baltimore (USA)

Aparentemente sus rasgos individualizados quedan generalizados cuando vemos otros autorretratos de la alta edad media. Todos se parecen, tienden a la caricaturización por la unidad estereotipada del Gótico: la silueta

⁵ Pierre Francastel, *El Retrato*, pág.70.

⁶ *Ibid*, pág. 50.

humana se alarga, se arquea y se estira. Además, como el uso del espejo era nulo, se retrataban *de memoria*. Sin embargo, ese carácter lúdico de Clarisia, vuelve a esta obra única y cargada de identidad. Según, Pedro Azara:

un buen retrato es inconfundible: manifiesta los rasgos personales de un determinado individuo, lo cual no quiere decir, curiosamente, que la imagen deba necesariamente parecerse físicamente al modelo. Debe, ante todo, evocarlo espiritualmente, permitiéndole manifestarse a través de la obra ante los sentidos del espectador⁷

Para que una imagen plástica entre en el género del retrato, según Francastel debe reunir dos elementos, los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar al modelo. Es entonces cuando el nombre cobra gran importancia como seña de identidad, que en el caso de las imágenes del Medioevo nos da la referencia más cercana a nuestro autor y promueve su singularidad, para no ser confundido con otro:

Este acto de nombrar implica una separación que deshace aparentemente lo adquirido por herencia [...] El individuo se reconoce entonces igual a los ancestros pero diferente a ellos, entrando en el proceso de construcción del sujeto en el ámbito de la colectividad.⁸

De alguna manera, esta posibilidad de nombrarse y de identificarse plásticamente, contribuye a la creación individual (como seguirá existiendo a partir del Renacimiento). Sin embargo este acto y en este lapso histórico trae implícito una necesidad imperante por salir del anonimato en el que el sexo femenino era recluido.

Otro ejemplo de autorretrato es el de la notable artista y abadesa Herrada de Landsberg, del siglo XII (fig. 6). Lo encontramos en la enciclopedia ilustrada "*Hortus Deliciarum o Jardín de las Delicias*". Este texto contiene, "una historia resumida de la humanidad"⁹. Una recopilación del conocimiento religioso y seglar. Así como también, ilustraciones en miniatura de estilo gótico con temas desde filosóficos hasta de jardinería y escenas de la vida cotidiana.

El autorretrato de la abadesa Herrada lo encontramos al inicio del manuscrito como presentación. Aparecen cerca de su imagen retratos de las monjas y novicias de la abadía de Hohesburgo. Son seis hileras de rostros femeninos con sus respectivos nombres, mientras que la imagen de cuerpo completo pertenece al de la abadesa.

En esta obra formidable nos encontramos con la solidaridad femenina ante su mismo sexo. Es decir, el reconocimiento de la individualidad de cada

⁷ Pedro Azara, *El ojo y la sombra*, Ed. Gustavo Gili, España, 2002, pág. 14.

⁸ Rosa Martínez- Artero, *op. cit.*, pág. 34.

⁹ Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*, pág. 56.

mujer de su comunidad. La representación en grupo que hace la abadesa, muestra “el poder de la democratización por el que la identidad particular es secundaria con respecto a otra identidad más relevante, la del colectivo”¹⁰ Ya sea por la inscripción del nombre de cada integrante como por la dedicatoria:

Herrada, por la gracia de Dios abadesa de la iglesia de Hohenburgo, se dirige a las doncellas de Cristo [...]. En vuestra felicidad pensaba cuando, como una abeja inspirada por la inspiración divina, extraje de muchas flores de escritos sagrados y filosóficos este libro llamado el *Jardín de las delicias*; y aquí he reunido esos textos para honra de Cristo y de la Iglesia, y para vuestro deleite, como si fuera un dulce panal de miel.¹¹

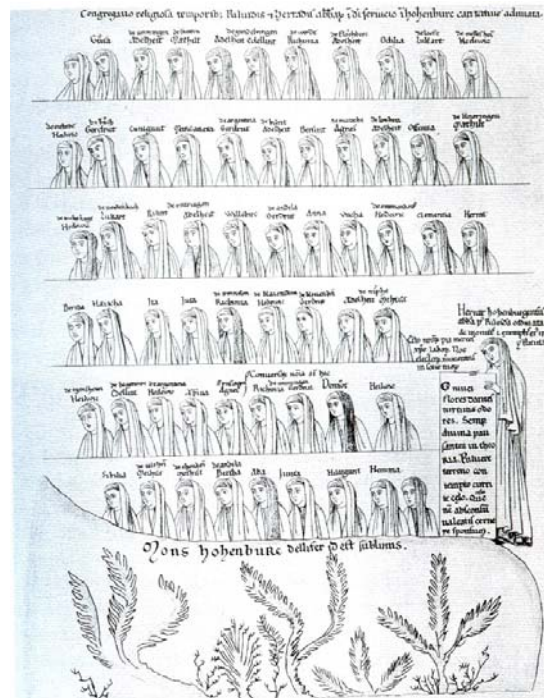


Fig. 6 Herrada de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, fol. 323r, después de 1170

Por otro lado, la composición y el ordenamiento de las imágenes, nos remite a una estructura jerárquica vivida dentro del convento. Esta postura de pie, simboliza las figuras de poder y de conocimiento. Es así, como en el género del retrato se puede percibir la transformación de la sociedad en la búsqueda de los ideales sociales a través de los *estereotipos pictóricos*.

En esta obra, entre los nombres, aparecen los apellidos de algunas familias terratenientes de la época. Los conventos exigían una dote para el

¹⁰ Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, pág. 61.

¹¹ A. Straub y G. Keller, eds. Herrade de Landsberg, *Hoetus Deliciarum* (Estrasburgo, 1879-99), citado por Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 56.

reclutamiento de las niñas. Por supuesto, menor que la que exigía el convenio matrimonial. Ésta era dada por el padre. Por tanto, no todas las familias tenían acceso, sólo aquellas que podían cubrir los costos y no todas tuvieron los mismos beneficios dentro de los conventos por el sistema de jerarquía.

Tras la Reforma Gregoriana, y a partir del siglo XIII, se desarrolló una “profunda inquietud religiosa”, principalmente con el movimiento de las Beguinas; ya que esta reforma ordenó múltiples restricciones dentro y fuera de la Iglesia con respecto a la actividad religiosa femenina. Con este panorama, muchas personas incurrieron a rechazar las formas tradicionales de devoción y buscaron la salvación de su alma por otras vías no prescritas por la Iglesia. El misticismo femenino se produjo tanto en religiosas como en las llamadas herejes:

Este movimiento, que se extendió por todo el continente europeo afectando especialmente en las ciudades económicamente más desarrolladas de Italia, Francia, Flandes y a todo lo largo del Rin, tenía varios objetivos, pero sobre todo preconizaban la necesidad de una renovación religiosa de cristiandad y la vuelta a ciertos valores ascético – apostólicos como la pobreza, la humildad, la castidad y, finalmente, el trabajo, ensalzando la llamada *vita activa*.¹²

La primera mística de gran influencia para los posteriores movimientos femeninos religiosos fue la monja benedictina Hildegarda de Bingen. Una mujer que además de ser activa en política; contó con una formación teológica que le permitió desarrollar problemas teológicos desde otra perspectiva, y bajo inspiración mística: “La exaltación del matrimonio místico coloca a estas esposas en situación ideal de evasión sin fractura, hacia lo alto. Allí donde las relaciones con Dios se inmediateizan y son “sensibles al corazón”.¹³

Se denominó a sí misma como *receptáculo del Espíritu Santo*. En su libro llamado *Scivias: Cómo conocer los caminos del Señor* (fig. 7), donde presenta en 35 visiones sus experiencias religiosas o místicas, y su postura frente a la reforma gregoriana. Son miniaturas en las que una y otra vez se incluye, viviendo a través de su cuerpo, cada visión: representaciones de la Iglesia en forma humana, al Anticristo, luchas entre vicios y virtudes, conflictos del alma humana, entre otros. Ella se caracteriza como Eva, María o la Madre Iglesia. Es considerada por Bárbara Newman como la primera intelectual cristiana que aborda la idea de lo femenino de Dios, de la Iglesia y del Cosmos.

Whitney Chadwick comenta lo siguiente sobre esta artista:

Se le atribuye al mérito de abarcar en toda amplitud la revelación cristiana de una manera nueva y original, de buscar la integración de todos los

¹² Claudia Opitz, *op. cit.*, pág. 406.

¹³ Paulette L’Hermitte –Leclercq, *op. cit.*, pág. 317.

aspectos de la vida, y de presentar la autoridad femenina como una restitución del orden natural, no como una amenaza o un peligro para éste.¹⁴



Fig. 7 Hildegarda de Bingen, *Scivias*,
f.5.1142- 1152

Con el lugar profético que Dios le asignó, Hildegarda estaba capacitada para realizar funciones sacerdotales, que la Iglesia asignaba únicamente a los varones. Fungió como cualquier místico de la época, por lo que obtuvo fama dentro de la misma. Esta posición activa contradecía de alguna manera el pensamiento de santo Tomás de Aquino, que insistía en la inferioridad de la mujer como condición natural.

Scivias, es un ejemplar que muy probablemente fue ilustrado bajo su dirección y supervisión, ya que se caracteriza por una sensibilidad fuertemente individualizada. Las miniaturas son coloreadas y el estilo difiere al de sus contemporáneos de Europa del Norte.

No son autorretratos comunes los de Herrada de Landsberg y de Hildegarda de Bingen, "pioneras de la autobiografía visual", como las llama Whitney

¹⁴ Whitney Chadwick, *op.cit.* pág. 61.

Chadwick. Además de ser un ofrecimiento a Dios, nos muestran una identidad propia cargada de vivencias, necesidades y satisfacciones tanto intelectuales como espirituales. Así como también, su poder político y social. Situación, que muy pocas mujeres podían vivir en el Medievo, porque el poder y el saber se masculinizaron.

1.2 Renacimiento

Es interesante la aportación indirecta que la Reforma y la Contrarreforma proporcionaron para la educación femenina. Los primeros necesitaron alfabetizar a ambos sexos para entender las Escrituras. Los segundos, la promovieron en el sexo femenino, viendo en ella a la futura madre y transmisora de la fe cristiana. Fue parte del proceso de reconstitución religiosa y moral.¹⁵

Desde el siglo XVI se conquistaron mercados dando pie a guerras interminables para una expansión colonial, arrastrando en sí consecuencias relativas a la riqueza, pobreza y esclavitud. El desarrollo del capitalismo y el surgimiento del Estado moderno transformaron la vida económica, social y familiar, como fue el caso de Italia.

Progresivamente se abrió el camino para una clase nueva, la alta burguesía, proveniente de familias de banqueros y comerciantes que integraban las cortes.

Las restricciones y condiciones laborales para las mujeres en toda Europa continuaban siendo inferiores a la de los varones. La actitud de éstos ante el empleo femenino fue de rechazo por *miedo* a la competencia laboral, a causa de las normas morales y las condiciones económicas de la época. Muchos de los gremios las despojaron de responsabilidades y en los talleres ciudadanos se les pagaba -para el siglo XVI-, menos de la mitad del salario varonil. En el caso de Italia "las mujeres se vieron excluidas del patrocinio estatal que creó la cara pública [...] y no participaron en absoluto en las comisiones gremiales".¹⁶ Consecuencia, por la cual, los hombres desarrollaron mayor habilidad siendo las mujeres relegadas a actividades menos capacitadas, como sucedió en la industria de la seda.

Aunque, durante el siglo XVII se presentan algunos cambios en la vida familiar y urbana, la doctrina conservadora del calvinismo mantenía vigentes los llamamientos medievales: castidad y obediencia de las mujeres, no muy

¹⁵ Martine Sonnet, "La educación de una joven", en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Vol. 3, pág.146.

¹⁶ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág.67.

lejano al pensamiento del Sur de Europa. En estos países se incrementó la visión hacia la mujer como un objeto mercantil: "Los nuevos capitalistas invertían su dinero en las mujeres como lo hacían en la tierra".¹⁷ Lo vemos reflejado en los retratos de sus prometidas o esposas. Así como también, adoptaron la mayoría de las familias de clase media, *el modelo de domesticidad*: mantenerse en el ámbito familiar (espacio privado) y realizar funciones domésticas; dejando al marido la toma de decisión (espacio público). Religiosos y laicos compartirán esta idea, escribiendo *manuales de la vida familiar*, como el que se redactó a finales del siglo XV, llamado *Ménagier de Paris* (1498), donde:

se define la nueva ética que debe seguirse para la educación de las niñas: éstas deberán ser preparadas para sus futuros papales domésticos en que todo se hará para comodidad del marido.¹⁸

En pleno humanismo, la familia tiene una posición de primer plano tanto en la cultura como en la ideología de la época. Así que a la mujer se le asigna drásticamente la procreación como estado *natural*¹⁹. Sustentado en el ámbito civil y moral, el matrimonio:

Efectivamente, mucho habían cambiado las cosas en materia de relación entre la fe cristiana y el mundo, a tal punto que la familia cristiana se había convertido en uno de los parámetros más importantes del bienestar social, como culminación de una lucha secular entre la nobleza y el clero por la supremacía en la sociedad, y por tanto, por el control del matrimonio. Uno de los resultados de esta lucha fue una distribución más neta de las tareas entre diferentes categorías sociales.²⁰

Prácticamente estas condiciones represivas tuvieron que ver con las necesidades económicas y políticas de la Iglesia, la burguesía y la monarquía.

¹⁷ Sheila, Rowbothan, *Feminismo et Révolution*, Paris, Payot, 1973, p.27, citado por Michel Andree, *op. cit.*, pág. 57.

¹⁸ Michel Andree, *op. cit.*, pág. 48.

¹⁹ Claude Thoimasset reconoce en su escrito *La naturaleza de las mujeres*, la influencia de la filosofía aristotélica sobre el concepto femenino en la ideología medieval, expandiéndose en el tiempo: "La finalidad de la Naturaleza es el ser perfecto, el macho. La fuerza del esperma masculino se ve contrariada en su objetivo de alcanzar esa perfección por la materia, la materia femenina, y el ser femenino sólo es el *mas occasionatus*, un macho en potencia, [...] un ser defectuoso, incompleto, mutilado".

²⁰ Silvana Vecchio, "La buena esposa", en Georges Duby, Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Vol. 2, pág. 183.

1.2.1 Mundo de los genios

Este aislamiento en la familia provoca el desconocimiento de las producciones científicas y artísticas de la mayoría de las mujeres, quienes firmaban con el nombre de su padre o su marido, porque se dieron mayores privilegios al varón y a las *líneas masculinas de propiedad y sucesión*. Razones por las cuales se ignoraban en la Historia del arte a mujeres equivalentes a Leonardo da Vinci, Miguel Angel, Rafael, y demás *maestros* de este período.

Los ideales humanos (el estado de derecho y la libertad), la facultad a la crítica y a la razón, los conceptos de responsabilidad y de conciencia política, se abren paso en el Renacimiento. Sin embargo, fueron totalmente frágiles y distorsionados cuando eran dirigidos a las mujeres Whitney Chadwick hace hincapié que en la Florencia del siglo XV:

La condición de ciudadano estaba restringida a un pequeño grupo selecto de ciudadanos pudientes que se mantenían apartados de las mujeres, aun las de mayores privilegios y riqueza.²¹

Es en este período cuando se redefine a la pintura y la escultura: artes liberales, como consecuencia de la especialización y la demanda. Además, se circunscribe como actividad pública, es decir, del dominio viril. Esta inclinación fue inducida por el concepto de la República y por la influencia de los Medici (familia florentina adinerada), quienes establecieron culturalmente la sociedad renacentista, como lo comenta Whitney Chadwick. En este nuevo mundo del arte, no sólo se escriben tratados sobre este tema, sino también, sobre la condición femenina, donde intelectuales del sexo masculino dan su opinión sobre el modelo femenino "humanista": vida privada y doméstica. Mientras que el marido "humanista" tendrá una imagen dominante como guía, patrón y maestro de la esposa.²² Encontramos el tratado propuesto por Leon Battista Alberti llamado *La Famiglia* (1435).

No hay que olvidar que las mujeres de alta sociedad eran privilegiadas por recibir conocimientos mayores al del ámbito doméstico, pero aún así, no se privaban del modelo social que rigurosamente se implantó para ellas. Su educación era centrada en los valores cristianos y enseñanzas morales. Mientras que los varones, pasaban de la casa a la educación pública que consistía en la lectura, escritura y aritmética.

En el Norte de Italia (Milán y Bolonia) del siglo XVI ya se reconocían algunas mujeres artistas. Las condiciones regionales ayudaron a ésto, ya que desde el siglo XIII, se sabe que Bolonia fue la única ciudad donde las mujeres tenían acceso a la universidad. Logran su propósito, también, al ser hijas de artistas

²¹ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 70.

²² Silvana Vecchio, *op. cit.*, pág. 177.

y provenir de clase alta. Su conocimiento del arte, por lo mismo, es intuitivo, como muchas actividades públicas. Sin embargo, aquellas que sobresalieron en este ámbito, fueron consideradas por sus coetáneos varones como prodigios de la naturaleza y “por consiguiente no servían como modelo de las mujeres corrientes”.²³ O como Amparo Serrano apunta irónica y cruelmente: “casi del mismo orden que los perros sabios, los loros poetas o los monos matemáticos”.²⁴ La lucha por conseguir un lugar digno dentro del mundo del arte, finalmente se obtiene hasta mediados del siglo XX.

1.2.2 Moral y realismo en la construcción del autorretrato

Para continuar, encontramos dos aspectos que nos interesa destacar: los ideales sociales y la singularización a través del parecido. Los trataremos por separado para entenderlos mejor. Creemos que éstos se relacionan estrechamente, porque derivan del binomio belleza igual a virtud. Conceptos complejos que paulatinamente se promovieron para reproducirlos iconográficamente. Iniciando con esto, la construcción del estereotipo femenino reflejado en los autorretratos.

Ideales sociales

En los autorretratos de las artistas que trabajaron durante los siglos XVI al XVII encontramos repeticiones de modelos sociales que refieren a una identidad global femenina, como íconos morales, posición social y económica, tipos humanos (belleza), entre otros. Difícilmente en estos siglos se rompían esquemas, pero en los autorretratos femeninos hayamos una mezcla entre convencionalismos y resistencia a ellos.

Sofonisba Anguisola, fue la primera artista reconocida y respetada por sus contemporáneos, tanto por su inteligencia como por su trabajo. Abre camino para las mujeres de la misma profesión. Hija de un noble humanista, quien le proporcionó a ella y a sus demás hermanas, una educación dentro de los ideales renacentistas. En los límites de su profesión, realizó durante toda su vida, autorretratos y trabajó el retrato en la corte de España de Felipe II. Este género fue considerado como género menor y “poco honorable”, mientras que el género histórico, “la gran pintura”, requería conocimiento del cuerpo humano. Actividad prohibida para las artistas.

Lavinia Fontana comienza su carrera artística en la segunda mitad del siglo XVI. Esta fue conducida por su padre Próspero Fontana, quien a la vez fue su maestro. Trabajó como retratista, pintora de género religioso e histórico. Sus

²³ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 87.

²⁴ Amparo Serrano de Haro, *Mujeres en el Arte*, pág. 47.

vínculos familiares le ayudaron a trabajar para la corte de Clemente VIII, en Roma.

Tanto en el género del retrato como en los autorretratos encarnan los ideales sociales del Renacimiento. El caso del *Autorretrato* realizado por Sofonisba (fig. 8) representa a una persona culta, refinada y moralmente formal. Así es como principalmente se autodefine en la mayoría de sus autorretratos. El uso del accesorio en el retrato como lo observa Francastel, era de orden ideológico, por lo que determinaba al personaje: "El objeto debía indicar los gustos del personaje o una cualidad de su espíritu." En este caso, el clavicordio, la vestimenta sobria y la dama de compañía son símbolo de ello.



Fig. 8 Sofonisba Anguisola, *Autorretrato*, 1561
Col. Conde Spencer, Althorp, Northampton

Igualmente lo encontramos en el *Autorretrato con pequeña escultura* de Lavinia Fontana (fig. 9), donde la artista se muestra conocedora del arte clásico a través de la escultura colocada en su mesa de trabajo y del conocimiento de las letras (latin), como toda artista ilustrada y culta de la élite de Bolonia. Amparo Serrano apunta que, "los autorretratos de artistas reflejan [también] la nueva consideración antropomórfica del mundo, en la

que el hombre deviene en el centro del universo, la medida de todas las cosas.”²⁵

El uso del vestido sobrio (blanco y negro), era una *moda*, pero a la vez reflejaba principios y hábitos sociales y morales. Que tanto España como Flandes, los habían acogido muy bien dentro de la realeza y las cortes. Sofonisba, como parte de la corte de Felipe II y como mujer intelectual, lo incorpora. Sin embargo, en Italia, la indumentaria era más suntuosa. Se mostraban alhajas, bordados, cuellos o gorgueras²⁶, como en el caso del *Autorretrato con pequeña escultura* de Lavinia Fontana (fig. 9). Su vestido, como todos los objetos están detallados, reflejo de ese orden ideológico. Tradicionalmente, en el retrato femenino, se le daba especial atención a la vestimenta, como signo de estatus familiar y jerarquía social. Podemos decir que la identidad como artista mujer, va a la par del poder, como autodefinición. Por otro lado, nos encontramos, que esta vestimenta sobria o suntuosa, tiende a parecerse a una armadura: senos pequeños y comprimidos. El cuerpo femenino es de esta manera negado y sustituido por objetos.



Fig. 9 Lavinia Fontana, *Autorretrato con pequeña escultura*, 1579, Galleria degli Uffizi, Florencia

Otro signo moral, es el cabello recogido, que no llega al límite de usar griñón, como en el autorretrato de Judith Leyster, del siglo XVII o el Autorretrato de

²⁵ Amparo Serrano de Haro, *op. cit.* pág. 48.

²⁶ En el Renacimiento y principalmente en Italia, las mujeres jóvenes y solteras, descubren y adornan su cabellera; ya que desde el medievo, se exigía el griñón, el barboquejo y la cofia como símbolo de honradez. Paulatinamente se van metamorfoseando por otros objetos o prendas menos drásticas como los collarines o gorgueras.

Catharina van Hemessen (fig. 1). Pero al observar el *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* de Artemisia Gentileschi (fig. 12), sale de la norma.

Es interesante notar, que Sofonisba (fig. 8) hace visible en la figura de una mujer mayor (dama de compañía) o *figura de enlace de sentido*²⁷, información de identidad femenina de la época: castidad como virtud, falta de independencia profesional y símbolo de belleza.²⁸ En uno de sus autorretratos, la artista escribe lo siguiente: "Sofonisba Anguisola, virgen, pintó este cuadro ella sola". Es por esto que Amparo Serrano en su interpretación sobre los autorretratos de la artista comenta al respecto: "Destaca, por tanto, su preocupación por hacer visible cualidades invisibles como el recato, la discreción, la castidad; en definitiva, las virtudes que debían adornar a una dama, más aún en la severa corte de Felipe II."²⁹

Alberti, conocido historiador renacentista, escribió un tratado llamado *La Famiglia* donde puntualiza (entre otros aspectos) la inspección que debe tomar el futuro novio a la futura novia. Whitney Chadwick cita de este documento lo siguiente: "como lo hacen los cabezas de familia antes de adquirir cualquier propiedad o sea, pensándose varias veces antes de firmar ningún contrato".³⁰ Es decir, la mujer virtuosa era "signo de honor" en el nuevo mundo capitalista.

El espacio donde los autorretratos se construyen tiende al fondo plano. El de Sofonisba presentan un fondo que pareciera la pared del interior del espacio doméstico lugar donde se realizaban las actividades femeninas, y aluden a la vida serena, íntima e intelectual. Francastel, nos habla del fondo neutro, usado principalmente por los artistas de los Países Bajos (especializados en este género), el cual ayudaba al autor a no distraerse en la tarea de la "observación del rostro y el descubrimiento del alma".

Sin embargo, muchos de los retratos italianos seguían manteniendo la tradición muralista reflejada en los fondos con paisajes o ventanas abiertas, o elementos que constituían su vida habitual (espacios interiores o el espacio público). El hombre renacentista no era completo si se le separaba del ámbito de su vida cotidiana.

Esta idea, compositivamente, fue resuelta por Van Dyck, con una "moderna" fórmula, establecida en el retrato oficial y utilizada para el retrato de corte. Su uso continuará durante los siglos posteriores. Francastel la describe como:

²⁷ Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, pág. 87.

²⁸ La *custodia* en las mujeres va desde la represión más rígida al cuidado más sutil durante todas las fases de su vida. Se le otorga un sitio pedagógico a la mujer adulta o vieja, quien era considerada el modelo a seguir y quien está para vigilar y preservar el ideal de castidad. Al respecto ver en Amparo Serrano de Haro, *op.cit.*, y en Georges Duby, Michelle Perrot, *op. cit.*

²⁹ Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 53.

³⁰ Citado por Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 76.

La figura ya no constituye necesariamente el eje de simetría absoluto en relación al campo de la tela. Ya sea desplazándose en el sentido lateral, ya sea que un animal o una figura secundaria ocupen el costado, la distancia que la separa del borde del cuadro, esto permite al espacio circundante organizarse sobre el costado libre y no ya detrás de la figura como si fuera detrás de una pantalla parcial.³¹

Para el uso de esta fórmula, era necesario el conocimiento de métodos matemáticos y cánones de belleza que envuelven todo un proceso teórico. Algunas mujeres artistas la utilizaron, como en el autorretrato de Lavinia Fontana (fig 10). En él, además de proyectar su vida habitual como mujer, amplía el espacio circundante con un punto de fuga. Sin embargo, el exterior queda excluido del interior a través de la ventana cerrada, que se ve al final del cuarto. Probablemente, como signo revelador de una insatisfacción a la prohibición que se le hacía a la mujer sobre el espacio público o exterior.

Singularizar a través del parecido

Todo ser humano conlleva una singularidad. Y los autorretratos como los retratos nos aproximan a ella de manera visual, aunque jamás nos muestren su totalidad. El *rostro* a partir del siglo XV, se convierte en sede simbólica de la identidad, porque representó en su totalidad al cuerpo. Muy probablemente por cuestiones morales alentadas por la Reforma y la Contrarreforma y apoyadas por laicos. El *nombre* y el rostro implicaban una "verdad". Cabe destacar, que los autorretratos a partir del Renacimiento fueron cartas de presentación ante posibles clientes, quienes de primera mano podían juzgar la destreza, el estilo y las diferencias de identidad en el parecido del artista.

Todas las mujeres (y hombres) artistas trabajaban por encargo dentro de un grupo selecto de aristócratas, nobles y reyes. Estuvieron presentes en un momento donde se le dio una nueva valoración social al artista como *genio*, que se reflejará "en la ambición del artista por conseguir puestos y honores dentro de la corte".³² Entonces, el virtuosismo, el honor y la fama serán determinantes en el autorretrato de ambos sexos. Y a través de esta modificación socio-estructural, el género del retrato, incluyendo al autorretrato, quedaron:

"al servicio de un intercambio simbólico por el que el ser del sujeto pasaba al ser de su imagen y el retratado se constituía en el orden social como *alguien distinto a los otros, idéntico a sí mismo, persona; individuo sujeto a su necesidad de ser en comunidad.*"³³

³¹ Pierre Francastel, *op. cit.*, pág. 169.

³² Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 49.

³³ Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, pág.12.

Por lo que, no es coincidencia que los retratos sean de personajes importantes, clientes aristócratas, laicos y religiosos.

En el siglo XV el estudio científico del hombre promueve la figuración y el realismo. En el siglo XVII se reconoce a la fisiognómica como un recurso para describir el carácter de una persona, lo cual proporciona al retrato la "equivalencia belleza igual a virtud". Se fueron construyendo estereotipos basados en los ideales sociales. Para el siglo XV el rostro y la mirada cobran mayor importancia que el cuerpo. Esta característica de representación parte de un proceso llamado *metonimia* que expresa el todo por la parte y, en este caso, la imagen del rostro por la totalidad del cuerpo.



Fig. 10 Lavinia Fontana, *Autorretrato en el clavicordio y sirvienta*, 1577, Galleria dell'Accademia di San Luca, Roma

Veremos que en los autorretratos, la posición del rostro de perfil es sustituido por la de tres cuartos. Este efecto visual le fue atribuido a Van Eyck. Francastel, comenta que esta fórmula permite una visión más completa y un estudio más detallado del rostro. Se buscarán diversos modos para llegar a él aunque encontremos compositivamente, otras figuras y objetos iconográficos en el mismo espacio del cuadro. La juventud en el rostro de las artistas será una constante y, como todo artista honorable su mirada será dirigida hacia delante, actitud nada común para el género femenino,

considerado mal visto en la sociedad renacentista. Desde el Medievo, la mirada era la primera pedagogía:

El muchacho mira hacia delante y a lo lejos: coraje y libertad, todo eso expresa los valores masculinos. La muchacha baja los ojos o los eleva al cielo: modestia, dulzura, moderación de gestos y de movimientos: éste es el adorno de las mujeres.³⁴

Este asunto moral, llega a la iconografía del retrato. Leonardo da Vinci sugiere prototipos para representar rostros femeninos: cabeza ladeada y baja, que según el pintor, era una "actitud modesta" ³⁵ (fig. 11). Mientras que en los retratos masculinos, la mirada era dirigida hacia el frente: "La mirada penetrante dirigida hacia el mundo exterior, es un atributo de la virilidad. La mirada insistente forma parte del repertorio de la seducción masculina." ³⁶



Fig. 11 Barthel Bruyn, *Retrato de dama*, Lugano, colección Tyssen

Así entonces, el autorretrato también representó los estereotipos de la sociedad:

La "belleza" y la "verdad" concernientes al retrato se vincularon bajo los moldes de la moral y la verosimilitud de la imitación. Por tanto, las actitudes típicas que se imponían de acuerdo a los ideales sociales crearon estereotipos pictóricos aún hoy capaces de pasar desapercibidos.³⁷

Sin embargo, habrá algunas artistas como Artemisia Gentileschi en *Autorretrato como alegoría de la pintura* (fig. 12) y Anna Maria Shurman

³⁴ Paulette L'Hermitte – Leclercq, *op. cit.*, pág. 274.

³⁵ Carla Casagrande, hace énfasis sobre la custodia femenina y, donde la gestualidad forma parte de ello; porque a la mujer se le *aconseja* no reír, sólo sonreír, no abrir demasiado los ojos, llorar sin hacer ruido, entre otras reglas, como valores de sobriedad y modestia. Por tanto, el semblante femenino se vuelve inmóvil.

³⁶ Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 45.

³⁷ Rosa Martínez- Artero, *op. cit.*, pág. 49.

(1633) en *Autorretrato* (aguafuerte), que nos ejemplifican una postura emancipadora. Transgredirán prototipos iconográficos y pictóricos.

Artemisia fue hija del artista Orazio Gentileschi, de quien obtuvo la mayoría de sus conocimientos como ayudante de su taller. Dominará su oficio de pintora, como observaremos en su autorretrato, y tendrá influencia tenebrista, naturalista de Guido Reni y compositiva del pintor Caravaggio.

La obra realizada por Artemisia en 1630 llamada *Autorretrato como alegoría de la pintura* (fig. 12). Nos revela una fuerte autonomía, como en los casos anteriores. Se sabe que para esta época, la artista era económica e intelectualmente independiente situación que determina una conducta autónoma. La postura corporal que elige para autorretratarse da muestra de una experiencia vital. Esta posición y la mirada dirigida hacia adentro, no era lo habitual, por lo que también, la idea del sujeto parece infringirse. Esta manera de representarse, es una opción radical y un atrevimiento al cambio.



Fig. 12 Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoría de la pintura*, década de 1630, The Royal Collection, Windsor

Serrano de Haro resalta el lugar de esta artista frente al espectador, interpretando lo siguiente:

Es una obra que presenta la pintura como acción, acción nada idealizada, en la que la posición de la artista se sustrae a la mirada del espectador y no deja duda sobre su carácter de sujeto activo, no de objeto de contemplación pasivo.³⁸

La composición lo sugiere, construyendo la imagen sobre el plano vertical del cuadro y no horizontal como la tradición lo exigía. Esta fuerza física caracterizó a sus personajes femeninos que les provee de energía activa.

Su conocimiento intelectual es inherente a esta obra. En donde se destaca el reto de la artista ante la tradición de un tema filosófico referente al significado de la pintura en la teoría del arte renacentista. Ella (mujer) personifica alegóricamente a la pintura. Es decir, donde "artista y alegoría se funden en una sola imagen". Por primera vez, una artista se presenta "como el mismísimo acto de pintar" y no como una dama.³⁹

Además, en este cuadro, hace presente signos alegóricos de la pintura conocidos en el mundo del arte: la cadena de oro y la máscara que significan la imitación. El cabello desordenado como significado del "divino frenesí de la creación artística" y el colorido del vestido evoca la "destreza del pintor". Una representación alegórica nada común entre artistas del sexo masculino y mucho menos femenino. No trata de exaltar ni la belleza, ni la nobleza, ni la moralidad.

Por otra parte, la *mimesis* que es lograr la verosimilitud del parecido físico, apoya al concepto del sujeto renacentista, donde la precisión en los contornos, afirmaba una personalidad coherente y única, porque se fija en la superficie pulida de la tela que conlleva a un carácter eterno. Entonces, la evolución del artista, su técnica pictórica y la idea del sujeto refuerzan la singularización. Ésta fue la tarea principal del asunto pictórico:

El Todo quedaba reducido y simplificado a una serie de preceptos metodológicos que constituían una doctrina sobre la perspectiva lineal, las proporciones obligatorias y los cánones de belleza. Esta doctrina fue erigida como regla de oro y divulgada por los teóricos milaneses y boloñeses.⁴⁰

Es importante destacar, que el proceso que siguió el retrato de personas particulares y de estatus alto (pasando por manuscritos y retablos durante la Edad Media), abre paso hacia "el retrato individual independiente" y laico. Por consecuencia, las mujeres artistas gozaron de esa oportunidad y derecho. En primer lugar, como integrantes de una sociedad cargada de prejuicios misóginos. Y en segundo, para ser reconocidas en el mundo del arte.

³⁸ Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 54.

³⁹ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 113.

⁴⁰ Pierre Francaste, *op. cit.*, pág. 108.

2. ESTRATEGIAS TEATRALES EN LA REPRESENTACIÓN DEL PROTOTIPO FEMENINO Y RUPTURA DE LAS FORMAS DE APROXIMACIÓN

2.1 Siglo de las Luces

En este periodo me inclino por resaltar cuatro modelos femeninos que involucran el espacio público y el privado: la artista profesora y la artista esposa, madre e hija. Estas referencias de identidad se conciben en un mundo donde la resistencia femenina cobra fuerza (desde el siglo XVII), principalmente en la clase dominante: reinas, condesas y mujeres de la alta burguesía. Y aunado a ésto, la alfabetización -desde el siglo XVI- que se les proveía a las niñas de clase dominante, multiplica el gusto por el arte y la identificación de artistas profesionales.

Las mujeres que decidían dedicarse profesionalmente al arte, como en siglos anteriores, debían iniciar su aprendizaje con su padre o maestros pintores, para después trabajar como pintoras de la corte, donde se les permitía estudiar en academias o instituciones prohibidas para las demás mujeres.

También, su condición social, les permitió participar en los llamados "Salons", que eran dirigidos por mujeres ilustradas, como el de Madame du Châtelet. En ellos se reunían hombres y mujeres para discutir sobre la filosofía de la Ilustración y el arte. A mediados de siglo estos salones fueron criticados porque los identificaban como símbolo de la *feminidad* y porque promovían una estética aristócrata: el rococó. Aún con estas descalificaciones, fueron espacios que le permitían a la mujer colocarse entre la vida pública de la corte y la vida privada de la familia burguesa.

Francia a partir del siglo XVIII, con la llegada de artistas italianos (influenciados por Flandes), inicia su proceso para ser la cuna del arte. El retrato se transforma en un retrato galante y licencioso, como resultado de los aspectos sociales y de los recursos pictóricos que por vías extranjeras amplia sus posibilidades. Y con el reinado de Luis XIV (1643- 1715), la aristocracia funda y controla la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, con el fin de continuar y reproducir el poder de la corte, y también para suprimir el control de los gremios hacia las artes visuales.

2.1.1 Artista profesora

En el conocido Siglo de las Luces, a través de la visión masculina, se redefine todo lo existente, y entre éllo, los conceptos de mujer y hombre. Estos

pensadores se apoyan de la razón y la ciencia y del pensamiento aristotélico, para justificar la posición asignada a cada sexo, dejándola institucionalizada a través de la palabra escrita en la Enciclopedia dirigida por D'Alembert y Diderot. Para poner un ejemplo, desde el punto de vista del derecho natural: la mujer es *hembra del hombre*; definiciones poco alentadoras para el sexo femenino.

Las ideas ilustradas de Jean-Jacques Rousseau reafirmaban la incapacidad natural de la mujer como creativa: "A la mujer corresponde realizar esta lectura (intuitiva) en el corazón de los hombres (en plural), y a los hombres corresponde *filosofar* sobre el corazón humano (en general)".¹ Como vemos, a la mujer la definen complejas interpretaciones desde médicas, filosóficas, antropológicas, jurídicas, entre otras; concluyendo siempre en aspectos discriminatorios y al rol *natural* de ser madre y esposa.

No obstante hubo mujeres que protestaron contra la doctrina de estos pensadores, como Mary Wollstonecraft (1759-1797), que publica un ensayo llamado *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792) y en él manda un mensaje feminista:

Ya es tiempo de efectuar una revolución en las costumbres femeninas; es tiempo de devolver a las mujeres su dignidad perdida y de hacerles contribuir, en tanto que miembros de la especie humana, a la reforma del mundo [...] Si es verdad que las mujeres no son un enjambre de seres frívolos y efímeros, ¿por qué habría de mantenérselas en una ignorancia que engañosamente se llama inocencia? Los hombres se quejan, y con razón, de las extravagancias y caprichos de nuestro sexo, cuando nos ridiculizan con virulencia nuestras impetuosas pasiones y nuestros abyectos vicios. He aquí lo que yo les respondería: ¡ Esa es la consecuencia natural de la ignorancia!²

Ante este panorama desalentador, las artistas continúan desarrollándose en su profesión. Es más, la artista Adélaïde Labille-Guiard, 1785 (fig. 13), se identifica a sí misma capacitada intelectualmente para proveer de conocimiento a otras mujeres. La docencia femenina no es un suceso nuevo³. Lo interesante es que a través de las imágenes, está presente la autovaloración y confianza para realizar este trabajo educativo. Algo nunca antes visto.

Adélaïde Labille- Guiard fue una artista de la segunda mitad del siglo XVIII, hija de un mercero especializado en telas, es decir, pertenecía a la clase media. Tras un arduo progreso, consigue entrar a la Académie Royale con la categoría de género de retrato en 1782 (no tuvo acceso al dibujo del desnudo). Apoya al nuevo régimen republicano y lucha por los derechos de las mujeres artistas. Trabajó para la corte y para la clase media.

¹ Michelle Crampe-Casnabet, "Las mujeres en las obras filosóficas del siglo XVIII", en Georges Duby, Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Vol. 3, pág. 361.

² Citado por Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 61.

³ A finales del siglo, es notoria la reflexión pedagógica en la instrucción femenina y se proponen planes de estudio. En los primeros programas se excluyen los conocimientos abstractos (lenguas antiguas, retórica y filosofía) y el horario se reduce. Es notable la diferencia entre los sexos, pero aún así, se abren institutos para mujeres, como el de Madame de Miremont: *Traité de l'éducation des femmes*. Respecto al tema ver en Georges Duby y Michelle Perrot, *op.cit.*

En esta gran obra, la vemos en su taller, sentada frente al caballete y con dos pupilas muy bien identificadas con sus nombres. Esta actividad era una de sus labores cotidianas. Por lo que, contribuye a contradecir los conceptos que los ilustrados y médicos reafirmaban sobre las facultades intelectuales y creativas de la mujer. Conciente de la posición femenina, Adélide trata de abrir posibilidades para otras mujeres pintoras en la Académie Royal. Su propósito era la obtención de independencia económica y dignidad personal; ya que la condición de vida idónea para la mujer en este sistema de dominio varonil estaba en el matrimonio. Sin embargo, sus propósitos no resultaron del todo favorables tras la Revolución. Esta actividad como mujer pública le valió críticas y acusaciones morales.



Fig. 13 Adélaïde Labille- Guiard, *Autorretrato con dos pupilas, señorita Marie Gabrielle Capet y señorita Carreaux de Rosemond*, 1785, The Metropolitan Museum of Art, Nueva Cork

Regresando a la obra de Adélaïde, percibimos que esta obra de gran formato, enaltece la autodefinición como miembro de la corte. Sus dimensiones tienen influencia del retrato oficial. Presenta a la figura en un espacio organizado con objetos que *califican* socialmente al retratado. El caballete, los pinceles, la paleta, las figuras de yeso y, principalmente, las alumnas, harán de Adélaïde una maestra de pintura. De nuevo y hasta mediados del siglo XIX “el objeto hacía valer un poder o una prerrogativa”. El vestido de la artista da muestra de ello. Es excesivamente lujoso, referencia a su rango de pintora de la corte y, a la calidad profesional de la

artista; lo que daba garantía al cliente de conocer las capacidades pictóricas para captar la riqueza de los atuendos y los adornos.

Incluido a esto, las representaciones en el retrato, de los siglos XVII y XVIII, tendrán más artificios que en épocas anteriores:

se adecuan generalmente las formas de lo singular hacia contornos geométricos ideales, exagerando los elementos más significativos, utilizando además el disfraz y la escenografía, las descripciones literarias, los tratados de fisiognomía que procuraban fórmulas para la representación de cualquier carácter.⁴

Ejemplo de esto, lo vemos dentro de los límites de las obras (fig. 13, 14, 16) donde se hallará narrada la *escena* que especificará el ideal social de cada tipo humano. Los retratos de la alta burguesía contenían características de grandiosidad, que “se refiere a la escenografía del retrato del poder, el “aparataje” de recursos de la puesta en escena.”⁵ El espacio, la indumentaria, la pose del cuerpo entero, explican según, Rosa Martínez-Artero, la semántica de identidad y del estatus social. También, influenciado por el estilo decorativo del rococó. Formalmente, se le conoce como retrato de ostentación o de aparato.

La iluminación apoyará a esta fórmula para que exista una relación espacial entre los personajes (atribuida a Velásquez en el siglo XVII para el retrato oficial). Y se explotará hasta el siglo XX en todos los géneros pictóricos. Todas estas soluciones plásticas son resultado de una *operación simbólica*. Aristóteles planteaba que el arte era “como una construcción de una cosa a partir de la estructura de otra”. Y en el caso del retrato, son estrategias para darle vida a un rostro que realmente no está ahí.

2.1.2 *Artista madre, hija y esposa*

Los autorretratos escogidos, me motivaron a conectar la siguiente información para entender mejor las circunstancias con las que una mujer artista o no, se identificaba, y las elegía como parte de su identidad. Para una mujer de estos últimos siglos, el estar fuera de la familia y de los papeles establecidos como hija, esposa y madre, le ocasionaba enormes dificultades para sobrevivir. A cualquier edad, la mujer dependía de la autoridad masculina, desde la casa hasta el trabajo.

Este siglo se inclina principalmente a favor de la educación familiar, enmarcada dentro del sistema matrimonial. En su ensayo, Olwen Hufton, comenta que “El matrimonio se interpretaba como una institución diseñada para proporcionar socorro y apoyo a ambas partes y una clara percepción

⁴ Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, pág. 53.

⁵ *Ibid*, pág.66.

de los imperativos económicos era esencial para la supervivencia.”⁶ Este pacto conyugal no sólo era el destino natural de la mujer, sino también, le proporcionaba una transformación en un ser social y económicamente diferente. Al hombre le correspondía representarla ante la comunidad y proveerla de seguridad y amparo.

Es importante resaltar que los matrimonios, desde tiempos pasados eran pactos y acuerdos familiares donde pocas veces se incluía lo emocional de las parejas, y para este siglo, en muchos casos la vida conyugal terminaba en adulterio, y en el aumento de hijos ilegítimos. Este comportamiento se presentó desde los reyes, caso renombrado el de María Antonieta y Luis XVI, quienes fueron criticados por la iglesia y sectores políticos. Por lo que se optó implementar una propaganda política derivada del concepto de la *buena familia*. La Iglesia, en conjunto con el Estado, lo refuerza, utilizando la ideología moral sobre el cuerpo, la sexualidad y el amor, condenando al erotismo extramarital y aplaudiendo la concepción conyugal. Es entonces, que:

el siglo XVIII fue testigo de la elevación de un modelo más afectivo de relaciones conyugales, [...], estimulaba la remodelación del modelo ideal de conducta de la esposa para incluir funciones carnales y emocionales que previamente cumplía la amante. [...] En términos de actitudes sexuales, sin embargo, el cambio más radical reside en una reconciliación, en la elite, de amor, sexo y matrimonio, que constituiría el fundamento de nuestro concepto actual de matrimonio.⁷

Entonces, a la mujer como madre se le otorga la responsabilidad de inculcar ciertos valores de conducta a sus hijas e hijos basados en ideas moralizantes y a la vez clasistas. Ya que una mujer virtuosa era definida como “la que dejaba la impronta de las virtudes de castidad, limpieza y sobriedad en su hijo, [y quien] saldría mucho mejor parada de esta escala de juicios valorativos.”⁸ Según este sistema social, la mujer era el pilar de la *familia feliz*, pero contradictoriamente, carecía del derecho de propiedad.

Veamos el autorretrato, de la artista Marie- Nicole Dumont titulado, *La artista en sus Ocupaciones*, de 1789 (fig. 14).

En esta obra, observamos que la artista da muestra del prototipo de feminidad del siglo XVIII. Es además de pintora, una respetable madre y esposa⁹. La postura de la artista es casi teatral y nos escenifica lo importante que es para una mujer artista de la época ser femenina y profesional. El vestido, las prendas del bebé, el retrato del esposo, los muebles, la alfombra, más que un taller, es el espacio doméstico de una mujer de alta sociedad.

⁶ Olwen Hufton, “Mujeres, trabajo y familia”, en Duby, *op. cit.*, pág. 52.

⁷ Sara F. Matthews Grieco, “El cuerpo, apariencia y sexualidad”, en Duby, *op. cit.*, pág. 121.

⁸ Olwen Hufton, *op. cit.*, pág. 67.

⁹ Desde el medievo, los clérigos se dieron a la tarea de construir un modelo de esposa, y Sara (figura en la Sagrada Escritura) fue el personaje más usado en la literatura pastoral. Ella simboliza a la esposa obediente, casta y devota; virtudes que para el ámbito familiar eran idóneos. Al respecto ver en Gladys Villegas, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, en Georges Duby y Michelle Perrot, *op. cit.*

Los objetos cambian, pero tienen la misma función: determinar al personaje. También, las reglas de comportamiento están presentes: la mano suavemente manipula la tela que decora la canasta del bebé, la mirada, el gesto y el movimiento del rostro son dulces y tiernos. Por lo que “el temperamento y el carácter íntimo del personaje concuerdan con su papel social.”¹⁰ En este caso, se distingue la clase social y el sexo.



Fig. 14 Marie-Nicole Dumont,
La artista en sus Ocupaciones, 1789, Photo courtesy
Sotheby's, London

Es interesante recorrer la historia femenina y encontrarse con estos autorretratos que nos confirman que la identidad se construye a partir de modelos inculcados y que, más adelante, estos mismos serán cuestionados. Este ideal femenino, fue paulatinamente estructurado a partir del siglo XII con los llamados ejemplarios, cartas pastorales, entre otras. Posteriormente, en el siglo XVI, se usan los manuales de comportamiento, y luego, tratados de educación y libros de urbanidad, siempre bajo la pluma masculina laica y religiosa. Las mismas féminas reproducían sobre sus hijos el rol *natural* de cada sexo:

La inferioridad sexual e intelectual de la mujer, de su rol natural en la reproducción de la especie y el cuidado de los hijos deriva *naturalmente* de una definición de función y de rol. La mujer es esencialmente esposa y madre [...] Es inútil insistir aquí en los múltiples discursos destinados a recordar a las mujeres los deberes olvidados: tener hijos,

¹⁰ Pierre Francastel, *op. cit.*, pág. 180.

amamantarlos, como lo exige la naturaleza. Es difícil de concebir que una mujer no se case, que no tenga hijos.¹¹

La educación para toda niña aristócrata de este siglo, era dirigida a vestirse, hablar en público, presentarse, administrar la casa y sirvientes, bailar, bordar, tocar un instrumento musical, hablar francés y tener conocimientos de literatura nacional.

Elisabeth- Louise Vigée-Lebrun, artista de la segunda mitad del siglo XVIII, tuvo gran éxito como retratista de la burguesía de su tiempo, muy a la par de Adélaïde Labille. Fue instruida por su padre pintor y tuvo ideas monárquicas. Logró entrar a la Académie Royale sin categoría específica en 1782. Ella y Adélaïde participaron conjuntamente como académicas en las exposiciones del Salón. Su matrimonio con un marchante y crítico de arte, le ayudó en su vida social y aristocrática.



Fig. 15 Elisabeth- Louise Vigée- Lebrun,
Retrato de la artista con su hija, 1789
Musée du Louvre, París

Ella introdujo la imagen "natural" en la iconografía aristocrática a través de sus autorretratos. Se le ha considerado como una mujer individualista y narcisista. Sin embargo, como afirma Emma Parker, sobre sus autorretratos, que son resultado de una estrategia comercial. Es decir, que supo manipular la visión que se tenía de la *feminidad* para su provecho. En la interpretación de Chadwick, el uso de las túnicas griegas y sueltas, aludían al cuerpo de la

¹¹ Michelle Crampe-Casnabet, *op. cit.*, pág. 364.

mujer liberado y asociado con la maternidad y al neoclásico. Además, la artista se *aprovecha* de las cualidades *femeninas*: alegría, delicadeza, vivacidad y excitabilidad, que tanto pronunciaban los comentaristas. Mientras que las masculinas tenían que ver con el sentido de *gravedad*.

En su autorretrato titulado *Retrato de la artista con su hija*, 1789 (fig. 15), vemos a una madre joven, tierna y cariñosa, abrazando a la pequeña. Esta última, protegida entre los brazos de su madre. La composición envuelve la escena en un ambiente aristocrático y maternal. El fondo es casi neutro, con toda la intención de dirigir la mirada hacia los dos personajes que simbólicamente enmarcan la identidad *natural* femenina. Esta obra tiene antecedentes del retrato de corte (recorta el cuerpo hasta las rodillas, y la indumentaria explica el estatus social). Amparo Serrano, comenta a cerca del trabajo de la artista:

Supo proyectar una imagen de mujer que era a la vez bella e inteligente, y el uso que hizo del traje de los turbantes y los chales, con una coquetería aparentemente descuidada, [...], le proporcionó numerosos encargos. Lo mismo se puede decir de sus imágenes maternas, puesto que le valió ser elegida para pintar a la reina María Antonieta con sus hijos en 1787.¹²

Aún así, con su popularidad fue objeto de muchos rumores y acusaciones, lo que la llevó a salir de su país.

En el autorretrato de la artista Marie-Françoise (conocida como Constante Mayer) (fig. 16), vemos que ella observa al lado de su padre y en su taller, el busto de Rafael. Las dos figuras, pintadas con gran oficio, describen una costumbre: la relación y dirección paterna (ilustrado) como jefe de familia. La artista se coloca en el espacio que le corresponde en la sociedad como hija y de dependencia intelectual femenina. El amparo masculino del que tanto se hablaba:

Desde el momento en que una niña había nacido de cuna legítima, lo que la definía, con independencia del origen social, era su relación con un hombre. El padre, primero, y luego el marido, [...], a quienes debía honrar y obedecer. Padre o marido, se afirmaba, le servían como parachoques ante las duras realidades del violento mundo exterior [...]. El deber de un padre, de acuerdo con el modelo estribaba en mantener a su hija hasta que se casara, una vez que él o alguien en su nombre negociara un acuerdo matrimonial entre ella y un novio.¹³

¹² Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 59.

¹³ Olwen Hufton, *op. cit.*, pág. 34.

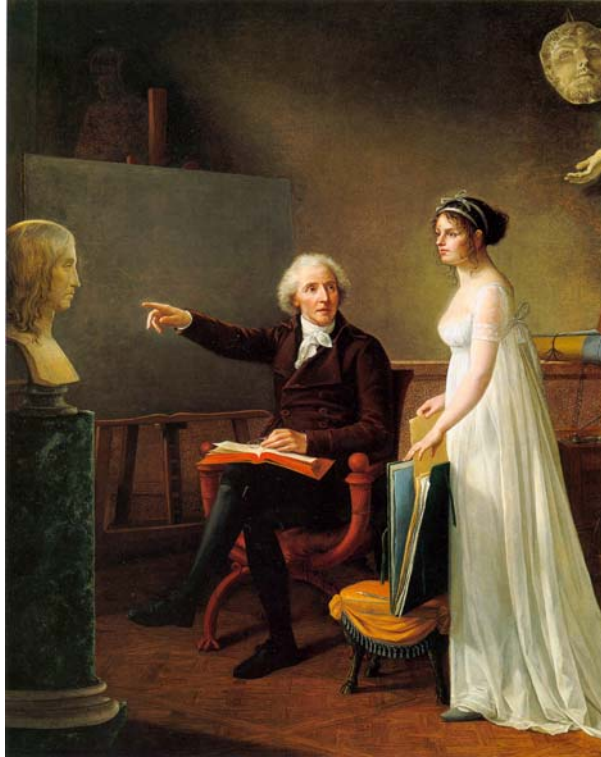


Fig. 16 Marie-Françoise-Constance La Martinière,
Autorretrato y su padre, 1801,
Wadsworth Atheneum, Hartford

El papel social está reflejado en el retrato de este siglo, como lo hemos visto en los autorretratos de esposa, madre e hija. Francastel explica que por lo mismo no se distingue la individualidad del modelo, sólo se basa en prototipos sociales. Y el parecido físico se logra porque hay oficio en el pintor. "El modelo no tiene derecho de contradecir el *tipo* de hombre o de mujer que representa".¹⁴ Por ejemplo, la gran dama la representan en el ocio, la burguesa ocupada en algún trabajo doméstico, el gentil hombre es distinguido, la actriz es frívola, la madre debe representarse tierna, entre otros. Resultado de la monarquía absolutista que construyó Luis XIV, elevado a rey de categoría divina y masculina. Quien representó una jerarquía donde hombres y mujeres eran sus súbditos, importando más que otra cosa, el rango social, la cuna. Reforzando las clases sociales y sus funciones.¹⁵

Aún, con la participación de las mujeres en la Revolución Francesa, tanto de clase popular como de la alta burguesía, los diputados franceses decidieron en 1793, instaurar "la muerte política y civil de las mujeres"¹⁶. Es decir, que no tenían derecho a ser funcionarias de estado ni tampoco poseer derechos

¹⁴ Pierre Francastel, *op. cit.*, pág. 180.

¹⁵ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 141.

¹⁶ Andree Michel, *op. cit.*, pág. 69.

laborales. En la vida íntima, la opción al divorcio sólo se otorgó en casos extremos al peligrar su vida a manos del marido.

2.2 Siglo XIX

La concepción de lo femenino en el siglo XIX, se sitúa en un sistema social que gradualmente cuestiona las diferencias y las injusticias. Por una parte, el concepto de capitalismo -como forma de vida- afianza el modelo femenino. La feminista Michel Andree comenta que, para lograr el proceso de acumulación de capital era necesario mantener a la mujer en el hogar, por la creciente necesidad del apoyo de la producción doméstica no mercantil que ella produce en ese espacio. Por lo que la ideología de que la mujer debía estar en el hogar logró su apogeo.

Por la otra parte, la Revolución Industrial segrega a la mujer obrera, proporcionándole condiciones deplorables en las nuevas industrias. En consecuencia al asalto de sus intereses (sociales, civiles y económicos), las mujeres buscan modos más contundentes para dejarse ver y, provenientes de distintas clases sociales, intensifican su lucha, realizando levantamientos y pronunciamientos. En Inglaterra y Francia iniciaron los movimientos feministas, sostenido por mujeres de clase obrera y de la creciente clase media. Unas -las obreras- luchan por el tema de la carencia de trabajo, precios altos, trabajos pesados y sueldos bajos. Otras -de manera teórica- por el despojo de sus derechos políticos, civiles y económicos, y por la falta de educación profesional. Para poner un ejemplo, está Flora Tristan, quien lanza un programa en la *Union ouvrière* de 1843 donde se contempla el feminismo y el socialismo revolucionario. Las socialistas Jeanne Deroin y Pauline Roland, entre otras, intentan poner en ejecución el proyecto de Flora, pero tras los intereses de la burguesía republicana, fueron detenidas y condenadas.¹⁷

En distintos países europeos como en Norte América, la voz femenina encuentra cabida en periódicos, motines, sindicatos, pronunciamientos, manifiestos feministas, entre otros. Estos hechos nos muestran que hay un nexo entre la revolución social y la emancipación de las mujeres. Sin embargo, muchas activistas fueron continuamente arrestadas y negada su aportación social y creativa, ya sea por prejuicios masculinos o por una "actitud típica en un país misógino que se sirve de mujeres para la conquista de las libertades y de los derechos, pero que no quiere reconocer su

¹⁷ Para Andree Michel, no convenía económicamente reconocer la postura feminista porque bajo el análisis de la economía de Marx "[...] eclipsaba las ganancias que podían obtener el capital y la familia de la producción doméstica no mercantil de las mujeres". Lo que confirma el valor mercantil-objeto que le atribuían a la mujer.

creatividad en la innovación social.”¹⁸ Los historiadores marxistas y burgueses no incluyen en sus escritos la intervención de las feministas que tuvo grandes alcances sociales.

Otra manifestación femenina de gran importancia fue congregarse a las mujeres de todos los países para unirse, ayudarse y obtener sus derechos (en pleno auge del impresionismo). En 1888, se llevó a cabo la primera reunión en Washington, llamada ICW (Internacional Council of Women). Allí se organizaron los objetivos y los planes de acción para “poner fin a la opresión femenina”, no sólo en beneficio a este género sino a la humanidad entera.

Aún así, el ideal femenino fue aceptado y promovido por la burguesía y se reforzó en la clase media, tachando de “descarriadas” a las solteras, a las que trabajaban, a las esclavas, a las inmigrantes o a las radicales sociales.¹⁹

2.2.1 Búsqueda de una nueva identidad

En el proceso para la emancipación femenina y entre los movimientos sociales y feministas, durante la primera mitad del siglo XIX, disminuyó drásticamente la acción de las artistas mujeres para ingresar y tener las mismas prioridades que los hombres en la Academia.

Es por esto y por el modelo del hogar victoriano, que los pocos autorretratos de la primera mitad continuaron mostrando el tipo de *feminidad* del siglo anterior. Esas características, como identifica Frances Borzello, tendían a asimilar y a aceptar el concepto sobre la mujer: delicada, emocional y menos racional que el hombre. En ellos encontramos el encanto y gracia de la tipificación de la vida familiar en el espacio doméstico, a la par del espacio artístico. Ejemplo de ello, está en la serie de acuarelas en donde la artista inglesa Mary Ellen Best (fig. 17) se autorretrata (1837-40), documentando su vida cotidiana, y con influencia de la tradición miniaturista inglesa.

¹⁸ *Ibid*, pág. 78.

¹⁹ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 177.



Fig. 17 Mary Ellen Best, *Ellen and Anthony with Frank and Caroline in their Home on the Bockenheimer Landstrasse, Frankfurt, 1842*



Fig. 17 Mary Ellen Best, *The Artist in her Painting Room, York, 1837-39*

2.2.2 Cuestionamiento del canon

Gradualmente, la mujer llega al límite de tolerancia hacia la diferenciación entre ambos sexos, en diversos ámbitos de su vida cotidiana. Y se revela ante el ideal femenino, que es inalcanzable y frustrante.

Las artistas se unen de nuevo a la lucha para obtener enseñanza digna en el arte como profesión. Antes de que se abriera en Inglaterra la Royal Female School of Art en 1862, se crearon academias y escuelas de arte independientes sólo para mujeres, como la Female School of Art and Design (1843), la Society of Female Artists (1856). En Francia a finales de siglo, abre sus puertas la École de Beaux -Arts. Así como también, escuelas de dibujo, donde el desnudo continuaba siendo prohibido, porque “excitaba las pasiones y perturbaba el dominio de la sexualidad femenina”. Sin embargo, el mundo del arte continuaba en la Royal Academy of Arts y en la esfera masculina. Críticos de arte, artistas, alumnos de la misma profesión insistían en desprestigiar la capacidad femenina. Un crítico de la época hizo la siguiente aclaración:

el poder de la mujer es para gobernar, no para combatir, y su dulce intelecto no está dotado para la invención ni la creación, sino para la grata ordenación, organización y disposición [...]. Ésa es la verdadera naturaleza del hogar: es la sede de la Paz, y el refugio, no sólo contra cualquier tipo de agresión, sino contra todo terror, duda o división.²⁰

Los autorretratos que nos interesan destacar, incluyen, entre otras razones plásticas, la intrepidez y la peculiaridad de recurrir a la imagen del artista masculino como referente para su propia representación. La búsqueda de identidad en las mujeres artistas y sus nuevas expectativas de vida llegan a un sitio en el que se entrecruzan los ideales de género. Es probable que sea

²⁰ Citado por Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 181.

una respuesta a los constantes discursos sobre la imposibilidad femenina en el arte, sobre las cualidades que definían al artista (varón): independencia, confianza en sí mismo y competitividad, y que a simple vista se vivía una diferencia en la enseñanza y apoyo social al sexo masculino. Es un proceso que cuestiona las formas sociales, presente en el retrato: "Se trata de un proceso compartido de perpetuación de cánones y puesta en cuestión de los mismos que refleja el paso del sujeto" hacia un sistema social más justo.²¹

Francastel, identifica en el retrato del siglo XIX, una ruptura de las formas de aproximación, donde la tipología de los siglos anteriores deja de funcionar por las concepciones sobre el papel y el valor del individuo. La obra de arte es ya "un producto de la sensibilidad personal de ciertos individuos".²² Consecuencia de esto, las mujeres artistas exponen su lucha en imagen. Dejan los vestidos elegantes, sombreros extravagantes, el pudor, el espacio teatral, entre otros. Ahora, en un mundo donde la voz femenina se escucha con mayor fuerza, deciden un cambio de imagen en un proceso de definición. Adhiriéndole a esto, continuaba el conflicto personal que la ideología imperante les obligaba a escoger entre el matrimonio y una profesión.

Lo vemos reflejado en el autorretrato de la artista inglesa Milly Childers (fig. 18). Por un lado, sostiene en una sola mano, la paleta y los pinceles, dándonos la impresión de que está pensando qué color escoger para luego agarrar el pincel y usarlo. Mientras que la inclinación del cuerpo, posiblemente, nos lleva a pensar en una artista concentrada en su trabajo. Un gesto nada usual en la mujer. El modelo, según Pierre Francastel, es un "soporte de lo imaginario en vista a la expresión de una actividad desbordando ampliamente toda personalidad individual".²³ Por otro lado, el uso de una bata y el desinterés en el acomodo del cabello, muestra que la mujer bella o pudorosa queda fuera de la obra, y se infiltra en el espacio masculino. Este cambio frente a sí misma, no tiene cabida en la sociedad de su siglo; ya que la mujer sólo pertenecía al arte como objeto y no como creadora.

²¹ Rosa Martínez –Artero, *op. cit.*, pág. 65.

²² Pierre Francastel, *op. cit.*, pág. 190.

²³ *Ibid.*, pág. 215.



Fig. 18 Milly Childers, *Autorretrato*, 1889,
City Art Gallery, Ledds Museums and
Galleries

En el caso del autorretrato de la artista Helen Mabel Trevor (fig. 20), vemos marcada la búsqueda de identidad como mujer-artista en la vestimenta: boina, bata y pañoleta. Frances Borzello interpreta la mirada examinadora y la postura erecta, como una manifestación de dignidad que aparecía en los artistas masculinos. La imagen de la “nueva mujer” artista se va construyendo, y florecerá en el período de la primera y segunda guerra mundial de Europa y Estados Unidos de América.

La fotografía propició la reaparición del autorretrato femenino, básicamente por dos asuntos que personalizan fielmente la identidad de la artista, como bien lo comenta Frances Borzello en su libro *Seeing Ourselves*.²⁴ Se consideraba a esta técnica como el vínculo más directo y verás entre el espejo -yo- y la cámara, que entre el espejo -yo- y el pincel. Promovió la experiencia inmediata de capturar el instante, momento, acto e impulso. Por otro lado, facilitó la experimentación y el juego en privacidad.

²⁴ Frances Borzello, *Seeing Ourselves*, pág.224.



Fig. 19 Frances Benjamin Jonson, *Autorretrato*, 1896
Photograph. TheLibrary of Congreso, Washington, D.C.

La artista norteamericana, Frances Benjamín Johnston, se autorretrata (fig. 19) en una pose que distingue al sexo masculino: la pierna derecha cruzada sobre la rodilla izquierda, una mano sostiene el cigarro, y la otra el tarro de cerveza. La boina que tiene puesta ha sido parte de la vestimenta que caracteriza al artista varón. Y desde el Renacimiento se considera como ícono de dignidad ante la profesión. En los autorretratos de Rembrandt, constantemente la vemos.

Probablemente, la artista Frances Benjamín intentó mostrar a través de la imagen y del acto instantáneo, lo frágil y ambiguo que son los prototipos femenino y masculino. Sin embargo, la vida real era otra y todavía faltaría un siglo más para que se propagara ese cuestionamiento en la obra plástica femenina.

2.2.3 Liberación del “yo”

Es interesante el análisis que la investigadora y crítica de arte Rosa Martínez realiza sobre el proceso de subjetivización del artista, en donde el traspaso de responsabilidades que hace el individuo hacia sí mismo, provoca ese proceso y cierta disolución de las formas imitativas:

Trazos inmediatos, gestos rápidos y definitivos, nueva sensibilidad del color que enlaza los matices del ánimo, empastes y veladuras [...] El dibujo de las formas quedará condicionado por la expresión que puede deformar hasta llegar a mostrar [...] las emociones del artista.²⁵

El cuestionamiento de prototipos e inconformismos sociales y el reconocimiento del ser humano como imperfecto, llevan a romper la rígida apariencia física. Ahora, la mujer se da la posibilidad de encontrar en el trazo una identidad reprimida por siglos. Los autorretratos de Rembrandt, los retratos de Velásquez y los retratos de Goya rompen los moldes de representación, a través del gesto y del uso del material. Después de Goya se le da importancia a la imaginación con sus posibles significados personales que abre en el arte la llamada "mirada subjetiva".

Además, el lenguaje de la invención (imaginación) y la cenestesia²⁶ están unidos para representar al *yo*, al individuo: "El yo adquiere forma con dificultad a consecuencia de lo invisible e inestable de la percepción de lo individual, desmesuradamente complejo".²⁷

Observemos de nuevo la obra de la artista Milly Childers (fig. 18). La forma ya no está recortada. La superficie del cuadro dejará de ser plana o pulida con el fin de mostrar a través de toques independientes, lo transitorio y fugaz de la apariencia. El concepto sobre la precisión de los contornos como muestra de una personalidad coherente, única y eterna se fisura. Seguramente, la artista estuvo influenciada por el trazo y conceptos del impresionismo. Este movimiento, como apunta Whitney Chadwick fue por el que muchas mujeres artistas se inclinaron, ya que ellas conocían mejor que nadie, los temas recurrentes: vida privada y cotidiana. El tamaño de la paleta y los pinceles dan muestra de la necesidad de organizar y aplicar los colores rápidamente.

Los artistas impresionistas ya no se interesan en la pose de taller o la estabilidad, sino en su sensibilidad: "Su atención ya no se dirige hacia un recorte de los objetos, se fija sobre sus percepciones, es decir, sobre el registro en el cerebro de los datos que le aportan sus sentidos".²⁸ Éstos contribuyeron a una transformación en el arte occidental.

Se sabe que el entrenamiento plástico para las mujeres era vacío e improvisado dentro de las instituciones de arte y escuelas de dibujo. Además, estaban los prejuicios de quienes dirigían tales institutos. La demanda crece y el progreso es lento, porque las clases eran básicas. Las que podían pagar clases extras lograban mayor nivel académico, relaciones,

²⁵ Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, p. 67

²⁶ El aporte de la ciencia médica, reemplaza a la fisiognómica por los estudios fisiológicos. El primero, sólo observaba el aspecto externo, deduciendo el carácter interno; y el segundo, propone dar respuesta al comportamiento del cuerpo humano a través de sus funciones internas.

²⁷ Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, pág. 193.

²⁸ Pierre Francastel, *op. cit.*, pág. 220.

y posible fama, como fue el caso de Berthe Morisot y de Mary Cassat del movimiento impresionista. Así como también escultoras norteamericanas que buscan en Europa mayores posibilidades de entrenamiento. Aún así, estas artistas se mantenían alejadas de los círculos artísticos, principalmente masculinos, quienes continuaban con actitudes peyorativas hacia las mujeres.



Fig. 19 Helen Mabel, *Autorretrato con boina, Bata y Paleta*, 1900, Nacional Gallery of Ireland, Dublin

La figura del artista se vuelve un estereotipo a partir del Romanticismo: imagen más libre, inspirada por el lado atávico de lo *único*. Y la personalidad del artista se acentúa por el gesto de la pincelada que recreará el gesto de la *verdad*: el ánimo, la pasión, incluyendo también, los rasgos del rostro: "El término expresión hará su aparición en el retrato como estandarte de una revolucionaria ruptura con las reglas de la Academia [...] Y el *subjetivismo* se afianzará dando nuevas formas en el retrato del siglo XX."²⁹

Al observar el autorretrato de la artista, Helen Mabel (fig. 20) que radicó en París, resalta a la vista la intensión de la pincelada. Es expresiva y a través de trazos largos y cortos construye su imagen. Y dan muestra de una experiencia vital. Parece como si su reflejo no se contuviera a sí mismo y, de esta manera, ella se libera en el trazo, tanto artística como socialmente. Ahora, el trazo es real y no manipulado, como en el siglo anterior, donde las mismas artistas para ser consideradas en el mundo del arte, modificaban las pinceladas dependiendo del género sexual que pintaran.

²⁹ Rosa Martínez- Artero, *op. cit.*, pág. 72.

En el retrato de este siglo, el artista intenta “profundizar en el interior del sujeto, dejando aflorar las pasiones, los fantasmas y otras formas plásticas menos académicas. Un yo cuya razón es el principio del desorden como sujeto”.³⁰ Es decir, todos los matices de la psicología individual, que para el siglo XX será el tema recurrente.

³⁰ *Ibid*, pág. 68.

3. CONCIENCIA DEL PROPIO CUERPO EN LA EDIFICACIÓN DE LA INDIVIDUALIDAD

3.1 Siglo XX

Durante la primera mitad de este siglo, florece el concepto de la *nueva mujer*, que poco a poco obtiene independencia económica y trabajo remunerado. Esta búsqueda la llevará a ser dueña de sus pensamientos, actos y cuerpo. Actitud que irá aumentando en el género femenino. La mujer moderna, como Amparo Serrano la define:

florece en el período de entreguerras y caracteriza a los años veinte. Es una mujer activa que lleva el pelo y la falda más cortos, una mujer que practica el deporte, que conduce coches, que baila el charleston o el tango y que manifiesta en todo una independencia de criterio inaudita hasta entonces.¹

Las nuevas generaciones de mujeres nacidas entre 1935 y 1945, principalmente en Europa y Estados Unidos, se educaron bajo otro nivel ideológico que sus madres, por lo que muchas de ellas se cuestionaron su condición actual que seguía inmersa en el papel doméstico de la familia. De estos grupos nacen nuevos "movimientos feministas" y crean organismos como el NOW (National Organization of Woman) y WAR (Women Artists in Revolution). Estos movimientos defendían la inconformidad del "sexismo" ² hallado en los estereotipos femeninos que los medios visuales reproducían. Además, combatieron la identificación que se hacía entre naturaleza biológica del cuerpo y la cultura de la mujer. Ya no sólo intervenían (con protestas y acciones) ante el modelo de domesticidad y de femineidad, sino también en aquellas causas de conflicto y desigualdad que bajo el sistema patriarcal genera: un régimen de "expansión territorial", a través de guerras económicas, establecimiento de multinacionales, competencia y acumulación de poder, ya sea de derecha o de izquierda.³

El gran beneficio que van dejando las generaciones de mujeres ha sido el proceso de investigación en distintas áreas: sociología, historia, arte, psicología, lingüística, literatura, antropología, economía, entre otras. Ellas comparten la idea de reconstruir la historia de la humanidad. Una historia en donde la mujer ha sido olvidada y relegada. Esta complicidad se complementa con el afán de promover la educación de género y presentar bajo otra perspectiva el desarrollo de las sociedades. Es decir, para desmitificar esos vínculos de información que por siglos se han construido:

¹ Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 63.

² El sexismo, como lo define Eli Bartra, son todos aquellos métodos que van desde la fuerza física, la educación, la división del trabajo, hasta el control de la sexualidad; con el fin de mantener en una posición de inferioridad, subordinación y explotación al sexo dominado: el femenino. En Eli Bartra, *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte.*

³ Andree Michel, *op. cit.*, pág. 143.

opiniones y prejuicios que provienen de la clase dominante y del sexo masculino, principalmente. Donde la mujer queda desvalorizada y descalificada en acciones cotidianas como los hábitos y las costumbres, perpetuándose siglo tras siglo.⁴

Lo anterior lo hace notar Eli Bartra, en consecuencia de la adopción y reforzamiento de la *ideología dominante*, aunque sea en perjuicio propio o en contra de los intereses de la clase o grupo:

La ideología es, en cuanto a lo que se ha llamado la *estructura interna*, un conjunto de opiniones sobre el mundo. No se puede considerar un cuerpo de ideas y de pensamientos bien estructurados ya que está *integrada por prejuicios* más que por juicios racionales; *las opiniones se expresan con base en una jerarquía de valores* que se ha ido modificando parcialmente a lo largo de la historia *de acuerdo con las necesidades de la clase o el grupo social dominante que la escoge*. Estas opciones valorativas tiene como *función condicionar o determinar ciertas actitudes, costumbres, hábitos*, en suma, *algunos objetivos de la acción en sociedad*. Además, *contribuye fuertemente al proceso de enajenación y crea una hegemonía y un consenso social*.⁵

A principios del siglo, se dio una fuerte retroacción antifeminista, mientras que la tendencia social para los años 30's en EUA y en la mayor parte del mundo era regresar a la mujer al hogar a ser madres y amas de casa; y seguir, como "[...] perfectos objetivos de mercado para una nueva economía de paz basada en el consumo del hogar".⁶

En esa época y principalmente, en los países fascistas (Italia, España y Alemania), se promueve la idea de que la mujer es un instrumento para servir al marido, a la familia y al Estado nacional-socialista. Al término de la Segunda Guerra Mundial (como sucedió en la primera), los hombres regresan a su vida civil y pública, y sustituyen a su regreso a muchas de las mujeres que trabajaban en fábricas y en la agricultura. Aquellas que continuaron en su trabajo recibieron salarios inferiores que los varones.⁷

Se han obtenido resultados desde inicios del siglo XX, que han favorecido distintos ámbitos de la vida de la mujer: el trabajo en organismos administrativos e igualdad de trato en estos lugares, y la obtención del derecho al voto. También, otro factor importante fue la fabricación de la píldora anticonceptiva (segunda mitad del siglo XX).

3.1.1 *Arte feminista. Arte femenino*

⁴ Las mujeres adoptan, refuerzan y se convierten en uno de los principales emisarios de esta ideología, principalmente hacia los niños y así se completa el ciclo.

⁵ Eli Bartra, *op. cit.*, pág. 25.

⁶ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 306.

⁷ Al respecto ver en Andree Michel, *El feminismo*.

El *arte feminista* surge a principios de los 70's, principalmente en Estados Unidos y en Gran Bretaña. En Estados Unidos, surge dentro del movimiento feminista de los años 60. En Gran Bretaña se desarrolla dentro de una política activista de tipo socialista. Uno de los primeros grupos de artistas feministas fue "El taller de la Mujer" de la *Artist's Union*, con el propósito de compensar el aislamiento de las mujeres artistas y convocar a la producción colectiva. En Estados Unidos, tras un arduo proceso político y activista, en el que se planteaban denuncias por discriminación, por falta de impulso en el trabajo artístico femenino y por una educación artística que eliminara el sexismo. La Primera Escuela de Arte Feminista el *Woman's Building* se fundó en 1973 por las artistas plásticas Judy Chicago, Arlene Raven y Sheila de Bretteville, como el primer centro cultural y educativo para feministas en las artes. En este espacio alterno, las artistas se cuestionaron sobre los conceptos de arte tradicional y descubrieron la trayectoria a seguir a partir de sus propias e íntimas necesidades expresadas en sus trabajos.

Para 1974, la obra de mujeres, en su mayoría arte interdisciplinar, conceptual y multimedia, se exponía en salas marginales, no institucionales. Los movimientos feministas criticaron la postura actual del arte, la cual se interesaba en la "objetividad", la "calidad" y la "estética", alejándose de las preocupaciones sociales y políticas.

En México, las artistas entran en contacto más directo con los planteamientos del movimiento de arte feminista a través de la artista mexicana Mónica Mayer, quien en 1978 realiza una maestría en Sociología de Arte en el *Woman's Building* y estudios en la Escuela de Arte Feminista.⁸

Una de las contribuciones del movimiento de arte feminista, como lo señala Mónica Mayer, es que su rumbo es la lucha de las mujeres, analizando los roles de su género en la sociedad, la vida cotidiana, el aspecto emocional, y la visión de una cultura de mujeres.

El objetivo primordial de este movimiento es tomar conciencia desde el aspecto individual, a través de las circunstancias colectivas vinculadas a la condición femenina en la sociedad. Este objetivo abarca desde actividades domésticas, derecho a decidir sobre nuestros cuerpos, recuperación y responsabilidad de nuestros pensamientos y, en general, una revaloración como seres humanos:

El feminismo criticó los impetus totalitarios del sistema patriarcal haciendo ver lo inútil, impráctico y empobrecedor que resulta mantener un discurso teórico único. [...] Una primera reacción de las artistas feministas fue tomarse como tema del arte, pasando de sujeto y musa inspiradora a convertirse en el sujeto mismo de su trabajo. No pocos siguieron el ejemplo, y uno de los principales elementos del arte reciente es su intimidad y su calidad confesional.⁹

⁸ Gladys Villegas, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, pág. 69.

⁹ Mónica Mayer, "Hacia un neoposmodernismo transposfeminista", *El Universal* (sept. 12), México, 1988, pág.7. Citado por Gladys Villegas, *op. cit.*, pág. 83.

Es por lo anterior que el arte feminista está marcado por la búsqueda de la construcción de la identidad: roles sociales, sexualidad, entre otras premisas. Es un movimiento no un estilo, que va descubriendo formas para representar los temas concernientes al feminismo. Incursionan libremente en un arte sin límite de técnicas, estilos, soportes, conceptos estéticos. Estos temas llevan a utilizar al propio cuerpo como instrumento y herramienta para hacer arte, por lo que muchas de las artistas se eligen a ellas mismas como materia prima, resultado de un proceso en la toma de conciencia de género, como las técnicas de acción: *performances* y *happenings*.

Uno de los primeros planteamientos plásticos de las artistas feministas (Judy Chicago, Nancy Spero, Miriam Schapiro; Ana Mendieta de manera indirecta) de los años 70's, fue el *arte vaginal* o *arte uterino*, donde revalorizaban la anatomía femenina que por siglos fue descalificada. No obstante, la crítica denotaba que ello confinaba a la mujer, nuevamente, a una identidad biológica, recluyendo su sensibilidad en la anatomía.

Otro planteamiento de los años 80, fue la extracción de imágenes del repertorio masculino y *deconstruirlas* a través de aproximaciones y cambios de contexto, para cuestionar los estereotipos femeninos impuestos.

En los años 90, las propuestas plásticas compartieron las propuestas anteriores, además de la exploración del *yo* en el contexto del *otro*. Así como también la tendencia a exponer asuntos sociales de grupos subalternos, tales como la raza, la etnia y la identidad lésbica.

Las artistas feministas llegaron, principalmente, a tres conclusiones importantes: en primer lugar, definirse como seres humanos y responderse la pregunta ¿quién soy?, y explorar las circunstancias colectivas de género. En segundo lugar, reconocer que dependía de la propia mujer el redefinirse como sujeto. Y, en tercer lugar que el arte ha servido como un mecanismo para regular las conductas femeninas a través de sus modelos representados, los cuales están cargados de ideología moralista bajo la mirada masculina:

Se empieza a ser consciente de la artificialidad y del poder represivo de lo que se denominó la *construcción social del género*. Así, las artistas se proponen descubrir un *yo*, que (a pesar de la imposición social de un rol que ha durado prácticamente toda la historia de la humanidad) sea una auténtica voz que pueda servir como base para una nueva y *liberada* construcción de la identidad femenina.¹⁰

Las artistas que se autodenominan como feministas (impugnan voluntariamente la realidad) y las artistas que trabajan desde una perspectiva de género o arte feminista involuntario (puede no impugnar directamente la situación de opresión de las mujeres). Sin embargo, "dentro del arte femenino existen [...] innumerables ejemplos de obras que lejos de

¹⁰ *Ibid.*, pág. 84.

representar una impugnación implícita o explícita de la opresión femenina, glorifican su subalternidad".¹¹ Este arte femenino "a primera vista" es difícil de reconocer, pero en él es preciso observar el medio familiar, la vida cotidiana femenina, el espacio específico de las mujeres, la situación socioeconómica, entre otros aspectos:

Las mujeres (igual que cualquier otro) están expresando a través del arte *un mundo* a partir de la manera en que han aprendido a ver *el mundo* [...] Las mujeres han creado y siguen haciéndolo de *múltiples* maneras, ya sea de acuerdo con toda la cantidad de "atributos" que forman parte de su ser femenino como con los "atributos" masculinos que, consciente o inconscientemente, pueden tender a poseer. Las mujeres expresan lo que son (lo que las han hecho ser) tanto como lo que desean ser (muchas veces hombre).¹²

3.1.2 *Mujer artista mexicana*

La participación de la mujer en las artes plásticas fue muy escasa durante los siglos XVI al XIX, por lo que hace difícil a las investigadoras su búsqueda para consultarlas. La mayoría de las pintoras provenían de familias acomodadas y veían a esta actividad como un *adorno*, y como una *cierta gracia* para su género. Es decir, la sociedad mexicana lo consideraba un pasatiempo para el género femenino. La Academia de San Carlos admite mujeres en algunas materias y vedan el conocimiento del cuerpo humano. Estas artistas, con el afán de ampliar sus conocimientos en el arte, contratan clases particulares con reconocidos pintores de la época, como José Ma. Velasco.¹³ No obstante, se reconocen aproximadamente 85 nombres de mujeres pintoras que expusieron en la Academia de San Carlos durante el siglo XIX, como Matilde Zúñiga, Josefa Sanromán, Juliana Sanromán, Luz de Osorio, Guadalupe Carpio, Ma. De Jesús Haghenbedz, entre otras.¹⁴

La condición de las mujeres-artistas mexicanas fue similar a la del género femenino en occidente. Antes de desarrollar su obra plástica, primero eran madres, *amas de casa* y esposas. Razón por la cual, no alcanzaron la profesionalización en las artes plásticas. Sin embargo, este ámbito doméstico fue abordado como tema en sus obras. Su trabajo está compuesto por copias de sus maestros y de otros artistas, escenas religiosas, bodegones y floreros. Igualmente encontramos retratos familiares y autorretratos.

La Revolución de 1910 fue un parte aguas que de alguna manera, benefició el aumento del número de mujeres en las artes plásticas, haciendo del arte una profesión. Las precursoras del arte femenino mexicano, como lo reconoce Mónica Mayer, fueron Frida Kahlo, María Izquierdo, Olga Costa,

¹¹ Eli Bartra, *op. cit.*, p. 58.

¹² *Ibid*, pág. 52.

¹³ Elena Urrutia, "Pintoras en la historia del Arte en México", *Memoria del Primer Coloquio de Arte y Género*, pág. 220.

¹⁴ Elena Urrutia, investigadora del Colegio de México, los localiza en dos textos: el catálogo *Pintoras mexicanas del siglo XIX*, por Leonor Cortina y *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, por Ida Rodríguez Prampolini.

Cordelia Urueta, Katy Horna, Lola Álvarez Bravo y Remedios Varo, quienes en su lucha como mujeres-artistas dieron ejemplo a las artistas feministas de la segunda mitad del siglo XX. De ellas, desde la década de los 80's hasta la fecha, se montan exposiciones en homenaje a su trabajo.

En los años 60's el feminismo en México, como Inda Sáenz comenta, no existía y, además, pocas artistas exponían y aquellas que lo hacían, eran principalmente de origen extranjero: Remedios Varo, Leonora Carrington, entre otras. Estos años se caracterizan por ser un período de represión política que controla los medios de comunicación y censura todo acto ajeno al partido oficial.¹⁵ El surrealismo y el muralismo estaban en desuso y el abstraccionismo estaba repercutiendo tanto en México como internacionalmente. En el arte, a finales de los años 70, el movimiento de arte feminista llega con la participación de Mónica Mayer. Ella encabeza el movimiento definido como tal en 1978 y organiza eventos y exposiciones con las artistas Lucila Santiago, Rosalba Huerta, Magali Lara y Yolanda Andrade, entre otras. Los temas planteados eran radicales para esta sociedad y constituyeron todo un escándalo. Estos temas estaban relacionados con el aborto, la violación, los anticonceptivos y todo lo referente al reclamo del derecho de decisión sobre el propio cuerpo:

Las artistas (unas cuantas, por cierto) han descubierto el cuerpo, la sexualidad y la historia individual como material narrativo y provocador que vincula la subjetividad con la política; sus discursos son en ese momento, demasiado subversivos e incluso objetables para las mujeres de los grupos feministas en las izquierdas.¹⁶

Entre los años 80's y 90's se forman grupos de artistas feministas como el de *Tlacuillas y Retrateras*, *Polvo de Gallina Negra* y *Bio-Arte*. Las principales colaboradoras de estos grupos fueron Maris Bustamante, Mónica Mayer, Herminia Dosal, Guadalupe García, Roselle Faure, Nunik Sauret, Rose Van Lancen y Laita. Participan en exposiciones colectivas con artistas extranjeras. También se integran artistas independientes y de distintas áreas culturales como teatro, danza, literatura, medios de comunicación, revistas alternativas, entre otros. Paralelamente organizan eventos, presentaciones de performances y exhibiciones de obra al aire libre. Hoy en día continúan en aumento las exposiciones colectivas e individuales de mujeres artistas feministas y de aquellas que trabajan desde una perspectiva de género, en general, mujeres artistas contemporáneas.

¹⁵ Inda Sáenz, "Imágenes y contraimágenes de seis artistas visuales en México", *Memoria del Primer Coloquio de Arte y Género*, pág. 109.

¹⁶ *Ibid*, pág. 110.

3.2 Interpretación plástica: Frida Kahlo, Cindy Sherman y Gabriela López Portillo

En este panorama tan extenso y complejo, y ante el aumento de artistas mujeres durante el siglo XX y principios del XXI. Decidí escoger a tres de ellas: Frida Kahlo, Cindy Sherman y Gabriela López Portillo, por el interés personal que tengo ante su obra plástica y su relación con el tema del autorretrato. Todas ellas, con diversas formas de expresión, técnicas, herramientas y enfoques, evocan –bajo mi interpretación- al cuerpo femenino y la identidad, temas valiosos para el desarrollo del *Autorretrato*. A sí mismo, me parece pertinente esta relación con las obras de mi autoría, que finalmente interpretaré en el capítulo 4.

3.2.1 Frida Kahlo

El sistema mexicano en el que vivió Frida, atravesó momentos de efervescencia nacionalista y abarcó todas las manifestaciones culturales, desde la literatura hasta el cine. Todas bajo un mismo principio: construir una identidad mexicana (revalorizar el mestizaje, lo indígena, las manifestaciones populares, el campesinado y al obrero). Todo este bagaje se vislumbró desde la visión de la élite revolucionaria, política, artística e intelectual, es decir, la ideología dominante y patriarcal. En ese ambiente, la imagen de la mujer, ya sea burguesa, indígena o campesina, fue retomada del modelo de feminidad eurocentrista, ejemplificando pecados y virtudes:

La utilización de la imagen femenina se expondrá a partir de los muralistas, y veremos cómo, a pesar de sus propuestas revolucionarias, los muralistas al igual que los artistas de las vanguardias europeas, no acertaron a descubrir que la sociedad contra la que luchaban no era sólo burguesa y racista, sino también patriarcal, y pocas veces fueron capaces de percibir la opresión sexual que la sociedad y la cultura ejercía sobre las mujeres.¹⁷

El interés principal es destacar de sus autorretratos (que son casi toda su obra pictórica), la complicidad entre cuerpo y circunstancias personales, lo que abrirá otras posibilidades para representar al *yo*. Dirigiéndose hacia el relato autobiográfico en la obra plástica, donde lo privado se hace público por la necesidad de expresión.

Sus autorretratos muestran permanentemente un *desafío* ante los valores tradicionales y hacia sí misma (como mujer-artista dentro de un sistema posrevolucionario). En el espacio plástico del cuadro, inserta su rostro y lo interactúa con temas aparentemente “prosaicos”, vulgares, situaciones netamente femeninas (venidas de su propio cuerpo), que expresa sin

¹⁷ Gladys Villegas, *op. cit.*, pág. 48.

prejuicio alguno, como partos, abortos, accidentes, amamantamientos, deseos, amores angustiosos, crítica social. Todo ello en diálogo con su "universo casero". Desde lo "femenino", sus obras nos muestran formas aparentemente grotescas y agresivas.

Cuando hablamos del *desafío* a sí misma, hablamos de la construcción de la identidad a través del auto-conocimiento o la "auto-construcción", que empieza con la conciencia de la realidad del propio cuerpo. Otro ejemplo de ello son las artistas del movimiento surrealista quienes se eligieron a ellas mismas para ser observadas como observadoras. Chadwick relaciona la obra de Frida Kahlo con los elementos utilizados por las mujeres surrealistas:

En ellas [pintoras surrealistas] se da una violencia dirigida contra sí mismas, no proyectada contra los demás, violencia inseparable de la realidad fisiológica de la sexualidad de la mujer y de la construcción social de su cometido femenino.¹⁸

En los autorretratos de Frida (fig. 22), su cuerpo es el espacio en donde una circunstancia se desencadenará. Y nos muestra una relación intrínseca entre el mundo y el cuerpo. La profunda conciencia frente a su cuerpo, se da principalmente por sus sabidas circunstancias a partir del accidente (1925) que la mantuvo, la mayor parte de su vida, *atada* a una silla de ruedas. Así como también su preocupación por no ser madre y esposa. Circunstancias específicas que agudizarán la conciencia de su individualidad, creando un discurso vivencial en un momento determinado:

De esta forma la relación de las cosas y de mi cuerpo es decididamente singular: es él el que hace que, algunas veces, permanezca yo en las apariencias, el que hace que vaya a las cosas mismas; es él el que me envía el murmullo de las apariencias, y él también el que me calla y me lanza en medio del mundo.¹⁹

Además de proyectar y aprehender lo que sucede en su cuerpo y mente, instaura un lenguaje con la experiencia interna. Son realidades que sólo una mujer (en sus circunstancias) puede sentir y testimoniar a través de la pintura. Su sensualidad transgrede la imagen y, en consecuencia, al modelo femenino. Ella "ha tomado la franqueza del pensamiento íntimo como cuerpo formal plenamente integrado a disposición de la pintura".²⁰

Araceli Rico observa en las imágenes de Frida un *sufrimiento impenetrable*, y una profunda angustia existencial: afecciones, sensaciones íntimas, que funcionen como una "catarsis a través de la cual la vida va a remodelarse":

el cuerpo rebasa los límites de lo prohibido [de la norma, del prototipo] y se expone como un animal herido [...] rompe con la unidad corporal [...] Como si se tratara de una muñeca desarticulada, ella muestra las anomalías de su cuerpo a la mirada escrutadora y

¹⁸ Whitney Chadwick, *op. cit.*, pág. 315.

¹⁹ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, p. 23. Citado por Araceli Rico, *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, pág. 24.

²⁰ Rosa Martínez- Artero, *op. cit.*, pág. 175.

sorprendida del espectador, ya que sus heridas, su invalidez y sus mutilaciones no hacen más que acentuar el erotismo de sus creaciones.²¹



Fig. 21 Frida Kahlo, *Cortándome el pelo con unas tijeritas*, 1940, Col. Dolores Olmedo

Veamos un ejemplo: el autorretrato *Cortándome el pelo con unas tijeritas*, de 1940 (fig. 21). En él encontramos la imagen de Frida vestida con un traje de hombre y sentada en una silla con unas tijeras en las manos que nos avisan que ella se ha cortado su cabellera, la cual vemos esparcida alrededor de su cuerpo. A través del traje masculino (objeto simbólico), sentimos que accede a un pensamiento viril, el que ella misma escribe en la parte superior de la obra. Son dos versos populares: “*Mira que si te quise, fue por el pelo, Ahora que estás pelona, ya no te quiero*”.

²¹ Araceli Rico, *op. cit.*, pág. 42.

Esa elección de los versos como de su imagen mimetizada con el sexo masculino, nos lleva a pensar en una consciente crítica de la condición femenina: el deseo como mujer de pertenecer al mundo masculino, que por siglos se nos ha mostrado como "superior" y en el que se consiguen mayores beneficios. Por otro lado, su presencia (como mujer) y su reacción de cortarse el pelo ella misma con las tijeritas (que tiene entre las piernas), nos muestra una rebeldía, es decir, se arriesga a no ser querida y despojada de su apariencia femenina.

Estos versos populares provienen de una voz y mirada masculina cargada de simbología ante la cabellera femenina:

Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia [...], y la atracción sexual.²²

Esta ideología está fuertemente arraigada y adoptada por la mayoría de las personas y principalmente en su tiempo. Asunto que Frida tenía presente, porque a través de esa acción contundente de cortarse el pelo y dejarlo en el piso, sin tanta adoración al mismo, podríamos pensar que "corta" (de esta manera) la carga simbólica del cabello en la identidad femenina.



Fig. 22 Frida Kahlo, *Hospital Henry Ford*, 1932

Se ha desarrollado una polémica de qué tanto se les atribuye a los autorretratos de Frida una *configuración consciente* y/ o un estado psicopatológico. Para Rosa Martínez, después de hablar sobre la obra de

²² Erika Bornay, *op. cit.*, pág. 15.

Frida, concluye que lo que importa es que “la pintura pare un ‘otro’ de óleo puro a imitación del proceso de la gestación humana, día a día, visión tras visión, escritura y lamento, ilusión e inocencia enfrentadas”.²³ En el caso del retrato, lo anterior es parte del proceso de la mutabilidad del cuerpo que determina aspectos más profundos del ser humano y que, más adelante, desplazará la apariencia física hacia otro receptor, sean o no representaciones corporales.

Entonces, Frida Kahlo en sus autorretratos, expresa de manera “realista” lo que siente, lo que piensa de sí, lo que la rodea, o lo que imaginariamente quiere, siente, ve o piensa. Es una mujer que habla de los sentimientos y de las intimidades; todas ellas principalmente alrededor del cuerpo. Temas que *ideológicamente* han sido colocados en el ámbito doméstico, en la esfera de lo privado. Y que nunca antes fueron abordados, mientras quedaban en el silencio íntimo femenino. Lo tan personal e íntimo fungía como *debilidad* fuera de la objetividad y racionalidad de la tradición pictórica. En su obra, visiblemente, no hay una separación entre la vida y la obra: “Kahlo se permite, desde su condición de mujer, expresar sin miramientos su visión de la vida y de la muerte con sangre, ese líquido tan cercano a la vida cotidiana de las mujeres, pero tan proscrito de la sociedad y el arte.”²⁴

3.2.2 Cindy Sherman

La serie que trataremos de explicar y comentar al respecto, será la llamada *Untitled Film Stills*, que *Cindy Sherman* realizó entre 1977 y 1980. Está compuesta por 84 fotografías en blanco y negro de 20 X 25 cms. En ella, vemos a la artista “disfrazada”, caracterizando distintos tipos femeninos y en espacios comunes (fig. 23-26).

Antes de esta serie, Cindy Sherman había caracterizado personajes femeninos y masculinos (1976), usando la narrativa, y experimentando con el disfraz y el maquillaje. Como hemos visto hasta ahora en esta tesis, los autorretratos femeninos están cargados de un auto-reconocimiento individual, social, cultural y profesional. En el caso de Sherman, sus primeras fotografías de *Film Stills* fueron hechas durante un período en el cual ella reconoce que,

El encuentro –el mundo del arte, la música, el cine, la combinación de todo eso... la atmósfera de la galería alternativa- fue para mí un camino perfecto para entrar al mundo del arte. Eso me forzó a salir y casi, disminuir mi estado neurótico. Esto, además, me ayudó a concentrar mis pensamientos.²⁵

²³ Rosa Martínez-Artero, *op. cit.*, pág.165.

²⁴ Amparo Serrano de Haro, *op. cit.*, pág. 75.

²⁵ Cindy Sherman, “The Complete Untitled Film Stills”. Catálogo de obra. The Museum of Modern Art New York, pág. 7. La traducción es mía.

A pesar de su supuesto camuflaje, nos da muestra de una mirada hacia sí misma a través de las imágenes femeninas que ella protagoniza. Se ha comentado que estas fotografías no son autorretratos, aunque aparezca la artista en todas ellas. Las elegí como tal, porque su presencia es *real* en todas sus caracterizaciones, y en el que destacamos un proceso de autoconsciencia de su identidad femenina en el momento de escoger y portar cada personaje. Cindy Sherman habla de ello:

He tratado, a lo largo de mi vida, de verme diferente, por lo que mi cabellera ha tenido distintos colores, tamaños y estilos. Como resultado, muchas de mis personajes, se parecen a mi desde que fotografié *Film Stills* –es posible que inconscientemente estuve persiguiéndolos, [...] He sentido, ocasionalmente, que me estoy avejentando y me estoy pareciendo más a ellos.²⁶

Es importante destacar que usa su propio cuerpo como cualquier otro de sus instrumentos de trabajo, pero elige qué estereotipo escenificar y representar. Entonces, pareciera que “se usa” como objeto para el placer del otro, pero la consciencia de la acción la aleja de ser objeto pasivo. Ella objetivamente trabaja la escena y decide el momento y el lugar del disparo fotográfico. Así, el observador “pierde su *status* como sujeto universal”.



Fig. 23 Cindy Sherman,
Untitled Film Stills #46, 1979

Por otra parte, el trabajo de representar un estereotipo femenino a través de ella misma, nos hace pensar en que, de esta manera, asume una compleja y conflictiva identificación. En el momento de caracterizarla con su propio cuerpo eso inalcanzable se minimiza y se agota. “Al exteriorizarlas de esta

²⁶ Cindy Sherman, *op. cit.*, pág. 15.

manera, sucedió una gran catarsis”, dice la propia Sherman. Podríamos comentar que controla la identidad (estudiada) por medio del color del cabello, del peinado, de las pelucas, del maquillaje, vestuario y movimientos. Así pues, “El *desplazamiento del carácter estable y determinado de la identidad* se manifiesta también mediante la aparición de los otros posibles “yoes”, a través de la versatilidad de la apariencia y el disfraz.”²⁷ ¿Será entonces otra manera de entender la identidad femenina con opción de auto-construirse como mujer- artista?

Los personajes de Cindy Sherman son tomados del tipo de mujeres del cine occidental. Parte de la identidad femenina, como hemos visto en este trabajo, ha sido construida principalmente por la ideología dominante y masculina, a partir de conceptos abstractos que han querido representar. De este modo, el campo óptico es reafirmado bajo un control visual sobre los objetos y, en este caso, serán las mujeres el objeto deseado. Un método para ello es el cine, en el que se congrega un inventario de imágenes de lo femenino:

Hacia 1920 la industria cinematográfica proporciona un marco y una atmósfera adecuados para retomar el mito. Los productores estadounidenses descubren el impactante poder de la personalidad a través del celuloide y crean el denominado *star system*: la apropiación y reactualización de los mitos que años atrás forjaron los artistas del siglo XIX.²⁸

Las imágenes que se crean logran incidir en la percepción del mundo y de la vida, y de ellas se nutre nuestra identidad. Cuando observamos las fotos y nos encontramos con identidades que reconocemos, pero que no existen en lo cotidiano. Es decir, vemos escenas de mujeres adolescentes, ciudadanas, amas de casa, oficinistas, prostitutas, mujer fatal, deportistas narrando algo, un instante de la vida de ese estereotipo; por eso las reconocemos, porque está guardada esa información (ya aprendida con anterioridad) en nuestra memoria cultural. Sin embargo, esa *imagen* femenina se vuelve inalcanzable (para cada mujer), por ser tan simplificada y fuera de la realidad, donde están ausentes las verdaderas mujeres:

Esta simplificación sinecdótica que constituye la representación mediática [...], escueta hasta lo irrisorio, se emparenta con las ingeniosas pero vacuas *di-soluciones saturadas* usadas por la publicidad y requeridas por la necesidad de llegar a la gran masa de posibles espectadores.²⁹

No sólo evocan a un personaje sino a toda una atmósfera, integrada por la luz, los objetos, el vestuario, el maquillaje, etc. O como lo describe Karen Shampers³⁰, “escenarios de fantasía” que desde tiempo atrás se convirtieron en la realidad femenina sin que ésta (feminidad innata) haya sido su reflejo.

²⁷ Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, pág. 238.

²⁸ Gladys Villegas Morales, *op. cit.*, pág. 46.

²⁹ Rosa Martínez- Artero, *op. cit.*, pág. 210.

³⁰ En catálogo de exposición, Karen Shampers, *Cindy Sherman*, tradcc. Verena Lueken, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Con esto, Cindy Sherman denuncia la ficción de una mujer *real* detrás de las imágenes de la cultura occidental, "no como reflejo de una problemática [...], sino como signos dentro de unos sistemas más amplios de significación y control social."³¹



Fig. 24 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills # 11*, 1978

Sabemos que los ideales de tipos humanos se reflejan en las imágenes al igual que los valores sociales. Su repetición constante moldea al sujeto, creando fórmulas en las que podemos ver la organización jerarquizada de una sociedad. El deseo de imitar modelos, nos da cierta estabilidad social, pero se pierde la singularidad en lo general. Y, paradójicamente, el estereotipo ayuda a mantenernos en sociedad:

Las representaciones de tipos se acercan al ideal y por tanto niegan en parte su procedencia individual. El término "tipo" ya contiene una categorización que afirma la norma y resta al sujeto correspondiente una parte de su individualidad; disuelta en el colectivo.³²

Cindy Sherman, a pesar de no trabajar abiertamente bajo una postura feminista o con una consciencia de género, y tras el proceso de la serie y el

³¹ Whitney Chadwick, *op. cit.*, p. 196.

³² Rosa Martínez – Artero, *op. cit.*, pág. 53.

estudio de cada personaje, paulatinamente hace consciencia de una femineidad compartida:

Supongo que inconsciente, o a lo más semiconscientemente, estuve luchando contra una especie de confusión personal respecto a la comprensión del género femenino. Los personajes no eran copias y no eran exactamente actrices *cabezas huecas*. Eran mujeres conflictuadas por algo, pero no supe de qué. [...] No estuve trabajando enalteciendo al conocimiento, pero realmente sentí que mis personajes estaban cuestionando algo – posiblemente el haberlas forzado hacia cierto papel.³³



Fig. 25 Cindy Sherman,
Untitled Film Stills #37, 1979

Por otro lado, el antecedente que tiene la artista con los medios masivos, principalmente con la televisión, la encontramos en su vida infantil, pero también con las películas durante su adolescencia. Más adelante realizó estudios introductorios sobre cine. Por lo que las *Untitled Film Stills* tienen su antecedente (plástico) y siguen los mismos principios de las fotos fijas que se producen en el medio cinematográfico. Los fotógrafos a través de la foto fija, muestran el *espíritu* de la película que aún no está terminada de filmar o no se ha estrenado. Es una escena que nunca se rodó y sólo quedó en fotografía: “En el recuerdo sólo queda la atmósfera, quizá el rostro de una estrella, la luz y algunas escenas que, al final, ocupan el lugar de la película entera.”³⁴ En ellas se toman todas las libertades para alcanzar la meta. La foto fija en muchas de las ocasiones se vuelve más conocida que la

³³ Cindy Sherman, *op. cit.*, pág. 9.

³⁴ Karen Shampers, *op. cit.*, pág. 22.

propaganda y hasta de la misma película, y también, abarca con mayor exactitud el estereotipo del personaje que en la publicidad.

Los *Film Stills* de Cindy Sherman nos ubican en sitios escenográficos que la propia artista prepara, ya sea en interiores (casa-estudio, casa familiar, etc) o exteriores (calles, parques, viajes, etc). Las locaciones escogidas no intentan su identificación. Vemos sólo *signos* de las construcciones con el fin de ubicarlas en cualquier lugar. A la vez, el uso del blanco y negro nos sitúa en la intemporalidad.

Además, la artista se responsabiliza y selecciona el maquillaje, el vestuario, las pelucas y la luz. Recurre a la moda de los 40's, 50's y 60's, usando pestañas postizas, lentes de época, ropa interior, etc. Vemos en cada una de sus Film Still una aparente espontaneidad, en los gestos de las manos, del rostro, del cuerpo, lo que posiblemente nos evoca al "instante poético", produciendo un efecto casual, objetivo de los fotógrafos clásicos de la foto fija. Es decir, un instante romántico que no existe como tal.



Fig. 26 Cindy Sherman,
Untitled Film Stills #7, 1978

La serie completa carece de título, y trae asignado un número consecutivo. La falta de título tiene que ver con la necesidad de abrir posibilidades al espectador o, en palabras de Cindy Sherman, al hacerlo "corrompería su ambigüedad". Mientras que la numeración se le da tras una serie de circunstancias al momento de exponerlas. La artista, más adelante, decide romper con la continuidad numérica y exponerlas arbitrariamente.

3.2.3 Gabriela López Portillo

El uso de elementos del propio cuerpo es otra manera de autorretratarse, como lo hace la artista Gabriela López Portillo en dos de sus obras que interpreto a continuación. Es importante destacar la técnica usada; ya que ambas están hechas con el cabello de la propia artista; tejido a ganchillo. Una es titulada *Sin regreso* y la otra *Vestido*.

El siglo XX se mueve en el campo de la subjetividad y la secundariedad del rostro, hasta su desaparición o sustitución del sujeto que propone el "extrañamiento de estar dentro de la ficción como consecuencia del extrañamiento de estar en la realidad".³⁵ Es entonces que la representación de un sujeto será en relación a los elementos plásticos. Elementos que propondrán convertirse en verdaderos registros de identidad del sujeto.

La característica en el uso y conceptualización del propio cabello (como material), transformado en señas de identidad y referencias corporales, proporcionan la "verdad" de la autora. El nombre y el rostro (apariencia) que tradicionalmente implicaban para el retrato y el autorretrato, se sustituyen por dichos elementos plásticos. La mirada se dirige, en estas obras, a otras sedes simbólicas de identidad: "las señas de identidad no se limitan ya a fijar un nexo entre el rostro y su nombre sino que se acomodan en el cuerpo y en otros variados receptáculos posibles."³⁶

En las obras que presento, nos muestran la percepción del tiempo, de la identidad y de las relaciones simbólicas que la propia artista ha definido y en las que se ha definido. Los cabellos en estas obras son índices de su existencia.

Se sabe que el cabello contiene información genética que es específica para cada persona y, además, sus características son particulares e individuales entre una y otra cabellera.

³⁵ Rosa Martínez -Artero, *op. cit.*, pág. 78.

³⁶ *Ibid*, pág. 224.



Fig. 27 Gabriela López Portillo, *Sin regreso*,
Cabello de la autora tejido a ganchillo,
tensado con hilo de algodón, 1992-1993

Por otra parte, el conocimiento del tejido, actividad tradicionalmente femenina, capitulada dentro del espacio doméstico, le provee a Gabriela López Portillo la herramienta para construir sus obras. Gran parte de su trabajo artístico ha tenido que ver con el uso del cabello, ya sea tejido o vinculado con otros materiales. Ella rescata esta actividad para manifestar su postura conceptual y, a la vez, la maneja simbólicamente en el espacio femenino, lo cual se ha estigmatizado a través de los siglos:

La melena femenina como constante de mito, como agente fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia [...], y la atracción sexual.³⁷

A través de su cuerpo, la artista, no permite que su historia se esfume, la re-significa a través de signos y símbolos para manifestar el devenir de su individualidad como mujer. Entrelaza su experiencia personal, actividad artística, conciencia sobre la feminidad y, finalmente, su identidad como mujer-artista.

³⁷ Ericka Bourney, *op. cit.*, pág. 15.

Veamos entonces la primera obra, *Sin regreso* (fig. 27). Es una tela que mide 7 mts de largo por 50 cm y está tensada con hilo de algodón, lo que da forma a una escalera. Estos hilos la sujetan y se fijan al techo y a las paredes.

El tema del tiempo es la base en esta obra, y paralelamente, la memoria le da un sentido personal a este concepto. Cada uno de nosotros percibe al tiempo de distinta manera pero, por su inmaterialidad, se necesita algo en el que se pueda sentir y manifestar y que ayude a la organización de la comunidad:

De hecho, siempre que medimos el tiempo físico, lo estamos midiendo por medios espaciales, ya sean éstos las posiciones espaciales del sol, de las estrellas, o los movimientos en el espacio de las manecillas del reloj. Así medir el tiempo es medir según el espacio.³⁸

El espacio nos ayuda a medir y a percibir el tiempo. Sin embargo, el tiempo se encuentra constantemente en nuestros pensamientos, como bien dice la autora, es un trayecto sin regreso y no se vuelve a esos pasos. Ella como dueña de sí construye y vive el rumbo de su vida.

Contiene la idea del trayecto interior; representa el acto de caminar sobre mí misma. Es un camino que refleja el tránsito de la vida. Una prueba de que existí y viví en el tiempo: yo lo caminé, yo lo hice con mi vida y mi propia materia orgánica, primero el cabello creciendo y luego tejiéndolo.³⁹

La vida también se construye a través de tensiones, como esos hilos que sujetos al techo o a la pared, dan forma a esa escalera de la vida. Las tensiones están en la cotidianidad, o más bien, entran y salen de ella y en conjunto edifican la existencia y más aún, la identidad. Es decir que cada persona "tiene que vivirse a sí misma" y ningún otro podrá vivirla por uno. Cada escalón de *Sin regreso* es el vestigio del pasado y el impulso al presente. Subir la escalera es vivir y morir.

La autora hace una analogía con la araña, la cual (con su hilo de seda) va construyendo su soporte y a la vez escala sobre él.⁴⁰ Si observamos la obra a distancia nos remite al tejido de araña, a estructuras que sostienen el tejido. Entonces, el hilo del cabello es la experiencia del cambio tanto en el ámbito espacial, temporal, corporal y psicológico. Una escultura en donde la artista con gran esmero, paciencia y voluntad teje su identidad femenina.

Veamos ahora la obra titulada *Vestido* (fig. 28). Éste, como ya mencionamos, está tejido a ganchillo y la autora usa su propio cabello y sus medidas físicas para diseñarlo. El tema principal en esta obra es la consciencia del cuerpo fusionada entre el espacio público y el espacio privado.

³⁸ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, citado por Gabriela López Portillo, en *El tiempo de la existencia*, pág. 416.

³⁹ Gabriela López Portillo, *op. cit.*, pág. 57.

⁴⁰ Cada araña teje su red con formas diversas. La seda, al salir de las hileras, se *coagula* y se vuelve fuerte y extensible cuando la araña la estira.

Cuando hablamos del vestido, éste se relaciona con las normas suntuarias y la moda; representadas en una prenda que cubre al cuerpo y se convierte en apariencia al portarlo. Durante siglos, ha perdurado la creencia de que la moda era cosa de mujeres, pero los bienes suntuarios tienen que ver con la recuperación económica. Así que tanto hombres como mujeres ingresaron al mundo de la moda y esto contribuyó a distinguir y marcar un linaje de otro.

La relación de la mujer con la indumentaria fue estrecha porque a través de estas distinciones visuales solidificaban una identidad social. Este asunto parte de una ideología patrilínea. Este tipo de organización social convirtió a la esposa en una extraña; ya que hasta los hijos, en cierto sentido, se alejaban socialmente del linaje de la madre. Es muy interesante notar que la necesidad de la esposa por borrar esa distinción con el marido y los hijos, la lleva a la incorporación visual a través del atuendo, para crear una ilusión de representar una vida marital completa:

Puesto que la moda se convertía en un factor determinante de su definición social, sus características hicieron su presa en la carne femenina. [...] Y las mujeres, lo mismo que los vestidos que usaban se convirtieron en imágenes suntuarias estáticas, consumidas en su valor social, y por tanto, destructoras de un sistema de reproducción demográfico y social.⁴¹



Fig. 28 Gabriela López Portillo, *Vestido*.
Cabello de la autora tejido a gancho,
100 X 60 X 5 cms, 1994

⁴¹ Diane Owen Hughes, “Las modas femeninas y su control”, en Georges Duby, Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Vol. 2, pag. 191-192.

La moda para el mundo femenino fue un asunto que abordó el tema de la corruptibilidad de la carne, descalificando a quienes *débilmente* la portaban. De alguna manera, la vestimenta se relacionaba con el "erotismo de lo macabro" o con la "pureza", como en el caso de los encajes blancos que asoman de los puños de las mangas.

El vestido es un objeto de suma importancia que le da una parte de identidad al ser humano y representa la cultura humana de cada época. Los códigos vestimentarios, a lo largo de la historia, han codificado el uso de la ropa haciendo diferencias de género, ahora fuertemente establecidas, aceptadas y repetidas. Hay prendas exclusivamente para el hombre y para la mujer.

Cuando se habla del cuerpo según las normas y prejuicios sociales, éste debe guardarse en el ámbito privado. La obra *Vestido* es también un símbolo de la sexualidad. El cuerpo es lo único que nos pertenece, lo íntimo, con él nos movemos y existimos, es la base física de nuestra vida y para conocerlo realmente, hay que vivirlo. También está limitado por los conceptos sociales o de la cultura a través de los cuales se percibe. Cada cual le asigna significados personales y sociales. El cuerpo está en complicidad con el mundo que le rodea y es el cuerpo una imagen del mundo. Entonces, el cabello de la artista materializa su cuerpo.



Fig. 28 bis. Gabriela López Portillo, Vestido,
Cabello de la autora tejido a gancho
100 X 60 X 5 cms, 1994

Si partimos de la idea de que los materiales que se usan en la ropa, llevan un lenguaje inscrito (el origen del material, su elaboración, su transformación y diseño de la prenda), encontramos claramente que la obra *Vestido* guarda su historia, su identidad. Gabriela le otorga a su cabellera un lugar

constitutivo y primordial en su existencia. Ella nos relata cómo ciertas circunstancias de su vida se relacionaron con su cabello, lo que la lleva a significarlo. La experiencia guardada en la memoria, el tiempo que esperó para cortarse el cabello (cinco años), la técnica usada y el tiempo que tardó en su confección (6 meses) dejan una constancia de su existencia. La artista explica:

Vestido, surgió de la pregunta ¿quién soy? Era necesario hacer una obra que respondiera a esta pregunta. La obra conforma un objeto que me identifica; la respuesta fue, soy mujer, soy tiempo. El *vestido* representa mi identidad. El vestido es la prenda por excelencia de uso femenino. El cabello del que está hecho, es el que me creció durante cinco años y es el que guarda el tiempo de mi existencia. Por lo tanto el vestido es la concreción de mi identidad.⁴²

Para esta obra, se registró un video en el que narrativamente ella se corta el cabello y teje su vestido dentro de un cuarto.⁴³ Cuando termina su vestido, se lo cambia por el anterior (fig. 28 bis.) y sale a la calle. El espacio íntimo se conjuga (de nuevo) con el espacio público. El cuerpo influye en el exterior cuando modifica su entorno al momento de sus actos y, a la vez, el mundo exterior influye al cuerpo limitándolo o permitiéndole actuar. La identidad de un individuo es una compleja interrelación con el mundo y los otros, y está sujeta a cambios e interpretaciones.

⁴² Gabriela López Portillo, *op. cit.*, pág. 132.

⁴³ En la Inglaterra Victoriana (siglo XIX), las mujeres sólo se soltaban el cabello al acostarse y en el espacio privado de su dormitorio. Durante muchos siglos fue condenado el arreglo femenino ante *miradas indiscretas*. Al respecto, ver en Erika Bornay, *op.cit.*

4. SOBRE MI OBRA PLÁSTICA

Las dos obras que interpreto más adelante fueron el motor para desarrollar el tema del autorretrato con referencia a la identidad del género femenino. Para ampliar la intervención y como preámbulo, me interesa destacar y reconocer al cuerpo como un espacio en el que transita la memoria física y psíquica. Y su relación directa con el exterior para identificarse *uno mismo* ante la comunidad. En este cúmulo de memoria se presentan los antecedentes paradigmáticos sobre el cuerpo femenino y la necesidad de desmitificarlos a través de la realidad y del sentir del propio cuerpo. Seguido a esto, presento una breve semblanza histórica del bordado con el fin de complementar la importancia conceptual que tiene la obra *Paisaje íntimo*.

4.1 *Cuerpo sensible*

A finales del siglo XIX, las mujeres empezaron a reconocer con mayor consciencia su cuerpo. Un cuerpo que por siglos fue desconocido, ocultado y prejuiciado tanto por sus portadoras como por la sociedad en general.

El cuerpo de las mujeres ha sido planteado como un territorio sexual y fetichista, ya sea de dominio real o figurado, y ha permanecido como un símbolo universal de la naturaleza y de todos sus fenómenos naturales. Alcira Alizade comenta desde el punto de vista anatomofisiológico, que el cuerpo femenino materializa preferentemente la vida y la muerte: al engendrar vida pariendo hijos y en la "vulnerabilidad sangrante" de su cuerpo (menstruaciones, partos, abortos).

El cuerpo es un espacio que siente, que se estremece, que se reprime, que depende del semejante, que es influido por sus actividades pulsionales y habitado por dioses y demonios. También recibe y responde a estímulos que dependerán de la singularidad de cada individuo. En esta calidad de *ser* cuerpo, es enriquecido por la transformación de su materialidad a través de la interrelación entre corporalidad animal, condición de sujeto del lenguaje y aportación de códigos tanto de emociones como de vivencias; es decir, nos enfrenta con la sensualidad que cada cuerpo mantiene en si mismo. Por tanto, es vivido por el sujeto y lo cual lo hace reconocible.

A través del cuerpo, el sujeto conoce el mundo y éste nos conoce a nosotros. Guarda en sí mismo archivos de sensaciones, afectos, rechazos, de las representaciones que irán constituyendo la identidad de un individuo:

El cuerpo viviente es una masa que siente, masa encendida, atravesada continuamente por imágenes, por sonidos, presiones, olores. Estas percepciones se asocian con huellas mnémicas e involucran entonces la función de la memoria. [...] A las percepciones

sensoriales que derivan de lo que el afuera imprime sobre los cinco sentidos se agregan las percepciones derivadas del interior del cuerpo.¹

La memoria juega un papel importante en esta escena, porque nuestra historia personal es construida por ella: "La identidad propia, es decir, identificarse uno a sí mismo, se experimenta en la vida diaria, el ser uno mismo y no otro. Lo que parece significar que la identidad no es un estado estático sino un proceso."²

Los antecedentes represivos sobre el cuerpo femenino marcaron sociedades enteras con tabúes y paradigmas difíciles de modificar (hemos hablado de ello a lo largo de esta tesis). Por tanto, la representación del cuerpo de la mujer, ya sea en la pintura como en la literatura, nos muestra conceptos contruidos bajo la visión masculina. Así como también, la industria publicitaria utiliza la iconografía femenina para seducir a los compradores masculinos. Por lo que, la creciente sociedad consumista da pie a incrementar la variación de los nuevos estereotipos y acrecienta la banalización del cuerpo femenino. Como ya comentamos, las mujeres comenzaron la tarea de cuestionarse; a autodefinirse a través de sí mismas. Es decir, a estar más conscientes de las experiencias íntimas del cuerpo (tanto fisiológicas como emocionales), y a establecer la relación que cada una de nosotras mantiene con el mundo exterior:

Se empieza a ser consciente de la artificialidad y del poder represivo de lo que se denominó la *construcción social del género*. Así, las artistas se proponen descubrir un *yo*, que (a pesar de la imposición social de un rol que ha durado prácticamente toda la historia de la humanidad) sea una auténtica voz que pueda servir como base para una nueva *liberada* construcción de la identidad femenina.³

A partir del siglo XX, las mujeres empiezan a hablar acerca de las cuestiones sensuales que han sido reprimidas por la cultura y prohibidos por mandatos sectarios, tras la idea de domesticación. La presencia femenina en espacios en los que no había intervenido, apoya al debilitamiento de tabúes. Sin embargo, es una tarea ardua, individual y constante a lo largo del trayecto de la vida de cada mujer. Y como lo denota Alcira Alizade:

La mujer emerge plena de palabra despojada de desvaloraciones y sofocaciones. Su cuerpo hablante empieza a dejar entrever las luces del "continente negro" que se va iluminando sin dejar de conservar aspectos secretos, intrasmisibles, oscuros, constitutivos de la profundidad deseante de todo sujeto humano. Detrás de la idea de una sensualidad femenina de difícil comprensión se insinúa una erogeneidad diferente en tanto sorteas en gran medida las leyes de la biología y pone en juego matices afectivos eróticos desconcertantes, tanto para los hombres como para las propias mujeres.⁴

¹ Alcira Alizade, *La sensualidad femenina*, pág. 29-30.

² Gabriela López Portillo, *op. cit.*, pág. 131.

³ Gladys, Villegas Morales, *op. cit.*, pág. 84

⁴ Alcira, Alizade, *op. cit.*, pág. 16.

El desconocimiento inmediato, negación y dominio del cuerpo femenino empuja (por diferentes modos) a optar por la representación del propio cuerpo como asunto primordial de la *experiencia del ser mujer*. Este acto es resultado del proceso histórico-cultural e individual de la mujer. Por ejemplo, la artista Paula Modersohn- Becker (fig. 29) es la primera mujer que se autorretrata desnuda. Su serie de autorretratos parten de la premisa "mujer-naturaleza", dualidad que ha sido una constante en su caracterización. Lo importante en ellos es el inicio de la familiaridad consigo misma a través del cuerpo desnudo que al mostrarse, desafía la autorepresentación tradicional. Los años 70's, como ya dijimos, fueron el inicio de una revalorización del sentir femenino como, por ejemplo, en el performance y otros medios alternos. Lucy Lippard señala que:

Mientras que el desasosiego femenino suele afrontarse de manera esperanzada, desde un planteamiento de delicada autoexploración, autocrítica o transformación, la ansiedad del hombre respecto al rol masculino tiende a adoptar una forma violenta, e incluso autodestructiva.⁵



Fig. 29 Paula Modersohn- Becker,
Autorretrato con collar de ámbar, 1906
Óleo sobre lienzo, Freie Hansestadt, Bremen

Lo anterior, plantea en el espacio plástico -del género del retrato y autorretrato- el poder y alianza entre la mirada subjetiva y la libertad de "re-creación"; a su vez, la *complejidad* de un individuo-mujer en un terreno más indefinido, transitorio y versátil. Entonces se recurre a la metáfora de uso simbólico, para ampliar las señas de identidad:

una teoría del sujeto basada en la metáfora de un cuerpo hecho de estratos como un compendio de "yoes" que ya no tienen su representación en una imagen fija sino en algo así como habitaciones del cuerpo."⁶

⁵ Lucy Lippard, "The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art", *Art in America*, (vol. 64, no.3, mayo-junio, 1976), pág. 73-81. Citado por Whitney Chadwick, *op. cit.* pág. 387.

⁶ Rosa Martínez- Artero, *op. cit.*, pág. 213.

Con ésto hay una distancia *infinita* entre el sujeto real y su representación. Este desplazamiento es consecuencia de una característica de la modernidad y de la imposibilidad de representar la identidad de un individuo usando como sede simbólica al rostro. Se buscarán múltiples maneras y cambios significativos como la negación, desaparición o inversión del rostro y del cuerpo.

Rosa Martínez nos explica los movimientos que se observan en las nuevas formas plásticas del retrato, los cuales no rompen con la idea de "verdad" que trae consigo este género, estos cambios se han transformado en *señas* de identidad y cuerpo, que correspondían tradicionalmente al nombre y al rostro como sinónimo de dicha "verdad". Lo anterior le proporciona a la artista el derecho y voluntad propia de calificar como *autorretrato* a aquella obra sin referencias corporales.

En el autorretrato femenino del siglo XX, está presente un individuo consciente de ser "*forma manipulable, cuerpo que experimenta y no esencia, capaz de organizar sus 'verdades' según su ética individual y no una moral institucional y que toma en cuenta lo inabarcable del 'yo'*".⁷

Estas complejas y diversas maneras de auto-representación y los cambios en la conciencia del *yo*, son lo que mantiene vigente este género. Sin embargo, con otro punto de vista, Pierre Francastel nos refiere:

la decadencia actual del retrato como "género" testimonia que el hombre dotado de nuevos medios de acción sobre su entorno no se sitúa todavía de una manera estable, como persona, en relación con el universo.⁸

4.2 Breve historia del Bordado

El bordado es considerado como una labor de aguja para embellecer una tela mediante dibujos realizados con hilos y aguja. La palabra "bordado" deriva del francés medieval *borde*. Inicialmente se usaba en las cintas decorativas de las orillas de prendas como en las vestiduras litúrgicas y ceremoniales de la Edad Media.

Se conocen telas bordadas egipcias, de los pueblos mediterráneos antiguos (Persia, Babilonia, Israel, Fenisia y Siria). También, de los pueblos latinoamericanos como Perú. Por ejemplo, en Grecia medieval se bordaba con hilos de seda sobre tela de lino y en los países orientales lo hacían con hilo de seda y plata sobre raso.⁹

⁷ *Ibid*, pág. 221.

⁸ Pierre Francastel, *op. cit.*, pág. 233.

⁹ Al respecto ver en revista, Martha Macías, *Bordado*, num.1, abril, México, 2007.

El bordado durante la Edad Media fue practicado por mujeres de la aristocracia y de la clase media. El llamado "arte de la aguja" fue uno de los medios usados para la práctica artística, con temas principalmente religiosos. Pocas veces encontramos en ellos la presencia de imágenes femeninas a no ser de la Virgen María, lo cual nos muestra el desplazamiento de la mujer en el poder político durante el feudalismo.

El ocio se consideraba otro enemigo de la castidad femenina, porque según alentaba comportamientos viciosos, obscenos e ilícitos. Por tanto, el trabajo de aguja como hilar, bordar, tejer y remendar, según los predicadores y moralistas, mantenía ocupado tanto el pensamiento como el cuerpo de la mujer:

La figura ideal de una mujer que, siempre activa y laboriosa, sabe superar las insidias del ocio armándose de aguja, hilo, huso, lana y lino es común a toda la literatura pastoral y didáctica, desde los sermones de los predicadores a los tratados morales de inspiración aristotélica y las obras pedagógicas de los laicos.¹⁰

Durante el siglo XIII al XIV, la demanda internacional por la variedad de bordado eclesiástico (*opus anglicanum*), llevó a esta actividad a alcanzar un alto nivel, igual que la pintura y la escultura. De ser una producción doméstica y llevada por mujeres, pasa a la formación de un taller gremial organizado y controlado por hombres. Las técnicas usadas eran complicadas, con hilos de seda, de metal, perlas, piedras preciosas y oro batido, sobre tela de lino o terciopelo. Las escenas bordadas eran de la vida cotidiana y hechos bíblicos:

Las vestiduras con *opus anglicanum* identificaban a los pudientes del poder mundano, significado por las valiosas materias primas y la espléndida artesanía, con el poder divino, cuando el movimiento del cuerpo bajo la capa transformaba su superficie en un esplendente relampagueo.¹¹

Más adelante el bordado se torna como oficio, el cual fue reservado y controlado por los varones y aplicado a las artes. Utilizaron el conocimiento científico (leyes de la perspectiva) para realizar grandes composiciones. Esto relegó al sexo femenino hacia el espacio doméstico, porque se consideraba que una mujer era "incapaz" de desarrollar este estudio, consecuencia de la falta educativa que diferenciaba enormemente a ambos sexos. El arte "femenil" (bordado sencillo) pasa a ser actividad de mujeres aficionadas dedicadas al hogar. A partir del siglo XV, el bordado se redefine como un arte doméstico que no requería de razonamiento matemático o genio individual, sólo labor manual. Por lo que las labores de aguja significaron domesticidad y "feminidad".

¹⁰ Carla Casagrande, "La mujer custodiada", *Historia de las mujeres*, op. cit., pág. 138.

¹¹ Whitney, Chadwick, op. cit., pág. 64.

Sin embargo, en los Países Bajos y con la influencia protestante, las actividades domésticas y las labores cotidianas: costura, bordado y encaje realizadas por las mujeres, representaban idealmente el orden social.

En el siglo XVIII, el bordado o la labor de aguja, fueron practicados por las mujeres de la clase media y alta de la sociedad inglesa y francesa como un pasatiempo o actividad de moda, y alentados por la Ilustración, que afirmaba la relación "natural" de esta labor con la mujer. Además, no era considerado como un trabajo digno de ser bien pagado.¹²

En los estados del norte como en los del sur de Estados Unidos, las mujeres conectaron la esfera doméstica con la pública a través del bordado y la labor de aguja para acciones sociales colectivas. Se imprimieron consignas abolicionistas en tapas de costureros. Se cosieron cubrecamas con frases reformistas que como dice Whitney Chadwick, tienen un alto "contenido narrativo, autobiográfico, social y político"¹³. Además, de ser transferidas las actividades artesanales del tejido a la producción industrial; las mujeres fueron las primeras obreras que vivieron el desarrollo industrial a gran escala en las fábricas de tejidos en Massachussets (1826).

Hoy en día se continúa su uso para decorar prendas religiosas, murales, tapices y para diversos artículos decorativos de uso doméstico y de vestir. También, en las artes plásticas se ha retomado la labor de aguja para la creación de obra que remite a la autobiografía, como la artista Faith Ringgold (n. 1930), artistas que con estos materiales asociados a la tradición femenina, intercalan el conocimiento del arte con el pensamiento feminista.

4.3 Mi obra

En esta tesis interpretaré dos esculturas de mi autoría: *Detalles de un diario* (2005) y *Paisaje íntimo* (2006). Éstas surgieron del sentimiento de ubicarme a mi misma y de reconocirme en la constante autoconstrucción de la identidad. Parten de la pregunta ¿quién constituye este cuerpo?

Sin embargo, para llegar a la respuesta y, como antecedente en el proceso de creación, he de comentar que realicé varias obras anteriores, que partieron bajo el interés temático "de la huella". De este concepto que fui trabajando obtuve distintas maquetas. Tales como *Paraje del Colibrí* (fig. 30) y *Mezcalli 02* (fig. 31). En ambas hago referencia de manera básica a los tópicos: "impresión" y "vestigio".

¹² Para ampliar este tema recomendamos ver en Andre Michel, *El feminismo* y en Whitney Chadwick, *Mujer, arte y sociedad*.

¹³ *Ibid*, pag. 207.



Fig. 30 *Paraje del Colibri* (detalle),
maqueta, 2002



Fig. 31 *Mezcalli 02* (detalle),
maqueta, 2002

Posteriormente, intenté la realización de una “escultura acción” llamada *Fragmento de Otoño* (fig. 32), en la que recogía varios elementos estudiados sobre el tema, como las sensaciones que dejan las huellas sobre el cuerpo tanto psíquicas como físicas, su reflejo con el exterior, y viceversa.

El personaje principal en esta obra debía ser una bailarina contemporánea, quien con su cuerpo versátil recorrería un espacio matérico (barro) y se desplazaría al ser estimulada por el sonido y las circunstancias temporales. Las huellas dejadas en el barro serían, finalmente, el reflejo de la sensualidad de la bailarina ante el mundo. Este proyecto no se llevó a cabo, pero me dio pie a descubrir que mi necesidad estaba en el deseo de ser yo quien ejerciera esa relación sensual con el exterior para así reconocirme.



Fig. 32 *Fragmento de Otoño* (detalle)
maqueta, 2004



Fig. 33 *1º corte. 2ª separación* (detalle),
Xilografía sobre tela y bordado a mano,
2005

Respecto al trabajo anterior sobre la idea preliminar de "huella" no sólo surge la necesidad de ejercer una acción para dejar un rastro sino de resaltar el asalto psíquico de la palabra. Para hacerla visible me apoyé en el uso de la xilografía y el bordado a mano sobre tela (fig. 33). Decidí entonces, utilizar la constante de que el cuerpo se construye temporalmente a través de la cultura y del lenguaje: discurso y sensaciones.

Así, dentro de muchas posibilidades de auto-identificación, elijo mi cuerpo y las palabras como signos que sustituyen el rostro. Viene consigo un cúmulo de necesidades íntimas que pretenden (por un lapso de tiempo) "sentir" la existencia.

En ambas obras, trato de reivindicar mi cuerpo como sede del placer táctil, de una realidad fisiológica y de identidad.

4.3.1 Detalles de un diario



Fig. 34 17 mayo 2005



Fig. 34 20 mayo 2005



Fig. 34 23 mayo 2005



Fig. 34 26 mayo 2005



Fig. 34 30 mayo 2005



Fig. 34 31 mayo 2005



Fig. 34 8 junio 2005



Fig. 34 11 junio 2005



Fig. 34 13 junio 2005



Fig. 34 14 junio 2005



Fig. 34 15 junio 2005



Fig. 34 18 junio 2005



Fig. 34 19 junio 2005



Fig. 34 20 junio 2005



Fig. 34 21 junio 2005



Fig. 34 22 junio 2005



Fig. 34 23 junio 2005



Fig. 34 24 junio 2005



Fig. 34 25 junio 2005



Fig. 34 27 junio 2005



Fig. 34 29 junio 2005



Fig. 34 11 julio 2005



Fig. 34 14 julio 2005



Fig. 34 16 julio 2005



Fig. 34 31 julio 2005



Fig. 34 2 agosto 2005



Fig. 34 6 agosto 2005



Fig. 34 7 agosto 2005

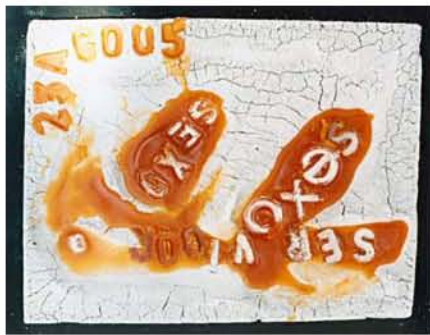


Fig. 34 23 agosto 2005



Fig. 34 24 agosto 2005



Fig. 34 25 agosto 2005



Fig. 34 26 agosto 2005



Fig. 34 28 agosto 2005



Fig. 34 31 agosto 2005



Fig. 34 5 septiembre 2005



Fig. 34 9 septiembre 2005

Veamos la obra *Detalles de un diario* (fig. 34), conformada por una selección de 36 placas de yeso y cera, con medidas de 30 x 40 x 5 cms. Éstas son colocadas individualmente en el piso, una tras otra, y de manera consecutiva en tiempo. Cada una lleva impresa la fecha de su realización.

Si nos enfrentamos a la obra en su conjunto, destaca la fragmentación de formas que aluden al cuerpo y/o palabras y acciones. Estas partes del cuerpo (manos, pies, glúteos, etc) o aquellas otras que se abstraen tanto que sólo se perciben manchas, nos hacen pensar en una aparente desarticulación del mismo, pero al terminar de recorrer las placas, nos damos cuenta que en realidad todo el cuerpo fue manipulado. Paradójicamente, si nos referimos, como Rosa Martínez-Artero aclara sobre las teorías psicoanalíticas, donde el ser humano nunca se verá completo o nítido por su ser impreciso y en constante evolución, es lógico que el cuerpo no se mantenga fiel y se desarticule a sí mismo. Por tanto, nadie se atreverá a dar presencia coherente a su personaje y menos si es uno mismo, porque la forma de un sujeto es el conjunto de una serie de fragmentos, de acontecimientos, percepciones, imágenes, etc. En esta obra, se da un sentimiento de construcción de un cuerpo disperso.

Percibimos, también, el efecto que produce la cera sobre el yeso. Las partes del cuerpo se distinguen por la cera (Fig. 35). Pareciera como un intento por preservar y fijar esos instantes vividos por la persona ausente que aportó sus rastros, sus impresiones. Y, al mismo tiempo, nos evocan la idea de *contenedores* de identidad, que generan presencia de la ausencia:

Y así, parece que habría un acuerdo en entender el individuo como un cuerpo-barco hecho de cubiertas o experiencias de viaje archivadas de tal modo que a la hora de representarlo visualmente todas estas vivencias puedan adquirir entidad. Estratos de sedimentos, calado de la experiencia educativa y sentimental (algo así como un desconocido saco vitelino lleno de residuos de lo vivido y esquemas de conducta).¹⁴

En el caso de la obra *Detalles de un diario*, suponemos que el ausente tiene un cuerpo (recipiente de experiencias) y, paralelamente, una piel (como superficie del mismo) que juega un papel primordial de identificación e intermediario entre lo que está afuera y lo que está adentro. Como explica Didier Anzieu, la piel no es sólo el envoltorio del esqueleto y músculos. También, nos remite a otra de sus funciones: contener el ir y venir de experiencias táctiles y el llamado "baño de palabras". Además, hay que tomar en cuenta que la piel del ser humano tiene características externas las cuales varían según la edad, el sexo, la etnia, la historia personal. Las "huellas" que cada piel contiene en si misma (pliegues, cicatrices, arrugas, etc.), facilitan (o complican) la identificación de la persona. Estas características contribuyen al sentimiento de ser "único":

¹⁴ Rosa Martínez Artero, *op. cit.*, pág. 216.

Por su granulación color, textura y olor, la piel humana presenta diferencias individuales considerables [...] Permiten distinguirse, en los demás, los objetos de apego y de amor y afirmarse a sí mismo como un individuo que tiene su propia piel.¹⁵



Figura 35 Detalles de un diario: 5 septiembre, 2005

Así mismo, parafraseando a Alcira Alizade, la riqueza, y complejidad de sensaciones cutáneas nos despierta, desde infantes, la consciencia de nuestro cuerpo y las primeras relaciones con el mundo exterior que dan pie al reconocimiento de nuestra existencia. Más adelante, nos llevará a explorar el mundo y relacionarnos unos con otros, lo cual será una constante en el andar de la vida. Por tanto, nos proporciona placeres como dolores. Es sede de bienestar y seducción. Desde el nacimiento, estimula actividades nuevas como la respiración, la sociabilidad y el sentimiento de seguridad. Cada cultura lo hace de distinta manera, apoyándose ya sea en la ética o en los prejuicios morales:

"Las marcas de afecto sobre el cuerpo pueden ser cambiantes, instantáneas y fácilmente borrables, o pueden instalarse con insistencia, ser repetitivas. El cuerpo habla (arrugas, gestos, curvatura, resplandecencias, etc.) despertando afectos en uno mismo y en quien nos ve, lee y significa estas señales desde su propio código afectivo- representacional."¹⁶

Desde pequeños comenzamos a organizar esas sensaciones que posteriormente re-significaremos. Y vamos armando con ellas un registro particular y único. Así, reconocemos nuestro cuerpo a lo largo de nuestra vida, entre el tocar y el ser tocado.

¹⁵ Didier Anzieu, *El Yo Piel*, pág. 114

¹⁶ Alcira Alizade, *op. cit.*, pág. 54.

En esta obra, pareciera como si hubiera una fuerte necesidad de que las sensaciones perduraran, pero sólo quedarán en la memoria de la piel y del recuerdo interno de aquel ausente.

Al mismo tiempo, observamos acciones de identificación y no sólo huellas estáticas del cuerpo (fig. 36). Lo que muestra espontaneidad y logran calidez en las placas, como una especie de trazo que evoca una *verdad*. A través de ellas, el cuerpo se re- conoce a sí mismo durante las emociones temporales, como *señas de identidad*. Ésto nos hace pensar en la cotidianidad y en la condición humana. Hay experiencias que nos significan más que otras, hay dolor, ausencias y también, hermosas presencias inesperadas.

Me interesa comentar que para la realización de estas placas hubo un proceso previo, donde diariamente preparaba mis materiales (una noche antes) para usarlos cuando me levantara de la cama. Entonces, las huellas iban siendo las primeras percepciones matinales. Así como también, las palabras (que posteriormente se explicarán en la obra *Paisaje íntimo*) fueron recopiladas y escritas en un diario que mantenía en mi buró para usarlas posteriormente (Fig. 37). Este repertorio de palabras se dio tras una serie de recuerdos discursivos durante el sueño o al momento de despertarme.



Figura 36 *Detalles de un diario: 2 agosto, 2005.*

En las placas, la serie convoca al tiempo en una narración sucesiva, es decir un tiempo lineal, explícitamente mostrado por las fechas impresas en cada una de ellas. La sucesividad "detiene momentos concretos en un discurso vivencial por medio de un recurso que hoy marca nuestra

contemporaneidad artística: la combinación entre la repetición y la diferencia".¹⁷ Contradictoriamente, el recubrimiento de la cera, nos devela un tiempo inalterable. ¿Será la memoria del cuerpo?

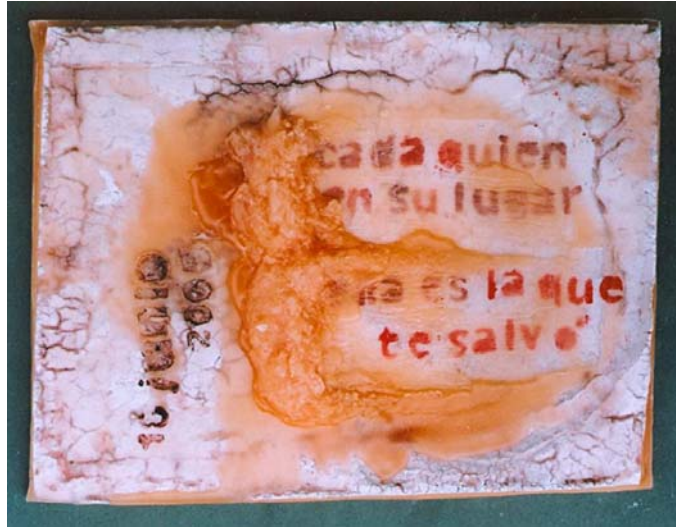


Figura 37 *Detalles de un Diario: 18 junio, 2005.*

4.3.2 Paisaje Íntimo

Veamos ahora la segunda obra, llamada *Paisaje íntimo*, 2006 (fig. 38-39). Está integrada por una serie de cortes (distintos tamaños) de tela cocida entre sí, lo cual forman una especie de sábana o cubierta para colchón. Cada fragmento está bordado con palabras y frases. Las medidas de la obra son 186 x 86 x 5 cms.

Lo primero que destaca, es que no hay un referente corporal, sólo palabras bordadas. Su uso o función requiere de un cuerpo, por lo que nos remite a alguien y, por qué no, a quien realizó esta *labor de aguja*. Entonces, su presencia, se podría decir, está en las palabras bordadas: "Paradójicamente, la negación del rostro [y partes del cuerpo] permite representar aspectos más inexpresables y complejos de la persona (que incluso pueden decir algo más certero sobre el ser)".¹⁸ La mirada se dirige, principalmente, a otra sede simbólica de identidad, que visualmente no es el cuerpo, sino las palabras bordadas que aluden al cuerpo de alguien. Y en este caso al mío. Entonces, se convoca al sujeto con el uso del signo. Las palabras están ahí como pistas o señales que revelan parte del individuo ausente, y la elección de ellas anuncia una característica única de identificación. Este asunto, también lo

¹⁷ Rosa Martínez -Artero, *op. cit.*, pág 164.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 247.

encontramos en la obra *Detalles de un diario*, pero en ésta se vuelve aún más representativo.

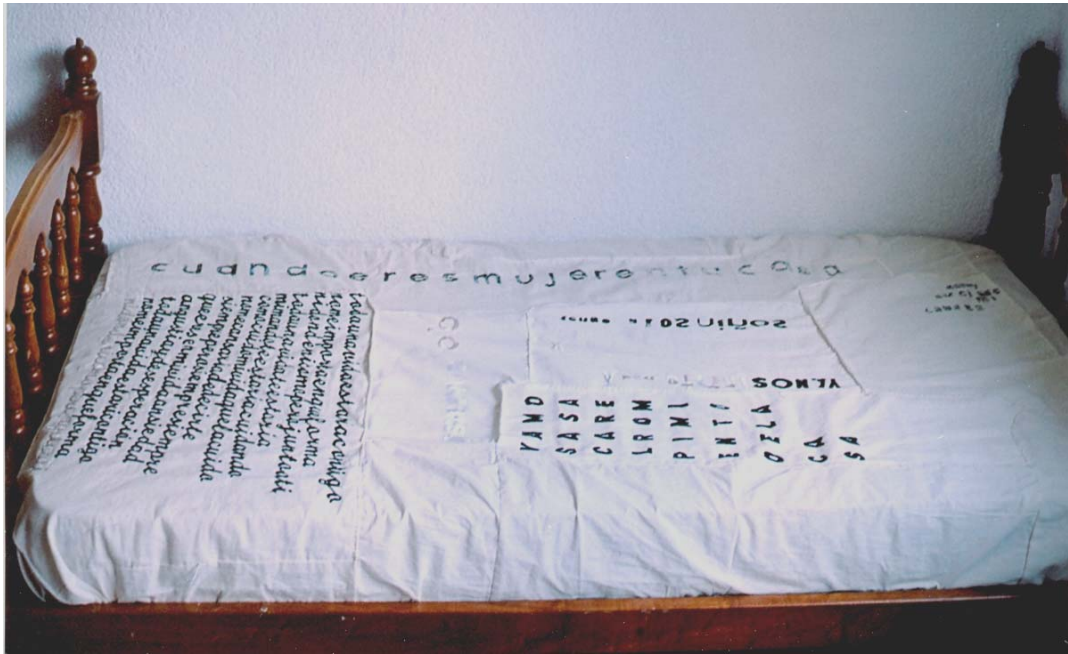


Figura 38 Paisaje íntimo, 2006

La sustitución total del cuerpo por la representación de objetos, constituyen una metáfora o símbolo que colabora para entrever parte de la vida de la autora, algo que la identifique (como se ha planteado en capítulos anteriores). En este caso, es una sábana o "cubre cama", un objeto poco común para individualizar a alguien. Sin embargo, la elección personal implicará básicamente darle un sentido a la propia vida e identidad:

Existe una necesidad humana de crear una identificación personal, algo que nos haga reconocibles para los demás, y por otro lado el sentimiento de que podemos hacernos a nosotros mismos, se muestra en el hecho de escoger nuestros objetos, nuestra ropa.¹⁹

Su cualidad objetual es ser manejada como cualquier prenda de cama que se pone, se usa, se gasta, se ensucia y se lava. Sin embargo, este objeto aparentemente común y ordinario, nos revela algo secreto y silencioso, que se fusiona con la labor de aguja, resaltando el bordado. Esta actividad manual y ancestral, principalmente ha sido desarrollada e identificada como un que-hacer femenino en el que la mujer se dedicaba casi todo el día a

¹⁹ Gabriela López Portillo, *op. cit.*, pág. 132.

esta actividad y en ella depositaba su particularidad y habilidad²⁰, en el espacio privado del hogar.

El hilo (con su bagaje cultural e histórico) va incidiendo en la tela y da forma, en este caso, a las palabras. Es entonces cuando la persona registra -al bordar- su identidad, digamos, que la construye para su propio uso y para preservarse en el tiempo, como una realidad subjetiva; a la vez conlleva la necesidad de auto-crearse para representar una versión ante los demás. La manipulación del hilo sobre la tela podría representar el trazo que convoca al "indefinible 'yo' del individuo por su sujeto. Sujeto que sería, en definitiva, cualquier escritura pictórica de una persona".²¹

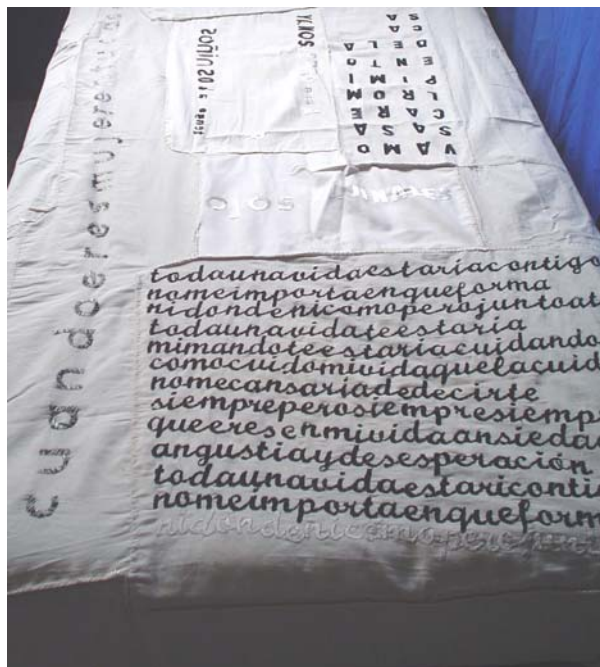


Figura 39 Paisaje íntimo (detalle), 2006

Si nos acercamos a leer lo bordado, en algunos casos, las frases son iconexas, pero no inexplicables. El discurso que se observa tanto en esta obra como en *Detalles de un diario*, está hecho por palabras sueltas y frases cortas o largas, de tal manera que personalizan la obra, en razón de que el sujeto (yo, misma), escogí esa combinación de palabras ya sea por razones de significado, por gusto o simplemente por azar. Estas palabras rozan con el espacio onírico por la manera en que fueron recopiladas.

²⁰ Ver inciso 4.2

²¹ Rosa Martínez –Artero, *op. cit.*, pág. 46.

El cuerpo está envuelto por una especie de “baño de palabras”, y guarda en sí mismo afectos que provocan respuestas hacia el mundo que lo circunda. También circula entre las palabras una atmósfera subjetiva. De esta manera, el lenguaje verbal me identifica y restablece mi presencia, retratando una “verdad”. Le doy un lugar a mi cuerpo y a las palabras que circulan en él. A continuación presento un mapa que contiene las frases que están bordadas.



Un ejemplo de ello, puede ser la frase: “*cuando eres mujer en tu casa*”. Si interpreto esta frase, probablemente, hablaría sobre el arraigo cultural hacia el hogar, pero contrariamente a ello ¿a quién representaría si estuviera fuera de este espacio doméstico?

Otro ejemplo:

toda una vida estaría contigo
 no me importa en qué forma
 ni dónde ni cómo pero junto a ti
 toda una vida te estaría mimando
 te estaría cuidando como cuido mi vida
 que la cuido por ti.²²

Como vemos, esta estrofa (fig. 39 *detalle*) proviene de un reconocido bolero. Lo escogí para bordarlo por tratarse de un curioso sueño en donde yo lo cantaba frente a una persona conocida. Me parece interesante resaltar de

²² Interpretación del bolero *Toda una Vida* escrita por el compositor Osvaldo Farrés.

él la parte del drama amoroso que nos demuestra el prototipo de la idea amor=sufrimiento²³.

Aunado a lo anterior, el espacio²⁴ que genera la obra nos refiere a su uso en la intimidad por el contacto físico que tendrá con la persona que se sirva de él. La sábana evoca una envoltura desplegada, como una declaración que contiene los afectos, sentimientos, emociones de la memoria corporal puestos en signos o huellas clave; una de las múltiples *capas* de las que una misma se integra: "Apenas nacido, envolturas diversas lo cubren desde el mundo externo: materiales (lienzos, mantas), térmicas, olfativas, visuales, etc."²⁵ Además, nos lleva a pensar en sucesos personales que ahí podrían acontecer y ser experiencia constitutiva de la identidad como el nacimiento, el sueño, el descanso, la sensualidad, el encuentro con el otro, la muerte.

Si hablamos del sueño, como lo hace Didier Anzieu, podríamos decir a grandes rasgos que es una acción que todos realizamos para descansar de la vigilia o para construir nuestros deseos insatisfechos. Es como una película donde se graban imágenes generalmente visuales o parlantes. A veces se trata de imágenes fijas o con movimiento:

El sueño tiene, entre otras la función de intentar reparar el Yo-piel, no sólo porque éste peligra de deshacerse durante el sueño, sino y sobre todo, porque ha sido más o menos cibado de perforaciones producidas por las efracciones que ha sufrido la vispera. Esta función vital del sueño de reconstrucción cotidiana de la envoltura psíquica, explica, creo, por qué todo el mundo o casi todo el mundo sueña todas las noches o casi todas.²⁶

Finalmente en ambas obras, mi cuerpo y pensamiento se vuelven cómplices con el material, me percibo a través de él. Y él, que es mi expresión plástica; me comunica con el exterior.

²³ Al respecto ver en Roxana Kreimer, *Falacias del amor*, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 2005.

²⁴ Simbólicamente, el rectángulo es la forma geométrica más racional, segura y regular de todos los tiempos. Su forma es preferida para su uso en espacios y objetos preparados para la vida, como la casa, la habitación, la mesa, el lecho. En Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, pag. 387.

²⁵ Alcira Alizade, *op. cit.*, pág. 35.

²⁶ Didier Anzieu, *op. cit.*, pág. 230.

CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación realizada y la preparación de esta tesis, tuve la oportunidad de identificar cómo los ideales sociales y prototipos referentes al sexo femenino están cargados de signos y símbolos que se han ido construyendo a lo largo de la historia y que erigen parte de la identidad de un sujeto. Su edificación es contribuida por mitos, escritos, lenguaje verbal y cotidiano, lenguaje corporal, entre otros. En gran parte, con ideas misóginas de exclusión, descalificación, opresión y desigualdad. Esta ideología se reflejó en el espacio privado y público por el que ha transitado la mujer.

En el área de la plástica existe esa diferencia de sexos; ya que el mundo del arte (definido principalmente por el sexo masculino) mantuvo una distancia profesional con las mujeres artistas hasta principios del siglo XX. Esta exclusión, redujo (en tiempo) las posibilidades para ampliar su vocación artística; situación que hoy en día ha cambiado considerablemente.

Actualmente las mujeres, como los hombres, representamos a través del arte *un* mundo, a partir de la manera en que hemos aprendido a ver esa realidad (todo un sistema ideológico cargado de valores). Los autorretratos no son la excepción en describir el entorno.

A pesar de que el género del autorretrato se relegó como arte menor, no sólo representa la idea de huir de la muerte y perpetuar nuestra imagen, sino ha contribuido a la autodefinición frente a la sociedad.

En el caso de la mujer, el autorretrato tuvo una gran relevancia, ya que fue el espacio plástico donde la artista tuvo la oportunidad de reconocerse y constituirse como *ser* consciente y capaz de realizar una crítica social en su comunidad.

Siento que el rumbo a seguir de este género, será aquél por el que el ser humano transite en el mundo. En otras palabras, la vigencia de este género tendrá su fin en el momento en que el ser humano deje de cuestionarse por su existencia. Refiriéndonos a las mujeres artistas, los cambios socioculturales, ideológicos e individuales por los que atraviesen, tendrán su reflejo en los autorretratos. Dependerá también de la imaginación creativa y de las estrategias plásticas para su elaboración, y del uso de las nuevas tecnologías. No hay que dejar a un lado, como explica Eli Bartra, la influencia de las circunstancias del trabajo artístico, el espacio apropiado, la dedicación y el aprendizaje. Asunto que hoy en día continúa en la cuerda floja.

La identidad femenina es una compleja relación entre la inalcanzable imagen femenina, por la posible auto-construcción de sí mismas y por los vínculos con el mundo. La auto-creación de la identidad será asunto que dependerá de que cada mujer no se sienta ya determinada y sin posibilidad de cambio.

Respecto a mi obra plástica, puedo concluir que estas piezas son parte de un proceso creativo tanto intelectual, como plástico y personal. Su elaboración y análisis sirvió para abrirme camino hacia la búsqueda de nuevos conceptos que se intercalarán con lo previamente tratado. Aunado a lo anterior, las obras que presento en esta tesis me recuerdan dos piezas de Marcel Duchamp, llamadas *Torture-morte* (Tortura muerta), 1959, de yeso pintado y moscas sobre papel montado en madera y otra *With my Tongue in my cheek* (con mi lengua en mi mejilla), 1959, de yeso, lápiz y papel sobre madera. En la primera, vemos la planta de un pie en el cual se le han parado unas moscas. Los elementos que nos proporciona la obra, nos ejerce una sensación táctil a través de nuestra imaginación. Como observadores, conectamos la memoria sensible a este objeto y creamos imaginariamente las cosquillas que nos producirían esas moscas en nuestros pies. En la segunda obra, vemos una variedad de legumbres y sobre ellas, hay dos insectos. Esta circunstancia visual hace funcionar el sentido del gusto.

La relación que encuentro con mis obras, es que tanto *Paisaje íntimo* como en *Detalles de un Diario*, eventualmente despiertan en el observador el sentido del tacto. Lo anterior va de alguna manera definiendo el posible camino a seguir en mi producción. A ello se adjunta que el asunto vivencial es primordial en mi proceso creativo. También, me interesa que los materiales y técnicas varíen de acuerdo a los elementos que pretenda destacar. Ésto apoyaría el diálogo que el observador realice con la obra.

En el ámbito de lo personal, esta investigación me hace más consciente de mi historia como mujer y como mujer-artista. La vaga y carente información de la misma, estimulaba mi indiferencia y acrecentaba mi inconformidad e impotencia en distintas áreas de mi vida. La ideología que impera en este sistema obstaculiza a la gran mayoría de la sociedad femenina, valorar la historia real de las mujeres. Por ello, agradezco a todas aquellas mujeres y hombres que han contribuido y participado (ya sea en el espacio privado o público) en recuperar, explorar y divulgar lo omitido y relegado de la historia. También, me complace conocer nuevos nombres y rostros femeninos que trabajaron profesionalmente en el área de la plástica.

Hoy en día se "sataniza" al feminismo como en los siglos XVI-XVIII con las supuestas herejes o brujas. Ser feminista o hablar del sexismo es sinónimo de extremismo e intolerancia al sexo masculino y al sistema. Situación que no es posible darle credibilidad. Los derechos (humanos, civiles y profesionales) que ahora vivimos como cotidianos fueron peleados por mujeres feministas y transgresoras. La violencia de género (ideológica y física) aún persiste en

cualquier clase social. Ejemplo de ello es el tema reciente del derecho al aborto en este país. Así como también, los casos no resueltos de las Muertas de Juárez, entre otros.

Aunado a lo anterior, las artistas seleccionadas para esta tesis son parte del reflejo de mi proceso durante esta investigación. La elección no fue casual. Estas mujeres interactuaron con mis deseos de encontrar respuestas a los paradigmas del orden social, cultural y artístico que intervenían, de alguna manera, en mi identidad. Claro está que a partir de ello, se multiplicaron mis cuestionamientos y surgieron nuevos temas para tratarlos posteriormente. Por lo mismo no descarto la disposición de integrarlos en la obra plástica; ya que como mujer artista me son familiares.

Por último quiero concluir que esta aportación teórica es para mí una oportunidad de contribuir a la *deconstrucción* y la reconstrucción de la imagen femenina en las artes plásticas, y en la vida en general.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes bibliográficas

- Alizade, Alcira Mariam, *La sensualidad femenina*, Amorrortu, Argentina, 1992.
- Anzieu, Didier, *El Yo-Piel*, Biblioteca Nueva, traducción: Sofía Vidarrazaga Zimmermann, Madrid, España, 2003.
- Bartra, Eli, *Frida Kalho. Mujer, ideología, arte*, Icaria, Barcelona, España, 1994.
- Bornay, Erika, *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1995.
- Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
- Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Siruela, España, 1997.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle (dir), *Historia de las mujeres*, Traducción de Marco Aurelio Galmarini y Critina García Ohlrich, Vol. 2 y Vol. 3, Taurus, Madrid, 1992.
- Francastel, Pierre, *El Retrato*, Cátedra, España, 1980.
- López- Portillo Isunza, Gabriela, *El tiempo de la Existencia. El uso del cabello en la escultura contemporánea*, Instituto Nacional de las Mujeres, D.F. México, 2002.
- Martínez- Artero, Rosa, *El Retrato*, Montesinos, España, 2004.
- Michel, Andree, *El feminismo*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1979.
- Rico, Araceli, *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, Plaza y Janés, México, 1987.
- Serrano de Haro, Amparo, *Modelos de la Mujer*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000.

- Villegas Morales, Gladys, *La imagen femenina en artistas mexicanas contemporáneas*, Biblioteca Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 2006.
- VV.AA., *Memoria del Primer Coloquio de Arte y Género*, Instituto Nacional de las Mujeres, D.F. México, 2003.

Catálogos

- Barragán, Carlos M, *Rastros*, Catálogo de exposición, Galería Edgar Neville, Universitat Politècnica de València, M. I. Ajuntament D'Alfagar, Valencia, 2000.
- Shampers, Karen, *Cindy Sherman*, Catálogo de exposición, tradcc. Verena Lueken, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Colophon, 1996.
- Sherman, Cindy, *Cindy Sherman: the Complete Untitled Films Stills*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2003.

Revistas

- Macías, Lupercio, Martha, Edelmira, *Bordado*, núm. 1, abril, México, 2007.

Lista de imágenes

1. Catharina van Hemessen, *Autorretrato*, 1548. Barniz de temple sobre tabla, 32 x 25 cm. Oeffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
2. Atribuido a Durero, *Ritter von Turm*. Bornay, Erika, *La cabellera femenina*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
3. Louise Bourgeois, *Torso/ Autorretrato*, 1963-64. Bronce (blanco), 60.3 x 2.2 cm. Louise Bourgeois. Cortesy Robert Miller Gallery, New York. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
4. Rosalba Carriera, *Autorretrato*, después de 1746. Pastel / papel, 31 x 25 cm. Madrid, Museo del Prado. Held, André y D.W. Bloemena, *Historia Visual del Arte*, Vol. X, Diana, Barcelona, 1967.
5. Salterio alemán de Augsburgo, finales del siglo XII. Walters Art Galery, Baltimore (USA). Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
6. Herrada de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, fol.323r, después de 1170. Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
7. Hildegarda de Bingen, *Scivias*, f.5. 1142-1152. Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
8. Sofonisba Anguisola, *Autorretrato*, 1561. Óleo sobre tela, 83 x 65 cm. Col. Conde Spencer, Althorp, Northampton. Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
9. Lavinia Fontana, *Autorretrato con pequeña escultura*, 1579. Óleo sobre cobre, D 15.7 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
10. Lavinia Fontana, *Autorretrato en el clavicordio y sirvienta*, 1577. Óleo sobre tela, 27 x 24 cm. Galleria dell'Accademia di San Luca, Roma. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
11. Barthel Bruyn, *Retrato de dama*, Óleo sobre tabla, 35 x 25 cm. Lugano, colección Thyssen. Held, André y D.W. Bloemena, *Historia Visual del Arte*, Vol. VIII, Diana, Barcelona, 1967.
12. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoría de la pintura*, década de 1630. Óleo sobre tela, 96.5 x 73.7 cm. The Royal Collection, Windsor. Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
13. Adélaïde Labille-Guiard, *Autorretrato con dos pupilas, señorita Marie Gabrielle Capet y seporita Carreaux de Rosemond*, 1785. Óleo sobre tela, 210.8 x 151.1 The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
14. Marie-Nicole Dumont, *La artista en sus Ocupaciones*, 1789. Óleo sobre tela, 54 x 44 cm. Photo courtesy Sotheby's, London. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.

15. Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Retrato de la artista con su hija*, 1789. Óleo sobre tela, 105 x 84 cm. Musée du Louvre, Paris. Musée du Louvre, Paris. Foto Reunión des Musée des Musées Nationaux. Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
16. Marie- Françoise- Constante La Martinière, *Autorretrato y su padre*, 1801. Óleo sobre tela, 226 x 179 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
17. Mary Ellen Best, *Ellen and Anthony with Franck and Carolina in their Home on the Bockenheimer Landstrasse, Frankfurt*, 1842. Acuarela, 18.7 x 26 cm. Las ilustraciones son reproducidas con el permiso de Caroline Davidson, previamente publicadas en su libro *The World of Mary Ellen Best* (Chatto & Windus, 1986). Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
17. Mary Ellen Best, *The Artist in her Painting Room, York*, 1837-39. Lápiz y acuarela. 25.7 x 35.8 cm. York City Art Gallery. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
18. Milly Childers, *Autorretrato*, 1889. Óleo sobre tela, 92 x 62 cm. City Art Gallery, Ledds Museums and Galleries. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
19. Frances Benjamin Jonson, *Autorretrato*, 1896. Fotografía. The Library of Congress, Washington, D.C. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
20. Helen Mabel Trevor, *Autorretrato con boina, bata y paleta*, 1900. Óleo sobre tela, 66 x 55 cm. National Gallery of Ireland, Dublin. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
21. Frida Kahlo, *Cortándome el pelo con unas tijeritas*, 1940. Fundación Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. Bornay, Erika, *La cabellera femenina*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
22. Frida Kahlo, *Hospital Henry Ford*, 1932. Óleo sobre metal, 30.5 x 38 cm. Fundación Dolores Olmedo Patiño, Ciudad de México. Borzello, Frances, *Seeing Ourselves*, Thames and Hudson, British Library, 1998.
- 23, 25. Sherman Cindy, *Untitled Film Stills*, 1979. Fotografía, 25 x 20cm. Sherman, Cindy, *Cindy Sherman: the Complete Untitled Films Stills*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2003.
- 24, 26. Sherman Cindy, *Untitled Film Stills*, 1978. Fotografía, 25 x 20cm. Sherman, Cindy, *Cindy Sherman: the Complete Untitled Films Stills*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2003.
27. Gabriela López Portillo, *Sin regreso*, Cabello de la autora tejido a ganchillo, 1992-1993. Barragán, Carlos M, *Rastros*, Catálogo de exposición, Galería Edgar Neville, Universitat Politècnica de València, M. I. Ajuntament D'Alfajar, Valencia, 2000.
- 28, 28 bis. Gabriela López Portillo, *Vestido*, 1992-1993. Cabello de la autora tejido a ganchillo, 100 x 60 x 5 cm. Colección de la artista. Barragán, Carlos M, *Rastros*, Catálogo de exposición, Galería Edgar Neville, Universitat Politècnica de València, M. I. Ajuntament D'Alfajar, Valencia, 2000.
29. Paula Modersohn- Becker, *Autorretrato con collar de ámbar*, 1906. Óleo sobre tela, 62.2 x 48.2 cm. Freie Hansestadt, Bremen. Chadwick, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Ed. Destino, Barcelona, 1992.
30. Ana Laura González, *Paraje del Colibri*, 2002. Maqueta en yeso y acrílico, medidas variables. Colección de la autora

31. Ana Laura González, *Mezcalli 02*, 2002. Maqueta en yeso, medidas variables. Colección de la autora.
32. Ana Laura González, *Fragmento de Otoño*, 2004. Maqueta en barro, tela y alambre, medidas variables. Colección de la autora.
33. Ana Laura González, *1º Corte. 2ª Separación*, 2005. Xilografía y bordado a mano sobre tela, 129 x 45.5 cm. Colección de la autora.
- 34, 35, 36, 37. Ana Laura González, *Detalles de un Diario*, 2005. Selección de 36 placas: Yeso, cera, tinta y acrílico, 30 x 40 x 5 cm. Colección de la autora.
38. Ana Laura González, *Paisaje íntimo*, 2006. Hilo de algodón bordado a mano sobre tela, 165 x 110 x 5 cm. Colección de la autora.