

# PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

III. EDICIÓN

2014

Autora

**MARIE-JOSÈPHE BONNET**

Título

**EL RECONOCIMIENTO DE LAS MUJERES  
ARTISTAS. REFLEXIONES SOBRE LA  
TRANSMISIÓN SIMBÓLICA**



AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO

Reconocer a una artista es reconocer su valor. No solo su valor comercial o la validez de su práctica artística, como se dice hoy, sino, más profundamente, su valor intrínseco. Su potencia creativa. Su identidad de artista. Ahora bien, en este campo las mujeres han padecido, y todavía padecen, de una desvalorización casi ontológica a causa de la oposición entre procreación y creación que precede a la división sexual del trabajo. Con el fin de justificar la maternidad obligatoria para la supervivencia de la especie, la cultura judeocristiana ha cuestionado hasta tal punto la capacidad creativa de las mujeres que, en cierto modo, esa duda ha servido de base a la organización profesional de la actividad artística.

Para mí la cuestión no está en saber por qué esa cultura ha emitido una duda fundamental sobre el genio creador femenino, sino en cómo esa duda ha estructurado la vida profesional de las artistas. Desde la Edad Media el “poder artístico” ha organizado los modos de creación y circulación de las obras de arte a partir de una doble concepción del don artístico.

## 1. El don viene del padre

El don creador se transmite por los genes, por la genealogía paterna. La traducción profesional de esta concepción es el taller familiar, dirigido casi en exclusiva por un maestro dentro de un contexto patriarcal en el que el padre tiene todos los derechos sobre sus hijos. El taller familiar está incluido en el sistema de gremios de maestros pintores, un gremio que en Francia se denominaba Academia de San Lucas. A las hijas se les pone a producir cuando están dotadas.

Es necesario pertenecer a un gremio si se quiere vivir de su oficio, es decir, tener derecho a vender el fruto de su trabajo. En el siglo XVII los pintores son a la vez pintores y comerciantes de cuadros, y a veces grabadores o incluso prestamistas, como en el caso del padre de Louyse Moillon. La profesión de pintor se equipara a la de los artesanos. En París están organizados en la Comunidad de Maestros Pintores y Escultores, cuyos estatutos se remontan a la Edad Media y que, tras la creación de la Academia Real, tomará el nombre de Academia de San Lucas.

Las mujeres artistas no proceden de la nobleza, como ha podido pensarse, sino de la burguesía artesana, organizada en el sistema de gremios. Se insertan en un sistema económico que tiene sus propias leyes: la rentabilidad y el trabajo bien hecho.

El mundo cerrado y esencialmente masculino de los gremios constituye una verdadera traba para las mujeres, dominadas a la vez por el padre, la estructura y el dinero. Hasta el siglo XVIII las mujeres no podrán acceder a la maestría salvo por viudez; lo que será sobre todo el caso de las artesanas.

Dado que el poder está en manos del padre de familia, la filiación femenina queda totalmente oculta. Este sistema gremial, basado en el control del oficio por parte de sus miembros (un pintor no tiene derecho a vender sus obras si no pertenece a un gremio), refuerza el patriarcado privilegiando la filiación paterna. Eso explica por qué todas las grandes artistas del Antiguo Régimen son en mayor o en menor medida hijas de un padre pintor: Lavinia Fontana, Artemisia Gentileschi, Louyse Moillon, Élisabeth Vigée Le Brun, Rosa Bonheur...

En el siglo XIX ese sistema se matrimonializa. Son esposas de pintores.

## 2. El don viene de arriba

La segunda explicación sobre el origen del don creador viene dada por la ideología de la monarquía de derecho divino. La inspiración viene de arriba, de Dios, que no elige el sexo o el origen social de las personas a quienes otorga su gracia. Desde ese punto de vista nada impide la admisión de las mujeres en la Academia Real de Pintura y Escultura. Fundada en 1648 por el cardenal Mazarino, se abre a las mujeres en 1663 por presión de Colbert y hasta su disolución en 1793 por la Revolución francesa, ingresarán en ella 15 mujeres.



Entramos aquí en el terreno de los juicios de valor, de los modelos de excepción y de la “excelencia”, concepto surgido de la monarquía de derecho divino fundada sobre el régimen de los privilegios, de la religión y de una doble jerarquía: la de los tres órdenes de la sociedad (nobleza, clero y Tercer Estado) y la de los sexos. Frente al “mercenariado” de los Maestros pintores, a lo largo de los siglos XVII y XVIII se asienta una nueva jerarquía de valores basada en la “excelencia”.

Las mujeres serán admitidas en la Academia, pero restringiendo su número. Al menos en dos ocasiones a lo largo de su historia (1663 y 1791) el poder académico decide establecer una cuota de cuatro mujeres. Además, no tienen derecho ni a estudiar el desnudo, ni a convertirse en profesores, ni a participar en las instancias del poder académico (Bonnet, 2004). También en este caso el poder artístico, amenazado por la concurrencia femenina, la restringe de antemano privando a las mujeres de la posibilidad de mostrar que están tan dotadas como los hombres, o son incluso más.

La caída de la monarquía conlleva también, en un plazo breve, la de la noción de élite artística, de genio divino. Será la tarea del siglo XIX, con la aparición del impresionismo y la lucha contra unos modelos académicos que se han convertido en esclerotizantes. Una caída retrasada por la redefinición de la noción de “genio” que llevan a cabo los revolucionarios bajo la presión de la crisis económica y la transformación del mercado. Puesto que para distinguirse del resto se hace necesario desarrollar una originalidad, también habrá que redefinir los criterios de selección.

La noción de “genio” permitirá volver a repartir las cartas favoreciendo a los hombres. Bajo el Antiguo Régimen el genio es una divinidad, una gracia, una inspiración venida de lo alto, como muestran numerosos retratos de poetas y músicos inspirados con los ojos alzados hacia el cielo. Así aparece Diderot en el cuadro de Fragonard (museo del Louvre), así representa al músico Élisabeth Vigée Le Brun en su *Retrato del músico italiano Paisiello* (1791, palacio de Versailles), ya que el genio puede derramarse sobre cualquiera, “sin que importe la diferencia de sexo”.

A partir de la Revolución el genio deviene un hecho de la naturaleza, un componente de la virilidad que se encarna en una institución del Estado, el Instituto de Francia, encargado de “fijar las más bellas concepciones del espíritu humano a fin de dirigir el vuelo del genio hacia la meta más útil y segura” (Franqueville, 1895: 128). Signo de ese desplazamiento es que las alegorías del Genio de las artes lo personifican hombres jóvenes que flotan en el espacio (vid. Jean-Baptiste Regnault, *La libertad o la muerte*, 1795) mientras que en los siglos anteriores las alegorías de la pintura, estaban personificadas por mujeres pintando. He estudiado ese momento muy importante en la historia de la toma de conciencia de su propio valor por parte de las mujeres artistas, cuando abandonan la alegoría para realizar su autorretrato, paleta y pinceles en mano (Élisabeth Vigée Le Brun, *Autorretrato con sombrero de paja*, 1782) (Bonnet, 2002: 140-167). Otro ejemplo de la confusión entre la alegoría y el retrato. Podían verse obras representando a dos mujeres que se abrazan, pero que en realidad son una alegoría de la pintura y la escultura captadas en un momento de armonía. Y otro tanto ocurre con la Paz.

Se ve así con en estos ejemplos de alegorías cómo se estructuran los sistemas de valores alrededor de ideas dominantes que son escindidas del inconsciente colectivo. Porque la alegoría es lo contrario de lo simbólico, en la medida en que éste, para operar, supone una relación con lo invisible y con el inconsciente. Ese tránsito de la *Pictura* a las personificaciones masculinas del Genio de las artes muestra hasta qué punto los revolucionarios se distancian de lo femenino para pasar de una monarquía de derecho divino a una república de los derechos del hombre y del ciudadano.

Pero, en realidad, si las mujeres son excluidas del nuevo régimen de las artes no es porque carezcan de genio, sino porque no votan. Ese desplazamiento de lo político a lo simbólico se produce sin que casi nadie lo advierta. El resultado está ahí, no obstante, con dramáticas consecuencias para la expresión artística de las mujeres, pues al privárselas de cualquier otro espacio común en la Ciudad que no sea el del salón, se las relega a la imitación de los modelos masculinos y a la dependencia económica, política, simbólica, del poder viril.

No por eso deja la inspiración que proviene de arriba de seguir estructurando el imaginario del siglo XX, como muestra la foto de Séraphine de Senlis tomada por Anne-Marie Uhde, en la que se ve a la artista, antigua criada de los burgueses de Senlis, posar con la paleta en la mano delante de uno de sus grandes lienzos de 1924, con los ojos entornados y la cabeza levantada hacia el cielo atenta a las voces celestiales (Cloarec, 2008; Bonnet, 2008c).



### 3. La inspiración viene de la musa

En el siglo XIX, con el romanticismo, se impone la tercera concepción de la inspiración artística. Es la de la musa, la de la mujer inspiradora; es decir, lo reprimido de la Revolución francesa. Expulsad lo femenino del espacio público, y este regresa para atormentar los sueños de los poetas.

Esta concepción es típica de la organización del espacio social establecida bajo el régimen del Código Civil de Napoleón I. Se ha pasado de una sociedad del Antiguo Régimen, organizada con arreglo a los tres órdenes —nobleza, clero, tercer estado— a una sociedad dividida en dos sexos que sobredetermina la oposición entre dos clases, la burguesía y el proletariado. Para las mujeres, el hogar y la familia, para los hombres, el espacio de la Ciudad. La separación entre los sexos provoca, por reacción, el desarrollo de un imaginario masculino en el que la mujer es a la vez la carencia y la inspiradora. La mujer o lo femenino, hemos de precisar, puesto que hoy tenemos más bien tendencia a ver la musa como una imagen de lo femenino del hombre, exigiendo una labor de reconocimiento interior de su doble componente, masculino-femenino, como mostró C.G. Jung con los conceptos de *anima* y *animus*. Pero para las mujeres la consecuencia no conduce a un reconocimiento de su dimensión masculina. No solo se cierra el paso por miedo a la “virilización de la mujer”, sino que va acompañada por una desvalorización de lo femenino de la mujer y por el sometimiento de las creadoras a un modelo viril que deviene, más que nunca, la encarnación del genio de las artes y el modelo de excelencia.

¿Por qué no existe el hombre-musa? Debido a la dominación simbólica masculina. Dado que gobierna la sociedad, lo masculino no es una carencia. Es más bien un exceso, omnipotente y omnipresente. El dios creador se laiciza mientras que a las mujeres se les impide desarrollar un femenino activo, diferente y plural. El hombre continúa siendo el amo a cuya sombra se expresan las mujeres. Él es quien muestra el camino y vaticina el porvenir. Las mujeres no pueden, por lo tanto, salir de la problemática de la imitación de los modelos, en cuyo interior tienen derecho a expresarse.

### 4. “Hálito exterior” y hálito divino

Señalemos, no obstante, que esta concepción del poeta y su musa es una actualización de una concepción más antigua de la inspiración que se remonta a la Antigüedad. El retórico Longino nos da, en su tratado *De lo sublime*, el ejemplo del verbo inspirado de la Pitia. Evocando la vía que conduce a lo Sublime, se refiere con estas palabras a la imitación de los grandes escritores y poetas del pasado:

“Muchos son transportados por un hálito exterior del mismo modo que, según se cuenta, la Pitia cuando se acerca al trípode; hay ahí una grieta en el suelo que exhala, dicen, un hálito divino; desde entonces, embarazada por el poder divino, en el acto, emite oráculos según la inspiración” (Longino, 1993: 26 / trad. 2014: 35).

No nos sorprenderá que el retórico equipare el “hálito divino” a “un hálito exterior”. Es el hálito que fecunda a la profetisa permitiéndole hablar bajo inspiración divina, es decir a partir de otra fuente que la del yo. En aquella época los humanos no se creían dioses y desconfiaban de todo exceso que pudiera llevar a la *hybris*, a la desmesura. Estamos aquí en el registro de la *pneumática*, de la fecundación por el Espíritu, dimensión muy antigua de lo Sublime que volverá a encontrarse en el Evangelio de Lucas a través del saludo de María a Isabel.

Cito estos ejemplos de fecundación por el Espíritu porque no han sido desarrollados por nuestras culturas. Al contrario. Han sido reducidos a su aspecto menos interesante, relegando a las mujeres a un rol de Pitia consagrada a la imitación de los modelos masculinos. Son “penetradas” por la grandeza de otros, como una mujer encinta. Obsérvese que el hálito divino sale de una grieta en la tierra. He ahí una bonita manera de evocar la falla por la que surge la energía creadora. Falla en la simbólica femenina (la tierra), falla preexistente al alumbramiento debido al hálito divino. Si la tierra, el cuerpo femenino, el sujeto mujer, no estuviese abierto, ¿podría engendrar?



## 5. La vanguardia o la remodelación de la hegemonía masculina

Hasta el siglo XX todos los modelos de excelencia son concebidos por los hombres, ya sea en un marco religioso de santificación del Creador (no olvidemos que San Lucas es el patrono de los pintores), ya sea en un marco académico con la elaboración de la noción de artista, en oposición al artesano, y la formulación de la noción de obra maestra, objeto escaso que justifica su precio y el genio de su “hacedor”.

Las mujeres —que a comienzos del siglo XX romperán los marcos estéticos, como Sonia Delaunay inventando la abstracción, Natalia Goncharova en Rusia, o Sophie Taeuber en Suiza— serán obligadas, literalmente, a contraer alianza con los hombres pintores. El matrimonio deviene la vía preferente de legitimación artística incluso, y sobre todo, en las vanguardias.

Podría haberse pensado que la vanguardia pondría fin a la escisión masculino-femenino prosiguiendo la dinámica impulsada por George Sand que proclamaba, en una de sus novelas, que “el genio no tiene sexo”. Pues lo que sucederá es lo contrario, bajo la autoridad post mórtem de Duchamp, que sistematiza la posición del poeta y de su musa declarando en un célebre aforismo: “Arte es a arte lo que mierda es a mierda, gramaticalmente; el arte de la pintura es de género femenino” (Duchamp, 1975: 37).

Si la pintura es de género femenino, el pintor es necesariamente de género masculino. ¡Urinario obliga! La denuncia de las estrategias de mercado que operan en el mundo del arte, en los museos y en las galerías, desemboca así en la reafirmación de un sujeto creador masculino que puede hacer cualquier cosa. Y que lo hace bajo los benevolentes auspicios de la vanguardia. La cuestión de los géneros está por lo tanto bien imbricada en la de las vanguardias. Y podemos preguntarnos, un siglo después de los *ready-mades* de Duchamp, ¿cómo puede ser que la práctica artística femenina esté tan poco y tan mal reconocida? ¿Es porque la encubre la ideología de la vanguardia? ¿Es porque para definirse como la nueva élite artística, la vanguardia ha de apoyarse necesariamente en la supremacía viril y reforzarla? Sea como fuere, subsiste la cuestión de saber cómo han conseguido los hombres, y durante tanto tiempo, hacer creer a las mujeres que no eran creadoras, so pretexto de que ellas eran las que traían hijos al mundo.

## 6. La lucha por el reconocimiento

Desde hace varios años estamos inmersas en una nueva fase histórica que yo llamaría de “lucha por el reconocimiento”. De hecho esa fase comenzó a finales del siglo XIX, cuando las mujeres empezaron a asociarse para reivindicar sus derechos, entre ellos el de creación. La fundación de la Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras en 1881 y los primeros textos de Marie Bashkirtseff son el punto de partida de ese combate de la modernidad por una sociedad en la que ambos sexos tendrían igual lugar. A lo largo del siglo XX grupos de mujeres artistas, como las F.A.M. (las Femmes Artistes Modernes) en los años treinta, la Spirale en los setenta, a la que pertenezco, y los grupos formados en la estela del Movimiento de Liberación de las Mujeres, han proseguido esa lucha por el reconocimiento de la práctica artística femenina (Bonnet, 2006).

Pero en estos últimos años han cambiado las condiciones de la lucha por el reconocimiento. Ya no implican solo el reconocimiento de las mujeres por parte de los hombres, sino también por parte de otras mujeres. Es un elemento nuevo que nunca había aparecido como tal en la historia. Surge del hecho de que una vez solucionado jurídicamente el problema de la igualdad entre los sexos (o en vías de estarlo) en Occidente, pasamos a otro problema igualmente importante: el de la afirmación de la individualidad femenina en la Ciudad a través de la constitución de nuevas referencias.

El conflicto del reconocimiento se ha desplazado así hacia el entre-mujeres, pues nos hemos dado cuenta de que, para desarrollarnos, también necesitábamos ser reconocidas por las mujeres, es decir, inscribirnos en una filiación simbólica femenina. En efecto, si mantenemos como única referencia la filiación paterna, seguimos prisioneras de la lucha por el reconocimiento donde el uno es el otro, es



decir, donde no hay más que un referente. En la mutualidad, o, para hablar como el filósofo Paul Ricoeur, en el reconocimiento mutuo, el uno no se convierte en el otro: lo que permite escapar a la trampa de la igualdad-identidad en la que han sido encerradas las mujeres al guardar una doble relación con ambos.

Ricoeur cita el ejemplo del principio genealógico como invariante de todas las invariantes de la filiación.

“[...] todos los rangos son, a la vez, instituidos e instituyentes, ya que ninguno es fundador; y todos los linajes son ya dobles, paternos y maternos. El femenino y el masculino ya están ahí. Esta doble condición, relativa a los rangos y los linajes, basta para instaurar una relación de deuda en el orden ascendente, y de herencia, en el descendente” (Ricoeur, 2004: 286 / trad. 2006: 248 nota 6).

Se ven las nuevas perspectivas que abre este pensamiento de lo invariante.

La dominación de lo femenino por lo masculino ya no es la invariante de nuestras culturas, como piensa Françoise Héritier, sino el propio principio genealógico que nos sitúa a cada uno en un doble linaje en el seno del cual nadie es fundador. Esta reflexión es válida tanto para lo político como para el arte. Reintroduciendo la filiación femenina en la génesis de la práctica artística, salimos de la visión tradicional de la fabricación de la obra de arte según la cual lo femenino es el receptáculo del genio masculino, del esperma, de la fuerza procreadora del Padre, según una asociación etimológica entre *gignere*, procrear y genio. Esta asociación ha dado lugar a las palabras génesis y generación, que muestran su innegable correspondencia.

## 7. Profundicemos

Si el camino hacia el reconocimiento empieza por identificarse a sí misma como artista, esa identificación depende de una búsqueda identitaria presente en toda actividad. Se trata de conocer sus dones y de probarlos en un “yo puedo” que se materializa en la Ciudad. Pero con el estatus de las mujeres artistas uno se da cuenta de que eso no es suficiente. Es necesario que el otro la acepte como artista para ser verdaderamente reconocida, y hemos visto que este es uno de los principales problemas con el que tropiezan las mujeres a lo largo de la historia, debido a que se las define ante todo como procreadoras y a que la duda acerca de sus capacidades creadoras está inscrita en el pensamiento simbólico dominante. Así pues, los diplomas, el mercado del arte o cualquier otra forma de reconocimiento actual no superan esa duda.

Hoy día el contexto estético-económico de la lucha por el reconocimiento no es en absoluto el mismo que el de finales del siglo XIX. La noción de obra maestra ha desaparecido. La industrialización, que fabrica numerosos objetos manufacturados, ha trastocado la noción de objeto artístico y, con ella, la del estatus del artista. Se habla tranquilamente de artista sin arte, y ciertas prácticas como los collages, la instalación o el *land art* utilizan los desechos de la sociedad de consumo, por definición perecederos, y trabajan con lo efímero. El artista ya no es el que busca lo bello, el que busca, con la luz, lo invisible a través de una “obra maestra”. Es el que rompe con el Padre, sin por ello encontrar la filiación materna.

Lo que explica por qué la duda sobre la capacidad creadora de las mujeres ha sobrevivido a todas las convulsiones políticas, económicas y sociales, dando ese carácter trágico e interminable a la lucha que libran las mujeres por su reconocimiento.

La política de igualdad en la formación de artistas de ambos sexos tiene poca incidencia en el sistema de valores favorecido por las instituciones y el mercado internacional. Siguen siendo los hombres quienes dominan la escena artística, incluso cuando el 60% del alumnado de las escuelas de arte son mujeres. En este mismo orden de ideas debemos constatar que el conocimiento de la historia no basta para servir de base al reconocimiento de la práctica artística de las mujeres. Han desaparecido prácticas del pasado sin que su redescubrimiento entrañe una nueva visión de la presencia de las mujeres en la historia del arte.



Por ejemplo, el investigador Jean-Michel Chazine ha demostrado que las manos en negativo encontradas en Borneo son manos de mujer (Chazine, 2006). Sin embargo los prehistoriadores siguen hablando del maestro de Lascaux, sin aportar ninguna prueba de que esas pinturas rupestres son de la mano de uno o de varios más hombres.

Otro investigador, el estadounidense LeRoy McDermott, ha demostrado que las Venus auriñacienses del Paleolítico superior, como la Venus de Willendorf (—2800/—2500 a.C.) y la de Lespugue (—2500/—1800 a.C.), serían autorretratos de mujeres embarazadas, afirmando así la presencia de las mujeres en el origen del arte (Bonnet, 2004: 10). También en este caso se niega la discusión de esta hipótesis que cuestiona la supremacía creadora de los hombres, consolidada por dos siglos de historia del arte escrita en masculino. Asimismo el descubrimiento en el siglo XIX de la tumba de una mujer pintora que habría trabajado en época galorromana (siglo III) en Fontenay-le-Comte, en la Vendée, atestigua la importancia de esta práctica en Francia. ¿Por qué los historiadores han silenciado este descubrimiento? ¿Debido a que, por falta de protección, los objetos hallados en la tumba desaparecieron rápidamente en el mercado o se guardaron en manos seguras? ¿Por faltar una valoración apropiada del yacimiento? El artículo aparecido en 1850 en *L'Illustration* es, al cabo de 150 años, el único testimonio del descubrimiento, lo que no impide a los investigadores escribir artículos sobre los instrumentos de los pintores en época galorromana basándose en los dibujos publicados en él, sin decir que pertenecían a una mujer pintora (Bonnet, 2008b: 21-22).

## 8. El feminismo no basta para combatir la cerrazón institucional

El feminismo no es suficiente para cambiar el punto de vista dominante acerca de la creación de las mujeres. Sin duda el Movimiento de Liberación de las Mujeres de los años setenta abrió las puertas por el lado de la feminidad rebelde y suscitado vocaciones de historiadoras, pero la teoría de los géneros que hoy campa a sus anchas en las universidades y en las instituciones internacionales neutraliza la nueva relación de fuerzas hombres/mujeres al creer que han resuelto el problema de la discriminación anulando la bipolaridad sexual. Según la teoría de los géneros, la discriminación es una cuestión de sociología política y de construcción de las normas sexuales. Sin embargo el arte es precisamente el espacio en el que el imaginario se emancipa de los condicionamientos sociales apoyándose en una dinámica del inconsciente caracterizada por una vida de la imagen multi-significante. Los géneros no están codificados en el inconsciente, y lo masculino puede representarse igual de bien mediante un plátano, el padre, un león o una roca. Puede incluso añadirse que la bisexualidad es constitutiva de cada ser humano y que la dominación masculina se apoya sobre una desvalorización del sexo femenino que permite establecer una estructura de poder, una organización social, un sistema simbólico, a quienes importa muy poco la definición que se les da a los géneros masculino y femenino. No hay que confundir los géneros, que son datos sociológicos, y los símbolos, que hunden sus raíces en la vida del inconsciente a través de su doble cara, visible e invisible. Todos somos portadores de lo universal, mujeres y hombres, pero es mérito del patriarcado haber conseguido persuadir a las mujeres de que su dimensión universal se situaba del lado de lo masculino y no del de su conciencia de sujeto creador.

Las investigaciones sobre el pasado, la denuncia de la discriminación, el cuestionamiento de las normas sociales y de los sistemas de excelencia son insuficientes para sostener la lucha por el reconocimiento. ¿Qué falta, entonces, para sentar las bases del reconocimiento de las mujeres artistas?

Yo diría que nos falta un anclaje simbólico, incluso sagrado, o, retomando la expresión del retórico Longino, una reflexión sobre lo sublime. Lo sublime, escribía él, es “lo que agrada siempre y a todos. Cuando entre gentes que difieren [...] de diferentes costumbres, modos de vida, intereses, edades y lenguajes piensan igual sobre el mismo asunto” (Longino, 1993: 62 / trad. 2014: 16-17). Sublime significa etimológicamente “aquello que se halla por encima del límite”. El de los sexos, los géneros, los países, el yo y el otro.

La práctica artística de las mujeres no está anclada en un transcendental simbólico, lo que debilita considerablemente la crítica feminista, reducida a denunciar las discriminaciones o a defender un arte crítico más emparentado a la sociología.



Lo transcendental es lo que sobrepasa el ser social, por arriba y por abajo. No somos los únicos productos de un condicionamiento social. El arte mismo se enraíza en el inconsciente, en la esfera emocional, física y, más profundamente aún, pulsional, allí donde la ideología no ha penetrado. Son las formas artísticas las que están determinadas históricamente y modulan lo que llamamos historia del arte. La energía subyacente y que la hace posible más allá de tiempos, de modas, de modelos, está más allá de la historia siendo esto la prueba de que, en arte, no hay progreso. Una iglesia románica nos conmueve tanto como un caballo pintado en la pared de una gruta o un cuadro de Georgia O'Keeffe. Esa es la grandeza del arte y esa su capacidad de vincular a los seres humanos más allá del tiempo y del espacio a través de nuestra predisposición estética.

## 9. La constitución de un nuevo público femenino

Sin embargo, el reconocimiento de Camille Claudel estos últimos años ha cambiado los presupuestos de la lucha por el reconocimiento de las mujeres artistas.

Bajo su aspecto negativo, ha autenticado el genio creador femenino del lado de la locura, la reclusión y la persecución masculina, dejando de lado la relación madre-hija que tanto “estrago” ha hecho. Camille Claudel fue cortada de su linaje materno, y no carece de interés saber que su madre se apellidaba Cerveau (cerebro) y que había nacido el mismo día que su hija, el 8 de diciembre, día de la Inmaculada Concepción. Camille será separada de las escultoras de su tiempo, que por otra parte tampoco contaban para los hombres, y del movimiento de afirmación de las mujeres en el arte que debuta bajo la Tercera República.

En su aspecto positivo, el apasionamiento por la obra de Camille Claudel testimonia que se ha hecho un enorme trabajo en la conciencia colectiva en torno a la valoración del arte de las mujeres. Hoy la indignación es tal que funciona como una protección para otras mujeres que podrían padecer la misma suerte. Pero se verá, con Séraphine de Senlis, pintora calificada de naïf, que murió, también ella, en 1943 en el asilo de Clermont, cerca de Senlis, que el reconocimiento “nacional” escoge sus objetos predilectos. La criada que se revela como una gran artista y que, de noche, entona cánticos evitando a las burguesas de Senlis, a ojos de la clase dominante seguirá siendo durante mucho tiempo alguien sólo válida para ser encerrada.

Ello no óbice para que se haya constituido un público femenino capaz de imponer sus gustos y de jugar su papel en la dinámica de reconocimiento de las artistas.

Por ejemplo, probablemente la obra de Louise Bourgeois no habría salido de la sombra sin la atención que le prestaron las artistas feministas norteamericanas en los años setenta. Obsérvese que estas dos artistas, hoy mundialmente conocidas, han realizado una obra esencialmente autobiográfica en la que muchas mujeres se reconocen. Es ahí donde se percibe el cambio en la relación de fuerzas. Las mujeres necesitan ver una expresión visual de su experiencia de vida. Es un innegable logro del siglo XX. Existe otro punto de vista, el de la experiencia colectiva femenina que contribuye a la quiebra del modelo masculino dominante. Es decir, de la visión del ciclope.

## 10. Reconocimiento mutuo e intercambio simbólico

En su libro *Caminos del reconocimiento (Parcours de la reconnaissance)* el filósofo Paul Ricoeur ofrece pistas apasionantes para la reflexión. Para él es en primer lugar un recorrido, es decir, el “paso del reconocimiento-identificación, en el que el sujeto de pensamiento aspira al dominio del sentido, al reconocimiento mutuo, en el que el sujeto se coloca bajo la tutela de una relación de reciprocidad, pasando por el reconocimiento del sí en la variedad de las capacidades que modulan su poder de obrar, su *agency*” (Ricoeur, 2004: 359 / trad. 2006: 310).

Porque para que el reconocimiento mutuo tenga alguna eficacia es necesario que el sujeto reconocido reconozca ese reconocimiento. Bajo esta condición puede cesar la lucha por el reconocimiento que, por definición, no tiene límites. A continuación Paul Ricoeur explica que en la actualidad existen dos modos de reconocimiento: el deseo y lo jurídico.



El deseo, que presupone la estima mutua, todavía es en gran parte el que rige las relaciones hombre-mujer en el mundo del arte. Mediante mi deseo reconozco al otro como teniendo importancia. Pero el deseo no se inscribe en una estructura profesional determinada. El matrimonio entre artistas es su forma institucionalizada, y es sabido que para muchas mujeres de los siglos XIX y XX fue la vía privilegiada, y con frecuencia la única, del reconocimiento artístico. Basta con ver cómo están colgadas las obras en el Museo Nacional de Arte Moderno de Beaubourg para convencerse de que las artistas a las que se reconoce formar parte de la historia del arte del siglo XX estaban casi todas casadas con artistas (salvo Claude Cahun, pero ese es otro problema). La importancia concedida a la representación de Eros por jóvenes artistas contemporáneas muestra que han comprendido que sigue siendo una vía privilegiada de acceso al reconocimiento por la institución-arte. Remito al trabajo de Thérèse de Saint-Gelais, que aborda esta cuestión desde el ángulo de la hipersexualización en la producción de las mujeres artistas actuales.

En cambio, lo jurídico es escaso en reconocimiento. Implica entrar en el mundo del contrato donde yo abandono una parte de mi poder para transferirlo a otro a beneficio de un contrato de reconocimiento mutuo. Ya hemos visto hasta qué punto este procedimiento ha sido muy difícil de cumplir por parte del poder masculino en el terreno político, puesto que ha hecho falta votar una ley sobre la paridad para instaurar un mínimo de justicia en el sistema de representación política de ambos sexos. En el arte este tipo de contrato resulta muy difícil de llevar a la práctica, salvo, desde abajo, mediante la educación. Pero al acabar esta, el sistema de mercado, la mundialización, las tecnologías de alta inversión fundamentan el reconocimiento en el intercambio comercial, donde “lo sin precio”, es decir, lo no negociable, no tiene valor simbólico.

## 11. Nuevos mecanismos de reconocimiento simbólico

Es preciso contemplar, por tanto, nuevos mecanismos de reconocimiento simbólico que no estén dictados por la mercantilización general de los intercambios (la mundialización) ni reposen sobre el conflictivo reconocimiento resultante de la dialéctica del amo y el esclavo sobre la que el feminismo contemporáneo ha basado en buena medida sus análisis de la dominación hombres-mujeres. Implican una relación mutua de reciprocidad que permita salir de la unilateralidad de la relación institucional en la que sitúa el/la artista que busca reconocimiento. Cuando no es instrumentalizado/a. El reconocimiento simbólico permitiría superar la misoginia, y, con ella, el desprecio a lo femenino hoy tan habitualmente aceptado. ¿Cómo proceder? Paul Ricoeur contempla el intercambio ceremonial del don mediante “la coalición de lo sin precio y del don”. Aunque se trata todavía de una actitud mental poco extendida, siempre podemos explorarla a través de formas particulares como la de exponer el trabajo artístico de las mujeres fuera del contexto comercial. Reunirse, como aquí en Bilbao, para mirarlo, pensarlo, estimarlo, atribuirle valor. Respetar a las artistas y ayudarles a proseguir su propio camino al margen de las modas y las consignas de carrera. Podemos crear una especie de espíritu de investigación y aventura que se dirija a ellas por encima de fronteras estéticas, geográficas, sexuales o de género. En suma, manifestar interés y curiosidad por su obra.

Ya que si bien la situación ha cambiado mucho en estos últimos cuarenta años, ciertos modos de expresión femeninos todavía están sometidos a la censura por parte de unas instituciones que deberían, al contrario, abrirse al punto de vista de las mujeres artistas.

El ejemplo de lo ocurrido en 2012 en el palacio de Versalles con la obra de Joana Vasconcelos muestra que la institución arte todavía está en gran medida regida por el sistema simbólico del poder masculino.

## 12. “La novia” de Joana Vasconcelos, demasiado subversiva en Versalles.

Primera artista mujer invitada a instalar sus obras en el palacio de Versalles, la artista portuguesa sufrió una censura institucional de su obra *La novia*. Tuvo que retirar esa instalación porque estaba compuesta de tampones higiénicos blancos dentro de sus bolsas de plástico. La belleza de la obra, construida en forma de lámpara y perfectamente en armonía con las lámparas de Versalles no convenció a la dirección.



El problema no estaba en la forma sino en los materiales; hacen falta materiales “nobles” para ese centro del poder real totalmente consagrado al simbolismo del poder monárquico: dominio del espacio a través de los cuatro puntos cardinales, simbolismo del poder que se apoya en la mitología griega a través de la exaltación de Apolo, imagen del “rey sol”, esplendor de los cuadros, de la decoración, del jardín y sus fuentes, que afirman el dominio del agua. Dicho de otro modo, Versalles es una arquitectura exaltando el poder viril en su capacidad de controlar lo femenino (Diana y el agua), el espacio y la trascendencia.

Unos tampones higiénicos son la intrusión concreta de la feminidad en ese espacio masculino. Pero la censura no iba dirigida solo al material. Atacaba el desvío subversivo del tampón en su manera de exponerlo, de sacar a la luz (la lámpara) lo que está escondido en el interior y forma parte de la vida cotidiana de las mujeres. He ahí un notable trabajo simbólico por parte de Joana Vasconcelos negado por la institución.

Cincuenta años después, ese trabajo sobre la feminidad rebelde surgido en los años setenta a través de los movimientos de liberación de las mujeres, sigue siendo censurado. ¿Será porque la institución se ha construido contra la feminidad rebelde, con un deseo de construir formas de transmisión del saber y del poder masculinos que hagan de contrapeso al poder maternal de las mujeres?

Es, sin lugar a dudas, el asunto que deberemos afrontar en los próximos años dado que el reconocimiento se hace por asimilación, integración, desaparición del punto de vista de mujeres convertidas en “hombres como los demás”.



## Iconografía:

Retrato de Séraphine de Senlis (1864-1942). Foto de Anne-Marie Uhde. Archivos M.-J. Bonnet.

George Sand: "Le génie n'a pas de sexe". Tarjeta postal (s. XIX). Archivos M.-J. Bonnet

LeRoy McDermott: "Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines", figs. 5 y 6, en *Current Anthropology*, 1996 (© Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research).

"Description de la Villa et du Tombeau d'une femme artiste gallo-romaine, découverts à Saint-Médard-des-Prés (Vendée)", por M. Benjamin Fillon, *L'Illustration, Journal Universel*, 1850. Archivos M.-J. Bonnet.

Foto de Camille Claudel delante de la escayola de *Perseo y la Gorgona*. Bibliothèque Marguerite Durand, París.

Claude Cahun, Marcel Moore: "Sous ce masque un autre masque...". Heliograbado de Marcel Moore en *Aveux non avendus*. París: Éd. du Carrefour, 1930, lámina p. 212.

## Bibliografía:

"L'art est un bastion sexiste", encuesta de Marie Zawisza, y "Parité, la farce de l'art", *Le Monde*, 28 de septiembre de 2013.

BONNET, Marie-Jo (2002): "Femmes peintres à leur travail: un art du manifeste? XVIIIe-XIXe siècle", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, núm. 3, julio-agosto.

BONNET, Marie-Jo (2004): *Les femmes dans l'art*. París: Éd. de La Martinière.

BONNET, Marie-Jo (2006): *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. París: Odile Jacob.

BONNET, M.-J. (2008a): "Camille Claudel, 'suicidée de la société'? Persée et la Méduse ou les conséquences dramatiques du clivage femme – artiste", Actes du colloque de Cerisy, *Regards croisés sur Camille Claudel*, julio de 2006. París: Ed. L'Harmattan, 2008.

BONNET, M.-J. (2008b): "La Gallo-Romaine aux pincesaux", *L'Histoire*, núm. 329, marzo de 2008.

BONNET, M.-J. (2012): "L'avant-garde, un concept masculin?", en Guillaume Bridet y Anne Tomiche (dir.): *Itinéraires-LTC*, núm. 1, "Genres et avant-gardes". París: L'Harmattan, 2012.

BONNET, Marie-Josèphe (2012b): *Liberté, égalité, exclusion. Femmes peintres en Révolution, 1770-1804*. París: Ed. Vendémiaire, 2012.

CHAZINE, Jean-Michel (2006): "Grottes ornées: le sexe des mains négatives", en *Archéologia*, núm. 429, pp. 8-11.

CLOAREC, Françoise (2008): Séraphine. *La vie rêvée de Séraphine de Senlis*. París: Phébus.

DALLIER, Aline (1978): "Le mouvement des femmes dans l'art", *Opus International*, núms. 66-67, mayo-junio.

DUCHAMP, Marcel (1975): *Duchamp du signe. Écrits*. París: Flammarion.

FRANQUEVILLE, Comte de (1895): *Le premier siècle de l'Institut de France*. París.

LONGINO (1993): *Du Sublime*. Traducción, presentación y notas de Jackie Pigeaud. París: Rivages poche. Se cita por la traducción española de Eduardo Gil Bera: *De lo sublime*. Barcelona: Acantilado, 2014.



RICOEUR, Paul (2004): *Parcours de la reconnaissance*. París, Stock. Se cita por la traducción española de Agustín Neira: *Caminos del reconocimiento*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2006.

VASCONCELOS, Joana: *Versailles*. París: Skira Flammarion, 2012.

