

## LA INCOMODIDAD DE LO FEMENINO

### Élisabeth Lebovici

Hay algo específico en las exposiciones «femeninas» que pregonan esta peculiaridad: la incomodidad que éstas generan, especialmente entre las propias artistas: «¿Os dais cuenta?, ¡una exposición 'sólo' de mujeres!». Tampoco es recomendable la solución propuesta por Joan Mitchell de apropiarnos de la negación: «Ni mujer, ni hombre, ni anciano, ni joven<sup>1</sup>»... ni puta, ni sumisa. El malestar se refleja en las dificultades que encuentran las artistas para dar con un título atractivo, conciso y atinado. Mujeres, en femenino, femenino, femenina... Todo un caos. Dentro de la terminología creativa, lo femenino desentona, desluce, y cuando se evoca a mujeres identificadas como artistas, o artistas identificadas como mujeres, hay que cargar con todas estas expresiones. La marca de género afecta a las exposiciones desde el título.

Para mayor tragedia, la investigación lexicográfica nos muestra unos resultados aún más desoladores: «Álter ego, amante, maruja, ama de casa, burguesa, chismosa, compañera, concubina, cónyuge, cortesana, criatura, dama, damisela, doncella, fémina, débil, pusilánime, hija de Eva, hermana, justiciera, matrona, dueña, mitad, geisha, musa, dominante, Nana zoliana, zagala, persona, señorona, decente, ninfa Egeria, esposa».<sup>2</sup> He aquí la lista de nombres de la «a» a la «é» (en francés) que el Centro Nacional de Investigación Científica de la Universidad de Caen (Francia) identifica como sinónimos encubiertos del término «mujer».

Los juicios de valor manifestados o latentes en esta constelación de términos nos remiten a un discurso falogocéntrico<sup>3</sup> ya denunciado por los filósofos Jacques Derrida,

---

<sup>1</sup> Cita traducida del francés de Carole Boulbès, «Les chemins de traverse de Monique Frydman» dentro de Monique Frydman *la couleur tissée*, Museo Matisse, Le Cateau-Cambresis, 2006, p. 13.

<sup>2</sup> Del francés «*Alter ego, amante, bobonne, bonne femme, bourgeoise, commère, compagne, concubine, conjointe, cotillón, créature, dame, demoiselle, donzelle, femelle, femmelette, fille d'Ève, frangine, légitime, matrone, maîtresse, moitié, personne, rombière, régulière, égerie, épouse*».

<sup>3</sup> El falogocentrismo es un concepto ideado por Jaques Derrida en su obra *De la gramatología* (1967) a partir del logocentrismo (primacía del logos en la filosofía).

Luce Irigaray o Donna Haraway. En el diccionario, la mujer, tomando como premisa su existencia como entidad, no es aquella que habla ni aquella junto a la que nos situamos, sino aquella que está al otro lado: “No soy yo, es la otra”. A la mujer se le menciona, se le sitúa en un punto distante, se habla de ella, se le considera como otra, y ella se convierte en otra, no sólo para el escritor, sino también para el lector. La filosofía política de Simone de Beauvoir, en su obra *El Segundo Sexo*<sup>4</sup>, denuncia ya este fenómeno. La «mujer», definida a partir de todas aquellas identidades que se le presuponen y confieren, queda recluida en una percepción asimétrica de las relaciones sociales entre sexos. Partiendo de esta definición, la visión de la mujer se constituye por la figura de «lo otro», invitada, en el mejor de los casos, a la creación.

Tales afirmaciones nos remiten de nuevo a la problemática de encontrar un título adecuado para las exposiciones de mujeres cuando se aborda la cuestión de la feminidad, puesto que, generalmente, en el lenguaje -o la lengua en general-, la marca de género concierne, únicamente, al género femenino. Esta argumentación encuentra un sólido apoyo en las afirmaciones de Monique Wittig, quien rechaza identificarse como mujer y portar cualquier marca de género como estigma de lo femenino. «Género se emplea en singular porque no hay más que uno: el femenino, pues el masculino no es un género; el masculino no es masculino sino universal, con lo que existe el universal y el femenino<sup>5</sup>». De un lado lo universal, y del otro, la marca de género. Esta marca sólo afecta a las exposiciones en tanto en cuanto se introduce el género femenino; de ahí pues, la fuerte resistencia ante estas distinciones desde su primera manifestación.

La idea según la cual los hombres conforman la humanidad y las mujeres representan “el sexo” en la creación de géneros constituye un primer acercamiento que ayuda a comprender en parte este malestar del que participan los tabúes, incluso aquellos adquiridos inconscientemente, y que afecta a la irrupción del sexo en todo tipo de artes

---

<sup>4</sup> Según Simone de Beauvoir, vivimos «en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo Otro: se pretende fijarla en objeto y consagrarla a la inmanencia, ya que su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana». *El Segundo Sexo*, Gallimard, 1949, t.I. p. 34

<sup>5</sup> (Traducción del francés) Monique Wittig, «El punto de vista, ¿universal o particular?» en *El Pensamiento heterosexual*.

–pintura, escultura, arquitectura-, ninguna de las cuales ha pasado a ser «liberal», fruto de la inteligencia y el ingenio, hasta la época renacentista. ¿Acaso no se trataba de reprimir, precisamente, todo aquello que se aproximara demasiado a lo material y corpóreo situado bajo el mayor tabú de la especie: la matriz del sexo? No resulta extraño afirmar que durante el clasicismo se dijera que Caravaggio «llegó al mundo para destruir la pintura» puesto que «se dejaba llevar por la verdad de lo natural tal y como lo veía<sup>6</sup>». Caravaggio representaría, pues, una actitud artística totalmente obsesionada por lo vivo, incapaz de elegir sus valores, irreflexiva, abandonada al disfrute; en suma, una actitud demasiado femenina.

Por tanto, esta incomodidad se origina en un principio en el lenguaje, el cual devaluó todo lo que concierne a las mujeres, especialmente en el campo de la producción visual. En la historia universal del arte, olvidamos con frecuencia ese discurso paralelo al de los grandes hombres: aquel de las mujeres que han ejercido una actividad artística desde mucho antes de tener la posibilidad de pasar por una institución que les confiriera un estatus profesional equivalente al de los hombres: la Escuela de Bellas Artes (ilustración 1). Al igual que Caravaggio: sin juicio, sin «prospectiva». En 1888, se podía leer en el periódico *L'Univers illustré* (El Universo ilustrado) un reportaje sobre los *amateurs* del Louvre donde «muchas jóvenes y mujeres de edad temprana y madura se aficionan, de improviso, al pincel» (ilustración 2). «No obstante, muchas de las nuevas admiradoras de Rafael y Tiziano, artistas que han llenado con sus caballetes las salas del Louvre, no eligen como domicilio este museo nacional por capricho, ociosidad, o simplemente tendencia. Si bien es cierto, algunas parecen venir a eclipsar los desnudos femeninos con sus escandalosos ropajes, y otras se acomodan, según el género, en el papel de un negligente aprendiz, otras muestran una sincera admiración ante las obras de los grandes maestros, o, al menos, un deseo no menos sincero y a menudo justificado, de reproducir sus obras con vistas a una rápida y lucrativa comercialización<sup>7</sup>».

En el ideario común, la mujer artista se sitúa desde hace mucho tiempo en una categoría inferior, cuya imagen queda prefijada en los suplementos culturales como

---

<sup>6</sup> (Traducción del francés) Louis Marin, *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977.

<sup>7</sup> (Traducción del francés) «Les femmes artistes au Louvre», *L'Univers illustré*, nº 1757, 24 de noviembre de 1888.

una silueta encorsetada, con flores, hijos y con limitaciones en su intelecto, sus medios de producción y sus ambiciones. Para los hombres, el talento; para las mujeres, el buen gusto. «Mientras una mujer no se despoje de su sexo, no podrá ejercer el arte más que como *amateur*. La mujer con talento no existe. Cuando existe, es un hombre<sup>8</sup>». Pero, ¿Cómo convencernos de que la mujer puede adquirir el estatus y la legitimidad de artista profesional si no cuentan con los mismos derechos civiles y políticos que los hombres? Esta es la situación imperante en Francia durante la primera parte del siglo XX e ilustra a aquellas mujeres que se inician en prácticas artísticas con pocas esperanzas de reconocimiento, puesto que la ley no les reconoce la plena ciudadanía y las excluye del sufragio universal, concedido en 1848 a todos los franceses mayores de edad de sexo masculino. La concepción moderna del artista, visto como «desarrollo auto-creador», como «la liberación progresiva del individuo a partir de un estado de dependencia<sup>9</sup>» y el individualismo creativo se suma pues, a esta ciudadanía de los hombres. Las mujeres por su parte, quedan relegadas a su sexo.

A esto se une la necesidad de desmarcarse del arte conocido como «femenino»: un espacio devaluado, al margen de las artes superiores, en el que se ha colocado a las mujeres quisieran o no. En el siglo XIX, el nacimiento de la antropología y la historia del arte como disciplinas independientes viene acompañado por una estricta diferenciación entre los objetos clasificados como «arte» y los «artefactos etnográficos». Tal diferenciación entre bellas artes y artes aplicadas ha traído consigo igualmente la pérdida de valor de las formas artísticas vinculadas con lo femenino, por ejemplo la producción textil, la escritura novelesca o la reproducción. Todos estos ejemplos fueron abordados por Annette Messenger en su proceso de creación de «futura artista», quien a menudo, ha afirmado: «En la habitación, yo era Annette Messenger, la coleccionista. En el comedor, Annette Messenger, la artista<sup>10</sup>». Su actividad, a partir del uso de materiales que se apartan de lo establecido, ha desnaturalizado lo femenino acusando la superficialidad con que ha sido tratado en

---

<sup>8</sup> Cita traducida del francés de Octave Uzanne en *La Femme moderne*, retomada por Griselda Pollock, «Histoire et politique. L'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ?» en Mathilde Ferrer e Yves Michaud (dir.) *Féminisme, art et histoire de l'art*, Ecole National des Beaux Arts, Paris, 1994, p. 65.

<sup>9</sup> (Traducción del francés) Otto Rank, *L'Art et l'Artiste* (1930), Payot & Ruvages, Paris, 1998, p. 16.

<sup>10</sup> (Traducción del francés) Bernard Marcadé, «Annette Messenger ou la taxidermie du désir» en *Annette Messenger. Comédie, tragédie. 1971-1989. Grenoble, Musée des beaux-arts, 1989, p. 109.*

todos los ámbitos, donde se incluye el papel asignado a «la mujer artista». Desde una perspectiva más amplia, a finales del siglo XX se rompe con las fronteras estéticas gracias al movimiento feminista y a su papel en las transformaciones que operan en la ideología patriarcal y sus jerarquías. Tras la aparición de *Les Nouvelles Pénélopes* (Las nuevas Penélopes) como las denomina la crítica Aline Dallier, se produce un acercamiento entre artista y artesana, permitiendo a esta última rivalizar con el trabajo del escultor mediante la introducción de actividades milenarias<sup>11</sup>. A partir de este momento, encontramos artistas como Rosemarie Trockel, quien teje sus obras sin sufrir por ello el desprecio de la comunidad artística. La artista por su parte prepara el camino para hacer efectiva la vuelta crítica hacia la práctica textil de una artista abandonada por la modernidad: Anni Albers. Asimismo, Ghada Amer, avanzando aún más en este camino, mezcla bordado y acrílico sobre tela, y sus obras nos remiten a la tradición pictórica del expresionismo abstracto y el imaginario pornográfico de revistas especializadas. Utiliza el vertido de color entremezclado con capas de hilos superpuestos para así simular la figura de mujeres que se masturban. A través de la técnica del medio punto, borda imágenes de figuras enajenadas con la finalidad de, a su juicio, liberar el poder de seducción (ilustración 3). En definitiva, desde Sturtevant a Sherrie Levine, la «re-producción» se ha convertido en una forma legítima aceptada como creación post-moderna.

Así pues, la resistencia que oponen las artistas a la mujer dentro del artista se fundamenta menos en las historias olvidadas de las prácticas en sí que en la historia del arte como relato pre-establecido y cronológico, o disciplina de separación y jerarquización. Ahora bien, en el transcurso histórico de este arte establecido, existe una categoría de «arte femenino» a la que se ha reservado un lugar específico entre el siglo XIX y la segunda Guerra Mundial. «El arte femenino», inventado por los hombres, se ha desarrollado con sus propias referencias, instituciones y exégetas. De esta forma Camille Mauclair -quien se revela durante el régimen de Vichy y es autor de crónicas antisemitas- ofrece un relato minucioso de estas manifestaciones donde «las

---

<sup>11</sup> (Traducción del francés) «Coser, abrochar, zurcir, retocar, remendar, anudar, unir, cortar, pespuntear, bordar, doblar, hacer smocks, sobrehilar, enguatar, fruncir, galonear, adornar, tablear, medir, coger con alfileres, aplicar, doblar, hacer croché, punto, tejer, etc. Esas eran las ocupaciones reservadas a las mujeres a través de los años. Por otra parte, 'tejer' significa 'elaborar un texto'», Aline Dallier en *Le Nouvel Observateur*.

mujeres cuyas obras se nos imponen, simplemente han logrado entender que las mujeres al igual que los hombres pueden percibir lo profundo, pero que no deben intentar apropiarse de la fuerza o de cualquier otra de las cualidades que admiran en el hombre. Han descubierto que existe una energía femenina y una gracia masculina [...]. En una palabra, las mujeres han realizado todo lo que ha realizado el hombre, pero desde el punto de vista de ellos, no del suyo propio<sup>12</sup>».

Los libros escritos en la primera mitad del siglo XX en Francia tienen un capítulo aparte donde se sitúan las producciones de mujeres, reagrupándose así la marca del género -aquella que las separa igualmente de los movimientos estéticos de la época y les niega una «visión liberada y espontánea<sup>13</sup>», es decir, les niega la posibilidad moderna de una individualización creadora. No es otro sino Apollinaire quien mejor muestra el carácter específico de este arte femenino. En su afirmación: «Como artista, podemos situar a Marie Laurencin entre Picasso y Douanier Rousseau<sup>14</sup>», Apollinaire no hace un mejunje de nombres sino que especifica que, a su juicio y en este género, Marie Laurencin se sitúa al mismo nivel que aquellos a los que Apollinaire considera los mejores de la modernidad primitiva. Laurencin es la primera de su clase. Igualmente, dentro del arte judío, existente también en esta época, encontramos primeros y segundos.

Tras la Segunda Guerra Mundial y en el panorama internacional del arte que se reconfigura en este período, la categoría del arte femenino da pie a otra reformulación que encontramos principalmente en la exaltación femenina como futuro del hombre en Aragon, o en André Breton -quien en 1944 prevé que «ha llegado la hora de hacer valer las ideas de la mujer a expensas de las del hombre [...], de hacer prevalecer al máximo todo lo que destaca del sistema femenino del mundo por oposición al sistema masculino, de dar un salto exclusivamente hacia las facultades de la mujer...<sup>15</sup>». La segunda oleada del surrealismo atrae un gran número de mujeres pero sigue, no obstante, alimentando los fantasmas masculinos de la *musa*, la *lolita*, la *quimera*, la

---

<sup>12</sup> (Traducción del francés) «L'art féminin par Camille Mauclair», *La Vie Hereuse*, nº 8, 15 de agosto de 1901.

<sup>13</sup> (Traducción del francés) Para retomar el argumento de Otto Rank, *L'Art et l'artiste*

<sup>14</sup> (Traducción del francés) Apollinaire en *Les Peintres Cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

<sup>15</sup> (Traducción del francés) André Breton, *Arcane 17, d'Ajourns*, Paris, 10/18, nº 250, 1975, p. 63-64.

*diosa*... Las reivindicaciones feministas rompen con todas estas representaciones de un arte específicamente femenino gracias a la voluntad de pasar de una categoría crítica a una posición crítica. Las cuestiones de un arte exclusivamente femenino y sexista se sitúan en el centro del debate feminista de los años 70. Por un lado, encontramos “la escritura femenina” y la elocuencia de Hélène Cixous a la hora de imaginar nuevos significantes y de crear un sistema de significación en sintonía con un imaginario y distintas posibilidades de metaforización femeninas -que Nancy Spero rechaza al referirse a la “pintura femenina” (ilustración 4). Por otro lado, surgen nuevas representaciones que modifican las categorías del género y que van desde Claude Cahun a Marcel Moore o Fae Williams, heroína ficticia de Zoe Leonard.

Nada impidió en 1973 a la británica Bridget Riley declarar sobre «la liberación de la mujer», que: «En la actualidad, las mujeres artistas necesitan este tipo de histeria tanto como pegarse un tiro en la cabeza<sup>16</sup>». Como subraya Griselda Pollock<sup>17</sup>, incluso durante el movimiento feminista, muchas mujeres artistas temían ver comprometido «su palmarés moderno por aquella contaminación de género que ni las críticas modernas oficiales lograban diferenciar» y que su arte «de mujer» jamás fuese reconocido como arte en su acepción más general. Hipotéticamente, podemos afirmar que existe también el factor de la «incomodidad» donde la memoria del «arte femenino», incluso clandestina o rechazada por las revistas de vanguardias, no deja de atormentar a las artistas lo suficiente como para que éstas deseen renegar de su herencia y quieran distanciarse. Eclipsar el arte femenino. Se requiere borrón y cuenta nueva para el feminismo, lo que además puede ayudar a encontrar lo olvidado. Entre estas contradicciones productivas, también podemos evocar la postura de Niki de Saint Phalle, quien no desea verse vinculada de forma alguna a las obras de mujeres artistas, aunque sus trabajos no muestren más que Nanas zolianas; o la de Lee Lozano (ilustración 5), quien, hacia 1970, toma la siguiente «decisión: boicotear a las mujeres» –al tiempo que expresa su deseo de retirarse del panorama artístico neoyorkino. Esta última no hablará nunca más a las mujeres, una decisión demasiado

---

<sup>16</sup> (Traducción del francés) Bridget Riley, «Hermafrodita», 1973, en L'Esprit de l'œil, Paris, Ecole National des Beaux-Arts, 2008, p. 41.

<sup>17</sup> Griselda Pollock, «Inscriptions in the Feminine», en Catherine de Zegher (dir.), Inside the Visible. An elliptical traverse of 20<sup>th</sup> century Art in, of and from the Feminine, Gent, Éditions La Chambre, 1996, p. 67 et seq.

rigurosa, desde el punto de vista de Helen Molesworth<sup>18</sup>, quien no desea manifestar una reflexión llevada al extremo y rechaza desempeñar el papel social de la artista mujer para demostrar la construcción cultural y, conscientemente, adoptarla, rechazarla o transformarla.

**[Originalmente publicado en francés como: "La gène du féminin". Incluido en *elles@centrepompidou*, 2009. Traducido y reproducido con la autorización de la autora]**

---

<sup>18</sup> Helen Molesworth, «Tune in, Turn on, Drop Out: The Rejection of Lee Lozano», en *Lee Lozano*, Kunsthalle Basel/Van Abbemuseum, Eindhoven, 2006, p. 133 et seq.