

Neste texto traço um percurso das contribuições que Griselda Pollock e Mieke Bal fizeram para uma história/teoria crítica da arte que contempla a permanente re-significação do campo visual através das práticas dialógicas de leitura/escritura, visão/revisão. Minha colaboração consiste em construir elementos dialógicos entre os textos e as conceitualizações das duas historiadoras/críticas culturais que permitam definir o 'lugar da espectadora' como um espaço de onde se possa gerar uma perspectiva radical da diferença sexual no campo visual. Escrever produzindo encontros entre os textos de Pollock e Bal abre possibilidades para desestabilizar a história da arte tanto nos lugares da prática artística quanto nos espaços da visualização, buscando que a transgressão semiótica possa colocar-se em ambos os lados e, conseqüentemente, que possamos revisar o passado a partir das políticas de visão e de produção visual do presente, tornando densa nossa memória visual.

**Palavras-chave:** políticas da visão, diferença sexual, histórias críticas da arte.

resumo

# Perturbar la historia del arte desde el lugar de la espectadora

## Las aportaciones de Pollock y Bal a los estudios visuales

Laura  
TRAFÍ

### resumen

En este texto hago un recorrido a través de algunas de las aportaciones que Griselda Pollock y Mieke Bal han realizado a una historia/teoría crítica del arte que contempla la permanente resignificación del campo visual a través de las prácticas dialógicas de lectura/escritura, visión/visión. Mi aportación consiste en construir elementos dialógicos entre los textos y las conceptualizaciones de ambas historiadoras/críticas culturales que permiten definir el 'lugar de la espectadora' como un sitio desde el cual generar una perspectiva radical de la diferencia sexual en el campo visual. Escribir produciendo encuentros entre los textos de Pollock y Bal abre posibilidades para desestabilizar la historia del arte tanto en los lugares de la práctica artística como en los espacios de la visualización, logrando que la trasgresión semiótica pueda ubicarse en ambos lados y consecuentemente, que podamos revisar el pasado desde las políticas de visión y de producción visual del presente, densificando nuestra memoria cultural.

**Palabras clave:** políticas de la visión, diferencia sexual, historias críticas del arte

El texto está articulado en tres partes: en la primera analizo el planteamiento por parte del feminismo de otros modos de visión y narración desde los placeres visuales y sexuales de las mujeres. En la segunda parte, enlazo estos otros modos de visión y narración, con la producción de inscripciones de género en las obras de arte del canon, para la escritura/lectura/visualización de significados no-escritos, no-leídos, no-visibilizados, significados que posibiliten una comprensión del sujeto en constante proceso y negociación. En la tercera parte me ocupo de problematizar las temporalidades de la visión y de la diferencia sexual con la finalidad de establecer una relación activa, procesual, conflictiva y permanentemente abierta entre una subjetividad no fijada y una historia del arte que se dirige hacia el presente de la espectadora.

### **La política feminista de la visión y la narración de otros placeres visuales**

En los años ochenta, los textos de Roland Barthes (1977) "La muerte del autor" y "De la obra al texto", en los que se desplaza la autoridad y la obra, en favor del texto y la escritura, abren a la historia feminista del arte la posibilidad de crear otros espacios de significación y de producción de otras textualidades, que las ordenadas por el discurso del amo (léase, crítica modernista del arte y otros formalismos, historia social marxista, iconología, etc.) Mientras Barthes, ofrece una representación del lector abstracta, sin historia ni biografía, como un mero destinatario del texto, el feminismo utiliza políticamente ambos artículos para inscribir la noción de diferencia sexual en las posiciones de lectura. De este modo, Pollock (2001) afirma que siempre es importante saber quién lee, así como visibilizar las relaciones de poder que sostienen el dominio de unas lecturas frente a otras posibles.

Pollock (1990, 1996a), cuestiona la separación entre lo literario y lo visual a través de criticar el ocularcentrismo del discurso humanista en la historia del arte. En éste se propone un sujeto-de-la-visión que mira a fondo las obras con el fin de

reconstruir la actividad intencional del artista a través de las convenciones, indicios y rastros visuales, llevando a una identificación edípica del espectador (entendido en términos universales) con el ego ideal del autor vía los textos del historiador. Como crítica a este discurso, Pollock reclama un cambio de paradigma en el que se pase de una historia del arte dirigida por métodos de visión a una historia del arte basada en *políticas de la visin*. Aquí, el término 'política' complica la noción de ver, ésta deja de ser una categoría obvia, vinculada al legado racionalista y se convierte en un conjunto complejo de prácticas, que no se limitan a la percepción, sino a establecer enlaces entre visión, subjetividad y producción cultural del significado. El psicoanálisis y sus relecturas feministas muestran cómo el campo visual es un espacio socialmente construido en el que las prácticas de ver están estrechamente vinculadas con los procesos de formación de la subjetividad y la diferencia (POLLOCK, 1990). Desde esta perspectiva, la historia del arte es interpretada como una *tecnología del gnero*, que produce a las mujeres como sujetos-del-espectáculo en el orden social y económico del estudio modernista, situadas en posiciones no-dominantes de género, clase y raza trabajando para convertirse en imágenes de cuerpos ficticios mediados por la mirada del artista y el gesto de su pintura en la tela (POLLOCK, 2001). Pero al mismo tiempo, estas tecnologías, también producen a las mujeres como sujetos-de-la-visión<sup>1</sup> a quienes se les muestra "cómo mirar a las pinturas, cómo ver sus significados, cómo situarse frente a las obras de arte. Define una posición para conocer lo que es fundamentalmente una forma de mirada altamente específica y selectiva" (POLLOCK, 1996b, p. 279). Para perturbar este orden, y siguiendo a De Lauretis (1987), Pollock (1996b) reclama para la historia feminista del arte la producción de otros espacios de visión, *visiones desde otra parte*, desde un espacio intersticial conformado por un movimiento entre lo representado por/en el sistema del sexo/género, y los géneros inesperados y no-visualizados. Reclama, a la historia feminista del arte, "mirar desde una distancia crítica, la que se logra si uno 'mira como una mujer' es decir, no lee de manera literal a la cultura dominante mirando en contradirección las asun-

ciones necesarias para participar en ella" (POLLOCK, 1991, p. 46). La historia del arte que incorpora estas otras prácticas de visión, ya no trata del "estudio de los artefactos artísticos y de los documentos que se han depositado en el presente a través del tiempo" (POLLOCK, 1999, p. 27). Consiste contrariamente, en un proceso psicosocial de releer/rescribir permanentemente el proyecto feminista de "constitución del sujeto en la diferencia sexual, dentro del campo de la historia, mientras forma y es formado en una historia de representaciones visuales estéticamente elaboradas" (p. 27).

Con la finalidad de producir otros modos de visión, Bal deconstruye lo que irónicamente denomina posición voyeurística del *hombre viejo*, como propia de los connoisseurs modernistas. Desde esta posición la visión es un conocimiento particular en el que se identifican dominios tan distintos como los de belleza, verdad y sexualidad, "a pesar de que no está claro como el conocimiento en el ámbito del arte automáticamente comporta un dominio de la erótica y de la epistemología" (BAL, 1996, p. 258). Bal se refiere a cómo son narradas las obras del canon en las que se representan mujeres y desnudos de mujeres, atribuidas a 'grandes' artistas de la historia. Aquí, el experto "se proyecta a sí mismo, sus propios gustos y preferencias, en el artista, que es investido con autoridad y despojado de subjetividad de un solo golpe. La red resultante es que el artista siempre será un clon del crítico" (p. 260). Aunque la relación de poder-saber desarrollada en este modelo de historia del arte para la unificación de los modos de visión, no ha sido ampliamente cuestionada, Bal afirma que la realidad de la comunicación entre la mirada dominante del crítico, la imagen que crea de la obra y el sujeto-de-la-visión, no es tan edípica, ni tan uniforme. La única manera de terminar con las *narrativas realistas* en el arte, es que desde la historia del arte se planteen otras formas de escritura y de visión también posibles. Bal propone la diversificación de los tipos de visión, la multiplicación de las perspectivas, la narrativización y la temporalidad del proceso de lectura, como la mejor manera de desvelar y examinar las implicaciones ideológicas, epistemológicas y representacionales de los modos dominantes de visión. Se trata de ofrecer a la espectadora la

participación como segunda persona del discurso, para introducir en la obra una visión asimétrica, tentativa, paradójica, procesual, en contra de la identificación y la dirección única y penetradora del voyeurismo, de la objetivación y de la *narrativa realista* en tercera persona del historiador-connoisseur.<sup>2</sup> Aquí, las finalidades de transformación del discurso de la historia del arte propuestas por Bal dialogan con el propósito de Pollock de producir otras textualidades para la historia del arte y formas de mirar con distancia crítica en las que la relación del feminismo con el territorio diversamente compartido del campo visual, sea la de performar relecturas constantes y situadas.

Por ejemplo, Bal propone leer *Olimpia* (1863)<sup>3</sup> de Manet, desde las políticas sexuales emergidas en los noventa, con la finalidad de contestar la mirada masculina y heterosexual desde la que se ha escrito/leído esta obra: Olimpia extremadamente blanca recibe la visita de su amiga, la mujer negra, siendo interrumpidas por un visitante, posiblemente un hombre blanco, en el momento en el que la amiga le entrega el ramo de flores. Olimpia, que está desnuda, responde al intruso con una mirada y simultáneamente se cubre el pubis como una manera de disociar la visión del contacto o su substitución, el fetichismo.

Éste sería un modo de ver con otra temporalidad, que atiende al *punctum* del momento justo, más que a la duración de la mirada del voyeur (BAL, 1996, p. 285). Pollock, podría añadir a esta lectura que la espectadora feminista, ve en esta imagen la relación entre dos mujeres racial y sexualmente corporeizadas, perturbando así el discurso del desnudo femenino, del cuerpo sin tiempo y sin subjetividad, objeto de la historia del arte (POLLOCK, 2003). Lo que aprendemos de estas interpretaciones, es que la teorización de una espectadoriedad diferenciada para las mujeres, no busca la fijación de una mirada 'femenina' para Olimpia. No pretende tampoco, crear un repertorio nuevo de lecturas feministas del canon, sino más bien entender la espectadoriedad en términos de proceso constitutivo, como un espacio en el que el sujeto mujer está permanentemente en-proceso-de-ser. En historia del arte el lugar de la espectadora podrá ser un territorio de producción de la subjetividad, sólo si dejamos de fijar los significados del arte y la cultura visual y

empezamos a trabajar en una permanente resignificación del campo visual desde nuestros posicionamientos como mujeres en las políticas del género, clase y raza en el presente.

## **Las inscripciones de género en el canon desde las prácticas transgresoras de ver/leer en contra del guión**

Desde una perspectiva basada en la diferencia, el proceso de constitución subjetiva se desarrolla a través de tensiones entre lo *semítico* (las disposiciones hacia el lenguaje y sus rastros en el cuerpo) y lo *simbólico* (lo que articula estas disposiciones en forma de comunicación social, unidad y fijación de los significados). Kristeva afirma que lo semiótico puede proporcionar elementos para la trasgresión, ya que puede devenir en exceso gracias a su relación con lo maternal y los impulsos arcaicos del lenguaje. En tanto que el acceso al lenguaje y a las formas de representación en la historia del arte, son siempre narradas desde una forma sexuada y sexualizada, en una situación de activo falocentrismo, el sujeto *en-proceso-de-ser* siempre tendrá una relación estructural con los excesos transgresores de lo semiótico (KRISTEVA, 1986; POLLOCK, 1999). Así lo ha mostrado el trabajo de las mujeres-artistas-visuales que han roto tabúes produciendo y visibilizando prácticas de femineidad, sexualidad y corporalidad negadas en lo simbólico. En este mismo sentido, Kristeva afirma la existencia de una generación de feminismo en el que las mujeres construyen un contrato con lo simbólico que pretende revelar su lugar en el mundo y al mismo tiempo transformarlo, a través de una identificación con lo imaginario, utilizando el arte y la literatura como principales herramientas. "Esta identificación testimonia el deseo de las mujeres de sacarse de encima el peso de lo que es sacrificante en el contrato social, para alimentar nuestras sociedades con un discurso más flexible y libre, en el que también se pueda nombrar lo que nunca ha sido un objeto de circulación en la comunidad: los enigmas del cuerpo, los sueños, los goces, las vergüenzas y los odios secretos" (KRISTEVA en MORIL, 1986, p. 207).

Para Pollock, esta generación de creadoras, ha abierto espacios simbólicos que han posibilitado no sólo repensar la creación artística desde los cuerpos de las mujeres, sino que han permitido también repensar la historia del arte, a través de una relectura del arte del canon en términos de un proceso de *inscripción en lo femenino*, en los textos públicos de las Venus, las Danaes, las Lucrecias, las Judits, las Cleopatras, transmitidos y dominados por la autoridad patriarcal. Como ya hemos visto, a través de *Olimpia*, esta lectura se centra en el cuerpo de la mujer como un espacio desde el que producir la diferencia sexual y persigue “una forma de direccionalidad femenina, que pueda generar atracciones visuales para el deseo femenino, que pueda abrir el espacio psíquico y los espacios imaginativos de la femineidad, que pueda encarnar la ansiedad o incluso la agresión y la ambivalencia” (POLLOCK, 1999, p. 139). Para Bal, esta lectura tiene que servir para leer a favor de la imagen y en contra del guión culturalmente asignado para estas mujeres que las desplaza del proceso de significación, siendo “habladas” por los otros. “La contra-acción que propongo es leíble en un sentido radical: las obras de arte que ofrecen textos públicos para la lectura proponen imágenes cuya ambigüedad deja un lugar para la resistencia” (BAL, 199, p. 92-93).

A partir del cuerpo de Lucrecia violada, propongo explorar más a fondo, cómo se puede construir este tipo de direccionalidad que pueda encarnar la ansiedad y la agresión desde la perspectiva de la víctima de la violación y cómo esta direccionalidad puede enlazarse con la idea de leer visualmente a favor de las imágenes y en contra del guión. Bal y Pollock han compartido en textos diferentes una reflexión en torno a una *semiótica de la violación* –Bal ha releído/rescrito las dos Lucrecias pintadas por Rembrandt (1664 y 1666), mientras que Pollock lo ha hecho con la de Artemisa Gentileschi (c. 1621). Ambas han afirmado que la violación se ha utilizado culturalmente como una forma metafórica de asesinato del sujeto. Es un lenguaje en el que el cuerpo de la mujer es utilizado de manera pública como una forma de comunicación de odio, venganza y competición entre hombres. Como miembro de la comunidad intersubjetiva que sostiene esta visión la mujer violada incorpora el habla de



odio del violador en su cuerpo, internalizando el lenguaje de la aniquilación, identificándolo consigo misma. Esta es también la historia que los textos clásicos ofrecen de Lucrecia, la historia de una autoinmolación y de un desplazamiento de la ansiedad y la agresión del cuerpo de la mujer al cuerpo social: Brutus el marido de Lucrecia, incita a una revolución que abre el paso del Imperio a la República en la Roma Antigua.

Sin embargo, para Bal (1991), las dos pinturas de Rembrandt "...pueden contribuir a la transformación de la visión mantenida por la cultura en la que operan. Estas pinturas lo hacen al representar su propia interpretación de la violación" (p. 76), narrando su proceso. Pollock (1999), que escribe su lectura de la Lucrecia de Gentileschi, ocho años después del texto de Bal, se sirve en parte de éste para preguntarse también cómo la narrativa visual en torno a la violación de Lucrecia puede alterar y producir un comentario resistente, una *inscripción desde lo femenino* en los textos públicos que circulan sobre este tema, afirmando que: "... parecería poco normal para una mujer, habiendo experimentado este proceso de 'asesinato del yo', que abordara un tema que visualmente sólo representara eso. ¿De qué maneras una mujer artista podría negociar este tema con tanta carga negativa?" (p. 160). La posibilidad de escribir lecturas resistentes en las que se altera la lógica patriarcal de la violación rescatando la perspectiva de la víctima, necesariamente lleva a Bal y Pollock a problematizar la retórica visual con la que mirar a estas tres narrativas visuales. Bal sugiere leer basándonos en el detalle, en la sinécdoque para representar el proceso semiótico de la violación y su consecuencia; Pollock seguirá también este modelo de lectura. Consecuentemente, en ambos casos se crea un lugar de visualización, que altera los placeres visuales distanciados del voyeurismo (véase, *Tarquino y Lucrecia* de Tiziano Vecellio, 1568-71) y como espectadoras nos sitúa en un espacio cerrado y perturbador, centrado en la víctima y en ser testimonios de una escena muy poco abstracta o generalizable, una escena que representa lo que en la tradición patriarcal se ha mantenido como invisible o se ha narrado por otros.

Bal, trata de leer a las dos Lucrecias de Rembrandt de mane-

ra secuencial, para poder localizar a través de los detalles una narrativa visual interna en la que se representa el momento anterior y posterior de la violación a través de la localización e interrelación de detalles visuales. Uno de ellos sería el de las dos rajadas en la camisa de la segunda *Lucrecia* (1666); en la que está limpia, Bal ve/lee el himen intacto y a Lucrecia dormida, en la ensangrentada, ve/lee la herida autoinflingida con una daga, ve/lee a Lucrecia violada y la consecuente herida mortal. La mirada se mueve entre dos tiempos el de la inocencia y el del terror, pero en este movimiento, el espacio intermedio y fluctuante de direccionalidad, se convierte en algo perturbador y casi indefinible para la espectadora (BAL, 1991, ELLSWORTH, 1996).

Continuando con el diálogo entre ambos textos, Pollock (1999) señala que Rembrandt al representar a *Lucrecia* vestida, "pierde el sitio sexual de subjetividad y su borrado a través de la violación" (p. 163), algo que si alcanza a representar Gentileschi al mostrar el cuerpo de Lucrecia "utilizando las relaciones entre estar vestida y desvestida . . . [Lucrecia] Se recoge la vestimenta para cubrir sus pechos y vemos su pierna. Un equilibrio muy calibrado entre el cuerpo y la indumentaria está significando la violencia de lo que ha tenido lugar al mismo tiempo que deja cierto grado de autoposesión a la mujer" (p. 163). Al mismo tiempo, Pollock argumenta cómo la Lucrecia de Gentileschi se resiste al propio mito de Lucrecia, convirtiéndose en un espacio de inscripción de la subjetividad de la artista y su propia experiencia de haber sido violada por Agostino Tassi: Lucrecia está representada con una daga que apunta hacia el exterior de su cuerpo. "Ser capaz de defenderse revela un resurgir de la subjetividad, un rechazo de ser contaminada y aniquilada" (p. 163) y una representación inesperada y transgresora del género.

En ambos textos, la localización en el cuerpo de Lucrecia de *la ansiedad y la angustia* de la violación, posibilita una lucha política por ver/leer lo que no es visible, ni leíble: el cuerpo interno, lo socialmente invisibilizado, la desaparición del sujeto, provocando consecuentemente la trasgresión de significados en el orden simbólico. Al mismo tiempo, construir una intertextualidad entre el texto de Bal, basado en la visión y la lectura

en contra del guión, con el texto de Pollock centrado en las *cre- atesses* y la búsqueda de una direccionalidad que posibilita la inscripción del género en el campo visual, sirve para comprender a ambos espacios (el de la espectadora y el de la creadora) como lugares de producción, unidos por un vínculo dialógico situado en el *Tiempo de las Mujeres*. Éste es un tiempo cíclico, no lineal, basado en la relacionalidad, en la coexistencia con el otro, fuera del orden social del signo, que presiona y es presionado por el tiempo lineal de la nación y el estado en el que se funda la historia del arte como institución y discurso de la diferencia sexual (KRISTEVA en MORIL, 1986, POLLOCK, 2003). Como ya señalé más arriba, para Bal y Pollock, éste no es un tiempo mítico, sino un tiempo histórico en el presente.

### **Llevar la historia del arte al presente de la visión desde una práctica performativa de ver y narrar atendiendo al detalle perturbador y fronterizo**

En esta otra historia la relación con las obras de arte se produce en los términos históricos del ‘encuentro’ y del ‘choque’ de temporalidades (POLLOCK, 2003). Consiste en una narración visual dedicada a mostrar el proceso de producción del significado de la diferencia sexual a través del tiempo (más que de resolver el significado para siempre), en dos direcciones presente/pasado, pasado/presente, enfatizando “...la activa participación de las imágenes visuales en el diálogo cultural y la discusión de ideas” (p. 174). Por consiguiente, es importante reclamar los placeres de producción de intertextualidades entre imágenes y resistirnos a los dictados de los métodos iconográficos y de la interpretación de motivos visuales en relación a los contextos del pasado, para contrariamente plantear la negociación de los significados y abrir opciones para releerlos en contradirección – a través del rechazo, la inversión, la ironía, la deslocalización – y desde el presente, incorporando en la narrativa histórica el discurso subjetivo y la densidad de la memoria (BAL, 1999).

Pollock ha articulado este ejercicio intertextual para produ-

cir una serie de interrupciones feministas en el discurso intemporal del museo modernista, como lugar turístico dirigido al espectáculo de la mercancía. Éste es un discurso asistido por los medios de reproducción fotográfica y digital, que utiliza otro tipo de intertextualidad visual centrada en la fijación de los significados y en la reafirmación de la centralidad del sujeto-de-la-mirada: la argumentación de Pollock se articula en torno a una serie de postales de las *Las tres gracias* (1815-17) de Antonio Canova que encuentra en la tienda de la National Gallery of Scotland<sup>4</sup>. En éstas la cultura popular del cine se mezcla con la historia modernista del arte para producir una narrativa visual basada en la fragmentación, la combinación de planos generales y primeros planos y la seriación que combina movimiento y quietud. Estrategias que producen al mismo tiempo un lugar subjetivo de visión y el juego de una economía psíquica, "generando una mezcla cinematográfica (dominio y movilidad) y fetichista (petrificación y repetición conmemorativamente ambivalente)... Esto altera la relación del cuerpo con el tiempo real de la visión como movimiento (incitando fantasías voyeurísticas) y de las temporalidades metafóricamente capturadas en una imagen del cuerpo que parece desafiar al tiempo atrapándolo ante nosotras en una permanencia transtemporal (el impulso del fetichismo)" (POLLOCK, 2003, p. 181).

Para perturbar la estabilidad de este espacio falocéntrico de visión, Pollock intertextualiza cada una de estas postales con otras representaciones de la corporalidad de las mujeres, que no se basan en la revisión moderna de la alegoría clásica de *las tres gracias* como éxtasis del tiempo y permanencia de la juventud. Esta interpretación de las gracias es el producto de la revisión renacentista de los relatos paganos clásicos, en la que se substituye el carácter alegórico y narrativo centrado en el don, por un modo de visión y significación moderna basada en el desnudo y en la fijación de una corporeidad esencialmente femenina. Una parte importante de estas otras representaciones que introduce Pollock, pertenecen a artistas visuales contemporáneas, que han abordado la relación corporal entre mujeres, como un movimiento basado en la cadena de estados y facetas la vida, para ver/leer el cuerpo como un signo del *Tiempo de*

*las Mujeres*, situando la lectura en una dirección que va del presente al pasado. Representaciones que ofrecen oportunidades para la construcción de fantasías sobre la corporeidad maternal como una figura narrativa de referencias múltiples (eg. a lo arcaico, lo indecible, lo invisible, lo abyecto, lo habitable, lo que tiene forma de cueva o forma de tumba, lo raro, lo fronterizo, etc.) y que la sitúan entre significados simbólica y psíquicamente en conflicto. Desde este posicionamiento, la postal número tres de la serie, puede utilizarse para leer desde lo visible, espacios invisibles, partición y dualidad, pasajes que llevan tanto al interior como al exterior, pasajes a través de los cuales se produce el parto, se alcanza el placer, se hiere, transforma y pudre la carne, en un enmarcado en el que se ha negado la aparición del triángulo púbico.

La imagen ofrece una perspectiva tomada desde abajo del grupo de *Las tres gracias*, con las nalgas de dos de las tres figuras de Canova a primera vista, semiluminadas, con un claro perfilado del pliegue separador, y con ecos de otros pliegues a través del contacto de las piernas, el pecho de la situada más a la derecha y los brazos entrelazados, con otro pliegue evocador que se forma en el contacto de la axila de la primera con el brazo superior de la del medio.

Pollock imbrica "su" visión transgresora de la postal de *Las tres gracias*, con una pintura de Jenny Saville, *Fulcrum* (1998). En esta obra nos confrontamos con un paisaje de tres cuerpos de mujer de límites difusos ubicados horizontal y desarmónicamente, aplastados unos contra otros. El cuerpo situado en medio funciona en una dirección opuesta al de los otros dos, rompiendo el ritmo lineal y clásico de *Las tres gracias* e introduciendo una visión más perturbadora. "[Las] tres cabezas se encuentran exiliadas a los márgenes del lienzo, negando sus ojos el papel de estabilizarnos como espectadoras de la forma humana. Estamos verdaderamente desplazadas, desposeídas y obligadas a permanecer con nuestra mirada fijada en el centro del universo en el que los tres triángulos púbcos crean un ritmo desterritorializado de especificidad femenina..." (p. 200). Al mismo tiempo, este lugar de visión potenciado por la narrativa visual de *Fulcrum*, nos permite revisar nuestro modo de ver

la producción corporal y sexual en la postal de *Las tres gracias* y construir maneras de leerla en contradirección, produciendo una densificación del pasado desde el presente y una desarticulación de los dispositivos visuales falocéntricos.

Bal también ha prestado atención a los pliegues como espacios intermedios que sitúan el lugar de la espectadoriedad en permanente movimiento. Lo ha hecho recuperando lo que Deleuze, en su lectura de Leibniz, denomina *punto de vista del Barroco*, para plantearnos una relación interpretativa con los objetos artísticos de este periodo, desde la cultura visual contemporánea. "Los Objetos vistos desde su repliegue con el sujeto en un enredo compartido, son considerados sucesos en lugar de cosas; sucesos para acontecer, en lugar de ser..." (BAL, 1999, p. 30) Bal lee/mira en esta dirección a *La incredulidad de Santo Toms* (c. 1601-2) de Caravaggio, atendiendo al *detalle quirrgico*<sup>5</sup>, perturbando el modo de visión tradicional de esta pintura basado en reconocer la estabilidad y la unidad del conjunto en una composición en forma de diamante. Este detalle, es la penetración del dedo de Santo Tomás en la herida abierta en el cuerpo de Cristo y la mirada de los otros tres hombres que sostienen y enfatizan el *punctum* del pliegue, del límite entre la superficie, la carne y su interior, el cuerpo como el territorio de la transfiguración, la frontera entre la muerte y la erótica; el posible encuentro entre el pasado histórico y el presente de la memoria cultural. El pliegue como el punto de vista que nos ayuda a resistir una lectura situada en el pasado y nos impulsa a "lo inevitable de la transformación, la transfiguración del trabajo histórico" (p. 31). Bal sugiere que Jeannette Christensen, en su instalación *Ostentatio Vulnerum* (1995), altera la historiografía tradicional, interpretando esta pintura de Caravaggio a partir del *detalle quirrgico*.

Con una ampliación realizada de manera irónica en fotocopia láser, Christensen presenta una recomposición de *La incredulidad de Santo Toms*, con un enmarcado desestabilizador. Por la derecha ya no vemos a Tomás al completo, sino a un ojo mirando hacia la herida; por arriba no vemos a la figura de Cristo sino a un cuerpo fragmentado por el torso, con los pezones, la herida y la túnica entreabierta y replegada; por abajo

vemos la mano de Tomás con el dedo penetrador en el centro y la mano de Cristo que lo guía en una acción de consentimiento y proximidad; por la izquierda vemos la otra mano de Jesús con todos los dedos practicando actos de penetración dentro del ropaje, actuando como resonancias del dedo de Tomás. Esta imagen va unida a una superficie de color carmín, enmarcada al mismo tamaño que la fotocopia, compuesta por una capa de la popular gelatina comercial Jell-O, en este caso de sabor de fresa. La gelatina ofrece a la pintura de Caravaggio un elemento performativo que apela a la temporalidad, al cambio, a lo transitorio. En el inicio de la exposición huele dulce, con el paso de los días se va deteriorando, se seca, cuartea y transpira podredumbre, activando el carácter narrativo de la obra. "La operación con Jell-O a través del tiempo se convirtió de esta manera en una alegoría del enredo histórico entre la obra y el pasado de la obra del presente; el arte sin tiempo reintegrado en el flujo del tiempo. El interior del cuerpo en el que el latido del corazón regula el flujo de la sangre alberga el pulso rítmico de cada momento, el pulso de la visión" (p. 34-35).

La producción intertextual de Pollock en la que vincula la visión resistente de la postal de *Las tres gracias* con *Fulcrum* de Saville y la relectura de Caravaggio de Christensen y Bal tienen en común la producción de una *narrativa procesual*, dedicada a perturbar los discursos dominantes de la historia del arte basados en la anterioridad. Estas obras introducen un comentario crítico desde el presente a obras de otro tiempo, dotándolas de una "densidad" histórica, que las estrategias neoconservadoras del museo dirigidas a la espectacularización del canon atemporal no permiten ver/leer. Tanto desde la práctica artística (SAVILLE y CHRISTENSEN), como desde la escritura (POLLOCK y BAL) se articula un lugar de visión que invita a la espectadora a practicar una *lectura performativa* en la que ve la obra a través de una práctica de reconstrucción histórica situada en el presente (BAL, 2001), una reconstrucción de los "rastros de subjetividades corporeizadas en la historia, el género, la raza, la sexualidad" (POLLOCK, 2001, p. 32).

La noción de *Tiempo de las Mujeres* de Kristeva y Pollock nos permite, a través de la lectura/escritura, introducir rastros

de una dialéctica diferenciada para la muerte y la sexualidad desde la femineidad, a través de una lucha por otros significados (menos mórbidos, fetichistas, sádicos) con la economía psíquica fálica de lo visible (POLLOCK, 2003). De manera complementaria, el *punto de vista del Barroco* de Deleuze y Bal, nos ayuda a romper con el historicismo -en el que esta economía psíquica fálica se inscribe- y ver en el detalle superficial relaciones conflictivas y ambivalentes, que enredan al sujeto en la experiencia de la superficie y la materialidad, enlazando deseo con visión, imposibilitando que la obra se sitúe en el pasado y apelando a la transformación permanente del trabajo histórico (BAL, 1999). Esta transformación ocurre a través de la visión/lectura de la segunda persona de la espectadora. Esta segunda persona puede asimilarse al sujeto en-proceso-de-ser del *Tiempo de las mujeres*, pues ninguna estabilidad puede derivarse de este modo de visión ya que la permanente transformación del objeto es correlativa a la permanente transformación del sujeto-de-la-visión.

## Conclusiones

Si las prácticas de ver son conformadoras de subjetividad y la subjetividad dentro del discurso de la diferencia sexual está en proceso, el análisis de la visión y la visualidad siempre tendrá algo de temporal, narrativo e histórico. Este vínculo entre subjetividad e historia permite reconstruir los encuentros entre el presente de la visión, la memoria, la fantasía y el deseo, perturbando una historia del arte centrada en una producción discursiva basada en el historicismo, la anterioridad, la linealidad y la cronología. Ésta otra historia con una temporalidad hecha de pliegues, más que de líneas rectas, se situará permanentemente en conflicto con las historias que nos presenten las imágenes como ventanas abiertas al mundo y a los sujetos del arte unificados en una misma posición ideal de dominio visual. Planteará contrariamente, la diversificación y la rarificación de los modos de visión, la reversibilidad de la segunda y la primera persona en la narrativa y la práctica resistente de escribir/leer/ver para



transgredir los guiones culturalmente dominantes en torno a la diferencia sexual. Densificará el presente cultural a través de una práctica política de *lectura performativa* basada en dar temporalidad, narración, transformación de lo que se considera estable, unificado, equilibrado, con el fin de moverse permanentemente a través de lo decible/indecible, lo visible/invisible. Siguiendo el hilo de todas estas afirmaciones, me aventuro a concluir que el papel que la historia feminista del arte puede jugar en el estudio de la cultura visual entendida como “construcción visual del campo social”, (MITCHELL, 2002, p. 238), es el de densificar y actualizar los significados de las obras de arte en el *tiempo del ahora*, a través de experimentar con una escritura capaz de incorporar visiones radicales de la diferencia que pueden desbordar los propios marcos de comprensión histórica utilizados hasta el momento.

## Notas

1. Con “sujeto-de-la-visión” me refiero al sujeto producto de la ideología del oclorocentrismo renacentista, el que supuestamente ejerce una práctica de una visión invisible, descorporeizada, que puede acceder a todo conocimiento y que controla todo el campo visual. Con “sujeto-del-espectáculo” apelo a una noción lacaniana empleada en los estudios de cine, con la que se explica la disyunción entre la mirada y la visión y en la que la subjetivización de la persona es el producto de las operaciones de la mirada. Según Jonathan Crary en la modernidad se generaran técnicas para imponer atención visual, racionalizar las sensaciones y controlar la percepción. El ojo espectacularizado es el que se convierte en socialmente productivo para consumir y reproducir a través de la identificación visual los discursos sociales hegemónicos. La teoría filmica feminista y la historia crítica del arte han mostrado como el cine y en la historia del arte estas técnicas han servido para producir el discurso de la diferencia sexual en el que se sustenta el orden patriarcal. Véase, Kaja Silverman (1996) *The Threshold of the Visible World*. Nueva York y Londres: Routledge.

2. Interesada por la narrativa y la relación entre estrategias retóricas y visuales, Bal ha relacionado el modelo narrativo de la novela y la ciencia moderna, con el de la exposición de arte, en la que el crítico/historiador/comisario obscurece el discurso con el uso de una tercera persona, a menudo asociada al artista, que imposibilita el diálogo y la reversibilidad de posiciones y por consiguiente, construye un modo de visión universal y dominante. Bal ha apelado a las narrativas que permitan el diálogo y la incorporación de las segundas personas, la idea de plantear modos de visión en competencia en una misma obra de arte es una de las estrategias para la introducción de este cambio en los discursos expositivos y en la historia del arte. “Cómo podemos leer fuera de los marcos

de la intencionalidad y el valor artísticos. Ya que sólo esta la liberación del arte de sus valores posibilita un público que consiste en diferentes "tús" que producen su propio "texto" o narrativa de lo que el "yo" ofrece, el agente expositivo. Sólo entonces el último es un verdadero compañero del primero y un verdadero servidor del objeto y merece su autoridad" (Bal, 1996: 161).

3. Las obras de arte citadas en este artículo son altamente conocidas y pueden encontrarse reproducciones de las mismas realizando una búsqueda básica en Internet.

4. La escultura de Canova ha constituido una de las adquisiciones recientes y más sonadas de la National Gallery of Scotland, de ahí también la publicación de esta serie de postales. Las postales a las que se refiere Pollock han sido reproducidas en: G. Pollock (2003). "The Grace of Time: narrativity, sexuality and a visual encounter in the Virtual Feminist Museum". *Art History*, vol. 26, nº 2, pp. 174-213, 115.

5. En *Reading Rembrandt* (1991), Bal introdujo la noción de "navel", en español "ombligo", para explicar como un detalle extraño, al nivel de la superficie dentro de la pintura, podía llegar a dominar el discurso visual para perturbar la unidad del significado, creando diferentes modos de visión simultáneos en una misma pintura, resistiendo a la coherencia interpretativa. Esta noción de leer a partir del detalle y de la retórica de la sinécdoque, como hemos visto en el caso de Olympia y Lucrecia, han sido una constante en sus textos desde inicios de los noventa. He preferido quedarme con el sinónimo que Bal utiliza conjuntamente con "navel" en *Quoting Caravaggio* (1999), que es "detalle quirúrgico", para introducir un concepto menos metafórico en un texto que no me permite explayarme en extensas contextualizaciones de los conceptos que utilizan ambas historiadoras.

## Referências

BAL, Mieke. *Visual Rhetoric: The Semiotics of Rape*. In: *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 60-93.

BAL, Mieke. *Double exposures. The subject of cultural analysis*. Londres e Nueva York: Routledge, 1996.

BAL, Mieke. *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1999.

BAL, Mieke. *Louise Bourgeois Spider. The architecture of art-writing*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 2001.

BARTHES, Roland. From work to text e The death of the author. In: HEATH, Stephen (ed.). *Image, Music, Text*. Londres: Fontana Press, 1977. p. 155-164, 142-148.

DE LAURETIS, Teresa. *Technologies of gender*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Posiciones de enseñanza. Diferencia, pedagogía y el poder de la direccionalidad*. Madrid: Akal, 2005.

KRISTEVA, Julia. Revolution in poetic language and Women's time. In: MOI, Toril (ed.) *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1986. p. 89-136, 187-213.

MITCHELL, W. J. T. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture. In: HOLLY, Michael Anne & MOXEY, Keith (eds.) *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002. p. 231-250.

POLLOCK, Griselda. Beholding art history: Vision, place and power". In: BRYSON, Norman; HOLLY, Michael Anne & MOXEY, Keith (eds.) *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Massachusetts e Oxford: Backwell Publishers, 1990. p. 38-66.

POLLOCK, Griselda. Theory, ideology, politics: Art history and its myths. *The Art Bulletin*, vol. 78, nº 1, 1996a. p. 16-22.

POLLOCK, Griselda.. The "view from elsewhere". Extracts from a semi-public correspondence about visibility of desire". In: Bradford Collins (ed.) *12 Views of Manets Bar*. Princeton (NJ.): Princeton University Press, 1996b. p. 278-314.

POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of arts histories*, 1999, Routledge: Londres e Nueva York.

POLLOCK, Griselda. *Looking back to the future. Essays on art, life and death*. Amsterdam: G+B, 2001.

SILVERMAN, Kaja. *The threshold of the visible world*. Nueva York y Londres: Routledge, 1996.

---

## LAURA TRAFÍ

é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Barcelona com a tese La interpretación del arte moderno como producción narrativa – Una investigación interdisciplinar desde la historia crítica del arte y la educación artística (2003). Seus interesses de pesquisa estão centrados no estudo e produção de histórias críticas da arte e na investigação de narrativas visuais sobre a infância em contextos urbanos e interculturais. Atualmente é professora da Peck School of the Arts at the University of Milwaukee-Wisconsin, EUA.