



Autora: Aranza María Hernández Gómez



# Arte, genialidad y feminismo desde una mirada interseccional

Laisa López Alvarez\*

## Resumen

La exclusión de las mujeres ha sido una constante en las diferentes etapas de la historia, que si bien, en los últimos años se han tenido grandes logros, en materia de inclusión y reconocimiento del aporte femenino, en diversos ámbitos de la vida social, política, económica y cultural, aún continúa persistiendo invisibilidad y desconocimiento de sus aportes. La pretensión de este texto es establecer un diálogo entre la genialidad, el arte y el feminismo, para repensar el papel de las mujeres y la necesidad de su incorporación en dichos postulados, ya que, constantemente se les ha excluido de estos y se ha banalizado el papel fundamental que han tenido dentro de estos. Por lo cual se plantea como punto de partida repensar lo que entendemos por arte desde una postura feminista. Igualmente resulta importante señalar en lo relativo a los procesos de inclusión y exclusión en el arte como además del género, resultan relevantes factores relativos a la raza y clase, por lo que la interseccionalidad coadyuva a dar cuenta y comprender dichas desigualdades.

## Palabras claves

Genialidad, feminismo, mujeres artistas, interseccionalidad, envidia masculina, linaje paterno.

## Diálogos entre arte y feminismo

A partir de la década de los 60, el arte es incorporado en diversos movimientos feministas a la lucha por la igualdad de derechos de género. Roxana Sosa considera que mediante el arte feminista se expresan las vivencias del artista y a la vez, las obras de arte se constituyen en un medio de “crítica sociopolítica en la que tratan de transformar las relaciones de poder insertas en la sociedad” (2009, p.74). La lucha del arte feminista trata de equilibrar y reducir las desigualdades que vienen arrastrando desde siglos atrás la no intervención de las mujeres en este ámbito.

En ese contexto, el feminismo artístico tiene como eje rector la defensa de la igualdad entre hombres y mujeres en el campo del arte, en parte relacionado a la representación de las obras de las mujeres en este ámbito; igualmente, incorpora una preocupación en torno a la investigación de la iconografía y los lenguajes que refieren al cuerpo, sensibilidad o al paisaje. Parte de una propuesta que intenta alejarse del orden patriarcal (Giunta, 2019, p.263) y cons-

---

\*División de Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad de Guanajuato. Maestría en Estudios para el Desarrollo. Mail: [ls.lopezalvarez@ugto.mx](mailto:ls.lopezalvarez@ugto.mx)

truir espacios de producción artística cultural donde las mujeres sean las protagonistas y desarrollen un papel activo.

Las prácticas artísticas a lo largo de la historia han estado reguladas por poderes estructurales como —la Iglesia, el Estado y sus instituciones— quienes a su vez han determinado las pautas que clasifican los roles de lo femenino y de lo masculino (Giunta, 2019, p.14). Estos poderes condujeron a que el arte presente una visión del mundo unilateral y reduccionista. La centralidad de estos poderes ha contribuido a resaltar las desigualdades de clase, raza y género.

Cindy Sherman, señala cómo las mujeres, para destacarse, tienen que evidenciar una *valía excepcional*, mientras artistas varones se han destacado en la mediocridad. Por su parte, Carrie Mae Weems sugiere que parte del problema se debe a que las mujeres generalmente se aíslan y trabajan en solitario, mientras los hombres comúnmente lo hacen en equipo (Giunta, 2019, p.42).

Racista, clasista y geográficamente excluyente, el sistema del arte es también sexista y heteronormativo; una “mujer” es correcta en tanto sea blanca, no feminista y juegue el rol de “artista genio”; “gay” es aceptable en tanto el artista pueda ser identificado como varón, blanco y se ajuste al sistema de valores de la clase media o alta [...] Incluso los temas “queer” y “feministas” funcionan en el mundo del arte si pueden encuadrarse como blancos y masculinos (siempre que entendamos lo masculino como lo fálico). Esto se llama “síndrome de Margaret Thatcher” (Giunta, 2019, p.46)

En este sentido, la interseccionalidad [1] juega un papel importante al considerar que factores como clase, raza, sexo juegan un papel significativo en el arte para analizar las distinciones por estos factores y contemplar cómo históricamente se han favorecido a las personas que entran dentro de ciertas categorías comúnmente aceptadas dentro de este sistema (Giunta, 2019, p.265). Aunado a ello, los privilegios, dados hacia determinadas personas en su nacimiento —particularmente en lo relativo a clase, raza y género— juegan un papel importante en la inclusión del mundo del arte (Giunta, 2019, p.269).

Reilly propone algunas acciones a considerar para fortalecer la situación de las mujeres en el arte, entre ellas: “la proactividad para lograr un cambio; la convocatoria a las instituciones, críticos, curadores, coleccionistas y galeristas a fin de transformar las prácticas sexistas. Es necesario que las mujeres se conviertan en sujetos hablantes que expresen con fuerza y claridad el estado de las cosas” (Giunta, 2019, p.68). “Nombrar, inscribir, estudiar, documentar e interpretar”, lo complementa Giunta, son factores para superar las brechas de género en el arte (2019, p.69).

Giunta incorpora a los otros (el público) como un agente igualmente afectado por las instituciones y sus discursos dominantes, se plantea: “¿No es pertinente preguntarnos qué derechos nuestros (derecho a ver, a conocer) se ven cercenados por el filtro de las instituciones que, como demuestran las estadísticas, eliminan sistemáticamente aquellas obras realizadas por artistas clasificadas como mujeres?” En este sentido —lo femenino es excluido por el sistema dominante—, es la privación de conocer por parte de los otros, que por ende funcionan como sujetos igualmente excluidos (2019, p.70).

A través del tiempo se ha tenido la concepción del arte como algo romántico, se tiene la “noción de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción de la vida propia en términos visuales” (Nochlin, 2011, pp.20-21). Siguiendo a Nochlin, el sistema ha sido opresivo para las mujeres, y todas las personas que no nacieron blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones.

La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos. De hecho, el milagro es que, dadas las abrumadoras ventajas sobre las mujeres y los negros, tantos hayan logrado, en ambos casos, tan alta excelencia en aquellas áreas de competencia donde predominan prerrogativas masculinas y de la raza blanca como son la ciencia, la política y las artes (Nochlin, 2011, p.21).

La división y desigualdad entre los géneros tiene que ver con la división sexual del trabajo y los papeles diferentes que hombres y mujeres han realizado en la esfera privada y en la pública; el trabajo reproductivo no remunerado, y el trabajo productivo el cual sí es remunerado (Segovia, 2016, p.24). Lo anterior da pie a cuestionarse: ¿Qué factores han contribuido al proceso de normalización de la violencia en contra de las mujeres, desde el aspecto físico, estructural, económico, hasta el simbólico? Como señala Sandra Harding (2004, p.47): ¿en qué momento dos jornadas de trabajo, una de ellas remunerada y la otra no, pasaron a ser consideradas aceptables y deseables para las mujeres, pero no para los hombres? O bien: ¿qué procesos sociales hicieron sostenible la creencia de que las mujeres no hicieron contribuciones a la evolución humana?

## La genialidad

La figura del genio no siempre ha estado presente en la historia del arte, aunque en Grecia y Roma se mencionan algunos indicios, sería hasta la entrada del *duecento*, el *trecento* y el *quattrocento* en Italia cuando se comienzan a venerar a los artistas. Ya en el Renacimiento la figura del genio estaba en todo su esplendor, entonces el artista era reconocido por sus conocimientos en matemáticas, física, anatomía y medicina, entre otros (Jato Bravo, 2017, p.10).

Para vislumbrar el mito del genio según Jato (2017, p.10-11) hay que remitirse a épocas y corrientes anteriores. Dentro del clasicismo, uno de sus representantes, Nicolas Boileau (1636-1711), sostenía que “la originalidad de un artista radica entonces en el grado de fidelidad y claridad en su representación, así como en la sencillez, sobriedad y brevedad incisiva de la expresión”. Entretanto para los modernos, como Jean-Baptiste Dubos (1670-1742), la imaginación y el sentimiento se proponen como las virtudes detrás del genio. Por otra parte, la tendencia hacia lo terrible e introspectivo estará íntimamente relacionada con la percepción del genio romántico que continuará hasta el siglo

XX. Dentro de la corriente romántica, los filósofos del Sturm und Drang (XVIII), como Johann Georg Hamann (1730-1787), exaltaban lo enfermo, lo anormal, lo grotesco y la locura en el artista. Hamann, afirmaba que ningún genio había estado en “su sano juicio” y relacionaba el arte con lo expresivo y violento que nace de las pasiones del ser humano, dicho lo anterior la figura del genio se vislumbra como un ser violento e impredecible. Como afirma Adorno, en relación al genio: “Esto le agrada a la conciencia burguesa vulgar, tanto debido al ethos del trabajo en la glorificación de la creación pura del ser humano al margen de todo fin, como porque le alivia al contemplador el esfuerzo por la cosa [...] Los productores de obras de arte significativas no son semidioses, sino seres humanos falibles, a menudo neuróticos y dañados”. (1970, p.284)

Por su parte Immanuel Kant, siguiendo a Adorno, comienza la fetichización del concepto de genio, en *Crítica del Juicio* sostiene que “es necesario que dichas reglas sean dadas por la naturaleza y es precisamente el genio la figura elegida por esta para dar la regla al arte”. (1970, p.284)

Virginia Valian en su texto *¿Por qué tan lento? El progreso de las mujeres* refiere a lo que ha llamado “esquemas de género implícitos”, los cuales funcionan como ideas inconscientes relacionadas con la masculinidad y feminidad, la autora señala que estos nublan nuestras percepciones, lo que conlleva a sobrevalorar los logros de los hombres e infravalorar los de las mujeres (en Hustvedt, 2017, p.125). Para Hustvedt: “Todo lo que se identifica con lo femenino, ya sea una profesión, un libro, una película o una enfermedad, pierde estatus”. (2017, p.130)

Dos de las razones más importantes que han evitado el desarrollo de las mujeres autoras a lo largo de la historia han sido la familia y el amor: ambas les han llevado a dirigir sus energías a otros lugares que no eran su arte. Mientras tanto los hombres han podido ejercer sus profesiones con toda tranquilidad, arropados por las labores de cuidado que ejercían las mujeres, ya fuesen esposas, hijas o hermanas. Así que vamos a dedicar las siguientes páginas a despiezar el mito -o mitos, más bien- del amor romántico y cómo este ha afectado no solamente a las pintoras cisgénero

heterosexuales, sino también a aquellas homosexuales e incluso a las no cisgénero. (Jato Bravo, 2017, p.20)

Lagarde (2000, p.57), refiere al amor romántico para ejemplificar este tipo de situaciones que han sido comunes en las mujeres artistas, mujeres que dejan sus carreras o que ceden su producción a sus parejas, tal como la historia de Rodin y Camille Claudel, ambos escultores de gran calidad, que le costó a Claudel su salud mental y la vida.

En aquella relación el único que podía ser famoso era Rodin, porque era él quien tenía la supremacía. Vibraban al unísono por el arte, él la esculpía, la amaba, iban de la escultura al cuerpo, del cuerpo a la escultura... pero en las exposiciones el que exponía era él y el que era famoso y ganaba dinero y era entrevistado era él. Cuando ella, como gran escultora, decidió exponer sus obras, le aconsejaron que no lo hiciera. Eran esculturas muy atrevidas y la sociedad parisina la iba a reprobar. Entonces, su amante, amigo y maestro las exponía firmadas por él (...) para protegerla y evitar que fuera lastimada socialmente. Hoy sabemos esto porque Camille Claudel les hizo una marca que han sabido encontrar las historiadoras de arte feministas. La historia de Camille Claudel es la de una romántica que deja todo por amor, se consagra al amor y a su hombre, mientras su hombre se consagra a su arte y a sí mismo. (Lagarde, 2000, p.57)

Lo anterior se puede ejemplificar con la vida de la artista Louise Bourgeois, quien a pesar de su genialidad, no se dio a conocer hasta pasados los setenta años y también fue excluida de la historia (Hustvedt, 2017, p.33). Bourgeois, optó por esconderse del mundo que pertenecía a los hombres, trabajó en solitario en su casa haciendo esculturas. Como ella misma señalaría “El mundo del arte pertenecía a los hombres”. No vio un reconocimiento de su trabajo hasta los últimos años de vida (Hustvedt, 2017, p.56). En 1974 escribiría: “Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada” (En Hustvedt, 2017, p.58). Caso similar, la opinión de la artista Harry Burden, quien escribiría en uno de sus diarios: “Sabía... que, a pesar de las Guerrilla Girls, seguía siendo mejor tener un pene. Yo ya estaba entrada en años y nunca había tenido un pene” (En Hustvedt, 2017, p.58).

Es decir, la posición subordinada de las mujeres en el arte ha estado superpuesta por múltiples factores, que se han ido construyendo socialmente; además de las dificultades en torno al género y la falta de herramientas para su desarrollo artístico. Pero ello no significa que las mujeres carezcan de habilidades o “talento”.

Para que una mujer hubiese estado a la altura de los estándares clasicistas de genio habría tenido que tener una educación absolutamente excepcional que incluyese lecciones de anatomía masculina, perspectiva y ciencia natural, y como hemos analizado en el apartado anterior, esto era bastante improbable. [...] las concepciones tradicionales del mito del genio han dejado fuera a la mayoría de las mujeres, a las que se ha clasificado como seres volátiles fácilmente afectados de locura, en contraposición al genio que saca lo mejor de sus neurosis y su misma volatilidad (Jato Bravo, 2017, p.11).

Louise Bourgeois[2] escribió que: “Los patronos del Museo de Arte Moderno no estaban en absoluto interesados en una joven de París. No se sintieron adulados por la atención que ella les prestaba, no mostraron el más mínimo interés por sus tres hijos... Preferían a hombres, y entre éstos, a los que se callaban que estaban casados... Era una corte. Y los bufones artistas acudían a ella para entretener, para cautivar” (En Hustvedt, 2017, p.60).

Al respecto, Hustvedt habla de la furia que tienen las mujeres que hacen arte porque: “a las mujeres artistas se les mete en cajas de las que les cuesta salir. La caja tiene el rótulo “arte femenino” [...] El hombre es la norma, la regla, lo universal. La caja del hombre blanco es el mundo entero” (2017, p.59).

Ejemplos de mujeres que han podido entrar dentro de la categoría genio pero no se les ha reconocido así, hay varios aun en épocas anteriores donde las mujeres estaban más limitadas en cuanto a herramientas para poder desarrollarse como tal. Rosa Bonheur, nacida en Francia, fue la primera mujer a la que se le concedió la Legión de Honor en Francia, la emperatriz Eugenia de Montijo declararía que: “el genio no entiende de sexos” (Morrill,



2019, p.65.). Bonheur, tuvo reconocimiento en Europa y Estados Unidos, por la calidad de su trabajo, aun cuando a las mujeres no se les daba clases de anatomía humana, Bonheur acudió a los mataderos de París y al Instituto de veterinaria donde perfeccionó su trabajo sobre la anatomía animal (Morrill, 2019, p.65.).

Para Pollock (2007, p.48), dentro de la cultura se encuentran ideologías referentes a la creatividad, la concepción del genio y el arte como un ente inexplicable que debería ser venerado, mas no analizado. En este contexto, se concibe la creatividad como propia del sexo masculino, ello ha conllevado a que el término artista se encuentre referenciado a la figura de un varón. Entre tanto, lo relativo a la femineidad se ha construido en relación con las pautas establecidas por los hombres y como el negativo del artista (Pollock, 2007, p.49). Para Hustvedt, la creatividad no tiene que ver con la manipulación cognitiva o ejercicios mentales, sino que esta surge de las profundidades del yo/psique/cuerpo. En atención a las consideraciones anteriores, Pollock plantea la cuestión:

¿Cuál es la relación entre este punto de vista peyorativo sobre las mujeres, incapaces de ser artistas —creativas, individuales—, y su posición subordinada como trabajadoras, el bajo salario, la labor doméstica a la que están frecuentemente restringidas, para la que no se necesitan habilidades y que no es recompensada, pues esos trabajos están categorizados como las ocupaciones “naturales” de una mujer? (2007, p.49).

Las mujeres artistas son mal catalogadas dentro de la moderna historia del arte, a través de omisiones, se asume la relación de las mujeres con la femineidad, y esta a su vez se cataloga como arte malo. El estereotipo femenino opera dentro de la necesidad de diferenciación al privilegiado arte masculino “nunca decimos hombre artista o arte de hombres; simplemente decimos arte y artista [...] El arte hecho por mujeres tiene que ser mencionado y luego despreciado, precisamente para asegurar esa jerarquía”. (Pollock, 2007, p.52)

Michel Foucault define un discurso, no por las cosas dadas que estudia, sino por los objetos

que el discurso produce. Así, la historia del arte no ha de entenderse meramente como el estudio de los artefactos artísticos y los documentos depositados en el presente por el tiempo. La historia del arte es un discurso en tanto crea su objeto: el arte y el artista (Pollock, 2007, p.147)

Para Steyerl (2014): “el gobierno posdemocrático está muy relacionado con este errático comportamiento de artista-genio-masculino. Es opaco, corrupto y completamente incomprensible. Ambos modelos operan en estructuras de vínculo masculino tan democráticas como la versión local de la mafia” (p.98). De esta manera, siguiendo a Steyerl, la producción de arte dentro del capitalismo se ha convertido en un modelo para los nuevos ricos sobre todo en su estrecha relación con la privatización, la expropiación y la especulación.

Dice Barbosa (2008, p.18) que parte de la problemática de género que afecta a las artistas es el hecho de tener que combinar sus actividades profesionales con las de madresposas. Para Lagarde (1997), el papel de la madreposa en relación con el trabajo implica una serie de factores que se relacionan con la culpa, las exigencias sociales, dificultades materiales, culturales e ideológicas, así como sus respectivas contradicciones en cuanto al papel opresivo/liberador del trabajo. Ya que ello implica también la disminución del tiempo hacia los otros. Siguiendo a Lagarde, este conflicto es vivido con angustia ya que está en juego el mandato del “ser buena madre, buena esposa, buena trabajadora”, es así que cuando una actividad dentro de estos ámbitos se complica, la madreposa resta tiempo a otras para poderlas realizar. “Las mismas mujeres se autovaloran con incomprensión y dureza con el mismo esquema ideológico y refuerzan el conflicto en que desde luego, resultan culpables por incapaces, ineficientes, descuidadas, desobligadas. En general, los problemas que se originan por la no asimilación del trabajo son vividos por las mujeres de manera personal como problemas emocionales, como incapacidad, como disgusto para hacer las cosas, con culpa” (Lagarde, 1997).

En concordancia con lo anterior, tal como afirma Barbosa, las artistas se ven afectadas por dichas problemáticas relacionadas con el género y el trabajo, puesto que las creadoras desarrollan su trabajo artístico después de haber hecho las labores domésticas lo que las coloca en una posición de desventaja respecto a los varones, quienes son —dueños de su tiempo—: “no tienen que repartirlo en el cuidado de los niños y las labores domésticas, ya que disponen de un espacio propio y de un ambiente propicio para la creación, que de antemano la mujer se encarga de construir salvaguardándolo de cualquier clase de interrupciones” (Barbosa, 2008, p.18).

Así como el trabajo de “ama de casa”, el quehacer artístico tampoco ha sido valorado socialmente, aún las artistas que gozan de los medios económicos necesarios se han visto afectadas por diversos factores, ya que no logran emanciparse del papel de madresposas (2008, p.19). Tal es el caso de la artista Olga Costa, esposa del artista guanajuatense José Chávez Morado, quien comenta:

Pinto de todas maneras y con veinte mil interrupciones; el teléfono, la gente, mi trabajadora doméstica. En este sentido creo que el trabajo del hombre y de la mujer son muy distintos. Cuando José pinta se aísla, es dueño de su tiempo y de su espacio, lo mismo que otros artistas. Las mujeres, en ese aspecto, no somos dueñas de nuestro tiempo, por eso creo que nacimos malditas. (Pacheco, 1995, p.171)

Se puede vislumbrar cómo los hombres se concentran en su trabajo en lo relativo a la producción artística, mientras que las mujeres priorizan el trabajo doméstico y de cuidados, es decir sublima lo doméstico y reprime su propia genialidad, renuncia a ella para alimentar la genialidad del hombre y para que este siga trabajando. Sin embargo, hay otras mujeres que se han resistido a este modelo de relaciones binarias y opresivas. En el mismo sentido la artista Fanny Rabel opina sobre las condiciones de trabajo de las artistas:

La pintora es como la costurera que trabaja en su propia casa. Toma un rincón, o en el mejor de los casos un

cuartito y se pone a pintar. No se va, no abandona el hogar como la actriz, la cantante, la música, la acróbata o la cirquera. Se planta ahí a trabajar mientras está pendiente si está hecho el mandado, si ya se planchó la ropa, si ya trajeron los aguacates. En cambio, la mayoría de los pintores siempre procuran tener el estudio lo más lejos de su casa y lo mejor puesto. Allí nunca falta nada, hay luz, hay teléfono; mientras que la mujer pinta en el último rincón de la casa, en el cuarto de los triques o donde sea, y además siempre se lo invaden: “oye, ¿no me guardas esto? Verás que no te ocupa mucho espacio. A ver si no es mucha lata, ¿sí?” Así que en este oficio el trabajo de la mujer siempre es un poco accidental, un tanto accidentado. Una puede estar pintando y al mismo tiempo no falta quien le diga “vete a pagar la luz ¿no?”. No sé por qué, pero la verdad es que muchos lo consideran un oficio poco serio (Moscona, 1984, p.38).

Con los testimonios anteriores, siguiendo a Barbosa, no se argumenta que todas las artistas se desarrollen en las mismas condiciones, sino que por el contrario además de la condición de género, interviene la identidad social, la edad y los antagonismos de clase: “no deja de ser significativo el hecho de que en su mayoría, las artistas profesionales provengan de las clases media y alta, o el que las artistas solteras, sin pareja, sin hijos, cuya familia ya creció, o las que viven en una relación de pareja no convencional sean quienes opinen que el ser mujer no es un obstáculo en su desarrollo como creadoras visuales” (Barbosa, 2008, p.20). De esta manera se recalca que el ser mujer no es el problema, sino la construcción social y sexual que han puesto a las mujeres en situaciones de opresión.[3]

## La envidia masculina

Para López, la envidia "constituye un sistema de procesos cognitivos, emocionales y conductuales que no solo resultan adaptativos para el sujeto, sino que juegan un papel clave en su desempeño en el medio social" (2015, p.2). Para el psicólogo Richard Smith, el principal reclamo del envidioso parte del cuestionamiento: ¿por qué él y no yo? (2015, p.7). Este a su vez, a menudo, va acompañado de un sentimiento de inferioridad, aunado a ello se consi-

dera que aquello que tiene el otro le ha sido robado, se tiene la ilusión que eso antes era nuestro o debió serlo (2015, p.14).

La envidia masculina se desarrolla por el deseo masculino de apropiarse de los bienes de sus víctimas, dentro de este contexto se considera la producción artística como un bien, las mujeres no carecen de genialidad, sino que esta le es arrebatada, al igual que el reconocimiento. En este sentido, las mujeres son reducidas a espectadoras, al objeto de la imaginación masculina.

Beauvoir decía que cuando las mujeres sueñan no tienen por qué hacerlo con los sueños de los hombres. Dicho lo anterior sería preciso plantearse si existe un deseo genuino de las mujeres por el ser masculino o si tiene que ver con la falta de referentes femeninos que las ha imposibilitado para tener sus propios sueños/deseos; igual es importante repensar la noción freudiana que ha prevalecido sobre la supuesta envidia de las mujeres hacia los hombres, y en cambio considerar por qué no se ha planteado a la inversa. Situaciones de control, manipulación, invisibilización, rechazo y el ninguneo podrían ser interpretadas y analizadas no solo como formas de expresión de la dominación masculina, también como formas de expresión de la envidia de los hombres hacia las mujeres.

Ejemplo de lo anterior, se encuentra en el pintor alemán Max Beckmann, quien insultó a las mujeres pintoras describiéndolas como “criaturas fácilmente distraídas y poco profundas que se examinan el esmalte de uñas” (Clarke, p.79). Otro ejemplo es el del poeta italiano Boccaccio, que en su texto “Sobre mujeres famosas” (1370), incluiría a varias mujeres artistas, pero solo para representarlas dentro de un contexto atípico, en él afirmaba: “Pensé que estos logros merecían alguna alabanza, pues el arte es muy ajeno a la mente femenina, y estas cosas no pueden conseguirse sin una gran dosis de talento que en las mujeres es usualmente muy escaso”. O tal como los expresan los hermanos Goncourt: “no hay mujeres de genio/ las mujeres de genio son hombres” (Battersby, 1989, p.4).

Michael S. Kimmel, en su artículo “La Masculinidad como homofobia: miedo, vergüenza, y silencio en la construcción de la identidad de género”, parte del supuesto de que los hombres demuestran su “hombria para la aprobación de otros hombres”, las mujeres no se encuentran en sus preocupaciones en estos aspectos, los hombres ignoran y suprimen a las mujeres porque no las vislumbran como sus rivales en términos de logros (Hustvedt, 2017, p.141).

Por su parte Marcela Lagarde (2020), refiere a la expropiación que hacen los hombres a las mujeres, “el cuerpo, la sexualidad, la capacidad de pensar, de crear, de proponer, de participar. Todo eso nos ha sido expropiado, apenas en el mundo a finales del siglo XX hemos logrado que se acepte que participemos en asuntos públicos”.

En tanto Pineda (2018) considera que esa condescendencia por parte de los hombres hacia las mujeres es más notoria en los medios de comunicación donde continuamente son interrumpidas, burladas, sexualizadas o ridiculizadas y, en dichos espacios, su participación suele ser marginal y breve.

Desde una crítica a la teoría freudiana, una de las pioneras del arte feminista en México, Mónica Mayer, trabaja con el arquetipo materno, el cual, según la artista ha causado un gran temor hacia los hombres ya que este simboliza la capacidad de dar la vida así como la muerte, ello ligado con la incapacidad de concebir, lo que generaría un sentimiento de poder traducido en dominación:

[...] lo duro que tiene el arquetipo de la madre, es precisamente que confronta la vida con la muerte. La mujer es la que da y la que quita la vida, entonces son poderes ahí muy pesados que tiene el arquetipo de la madre. Por lo cual entre mis teorías, es que por eso también se ha dado toda la cuestión del sexismo. Se ha dado por el miedo que se tiene a la mujer como dadora y quitadora de vida ¿no?, entonces ha tenido que haber una reacción ahí de los hombres de querer tener el control y por eso inventan pendejadas como la envidia del pene, cuando en efecto lo que ellos tienen es envidia de poder parir, que es una cosa mucho más fuerte (Mayer, 1997).



Con anterioridad, la psicóloga Karen Horney, sería de las primeras en debatir dicho tema, acuñó el término “envidia de útero” para debatir la teoría freudiana. Horney, postularía que las mujeres no quieren ser hombres, que si algo envidiaban a los hombres era su independencia, y que en cambio, los hombres podrían tener envidia a las mujeres por su incapacidad de procrear. En este sentido, el psicoanálisis habla de la envidia de castración del pene, pero entonces se podría hablar de la envidia de los hombres a la capacidad femenina de la procreación o como dadora de vida, acto creativo que el hombre no puede igualar pero del que se apropia como se apropia de otras genealogías o cualidades femeninas.

## La revuelta contra el linaje paterno

Dentro del mundo artístico el llamado linaje paterno es un hecho dentro de la cultura patriarcal, en este contexto, según Schor (2007, p.111), las obras elaboradas por mujeres gozan de privilegios cuando puede establecerse una paternidad aceptada dentro del mundo del arte, y, dichas acciones están direccionadas a asegurar un dicho linaje, en este proceso la legitimación se establece por el padre (no en un mero sentido literal), sino una figura que funja como tal-esposo, hermano, hijo, mecenas, crítico- y además, está la figura de los mega-padres, es decir, aquellos artistas aceptados y reconocidos con los cuales se asimila o se reconoce una influencia -del padre a la hija- en la obra, lo cual dota a la artista de cierta legitimación y aceptación. Tal es el caso que en las reseñas de exposiciones de alguna artista mujer comúnmente se hace la vinculación con la de un artista hombre para darle validez. Lo anterior debido a que a los críticos les conviene legitimar a mujeres cuya referencia a obras masculinas favorecen su inserción y sumisión al patriarcado, tener referentes artísticos masculinos es evidente y consecuente debido a que a las mujeres se les ha enseñado la historia del arte masculina:

“críticos hombres escriben sobre aquellas mujeres artistas que mejor se adaptan al sistema” (Schor, 2001, pp.112, 116).

Entre tanto, desde una cuestión de subversión y de resistencia vendría a colación el linaje materno, ¿cómo se posibilita? Siguiendo a Schor (2007, p.125), este tendría lugar solo si: “una mujer artista arriesga la validación precedente por la vía de los mega-padres a favor de sus propias maestras femeninas del pasado y contemporáneas” ya que el desmantelamiento del linaje paterno solo será posible mientras haya otra forma de educación que involucre asuntos de género teóricos y prácticos en la historia del arte, donde las mujeres cuenten con referentes e influencias femeninas, en conclusión: “seguirá siendo un mundo de hombres hasta que uno no busque y valore a las mujeres en él” (Schor, 2007, p.129).

Rosa María Rodríguez Magda (2004), desde la genealogía y en relación con el linaje y la dominación, señala cómo la cultura patriarcal se ha apropiado de la genealogía, puesto que esta:

(...) tiene como fin la unidad de las familias, la inclusión dentro de un linaje, los vínculos de sangre y pactos económicos y de defensa con otras familias y clanes. Dado que el sistema patriarcal se organiza jurídicamente para defender la autonomía, la perpetuación y defensa del grupo, ha de especificar claramente la línea legítima de herencia y la demarcación de vínculos de parentesco. Lo primero lo consigue separando los hijos legítimos de los bastardos, y estableciendo la herencia económica y de poder por primogenitura; lo segundo arbitrando el intercambio exógamo de mujeres. Todo ello conlleva la sumisión del sexo femenino, independientemente de la secuencia temporal que aceptemos, o bien el origen es la propiedad privada (Engels), o bien el intercambio de mujeres es la causa de ésta (Lévi-Strauss y Meillassoux) (Rodríguez Magda, 2004, p.60).

Tal como afirma Jato (2017, p.5), las artistas que se dieron a conocer antes del siglo XIX estaban emparentadas con pintores conocidos, de tal manera que las mujeres que no tenían afinamiento con artistas —por sangre o por matrimonio— quedaban excluidas de practicar las llamadas artes mayores.

## Conclusiones

La desigualdad y la posición subordinada en la que se han encontrado las mujeres artistas a lo largo de la historia se ha presentado de distintas formas además del género (su cosificación y reiteradas representaciones a partir de la fragilidad y la vulnerabilidad), resultan igualmente excluyentes factores como edad, discapacidad, clase, identidad sexual, demencia, espiritualidad y localización geográfica. En este sentido las aportaciones de la teoría feminista y la interseccionalidad resultan valiosas para los estudios de arte con relación al género, ya que develan las relaciones de poder y desigualdad a las que históricamente se han enfrentado las mujeres. Son valiosos los estudios en torno al poder, los saberes, la dominación, la génesis y la genealogía para realizar un análisis referente a la apropiación masculina de la producción artística, la validación de esta y los procesos de inclusión y exclusión.

## Notas

- [1] Término acuñado en 1989 por Kimberlé Williams Crenshaw para visibilizar las opresiones relativas al sexismo, racismo, homofobia, xenofobia y clasismo, la cual determina que estas no se pueden estudiar por separados ya que en determinado momento se confabulan entre sí (Giunta, 2019, p.265).
- [2] Permanecieron ciegos a su genialidad, una genialidad que estuvo allí desde el principio, en las obras que hizo cuando era treintañera, igual de buenas – mejores, de hecho– que muchas de los héroes de la época. A la mujer a menudo le conviene envejecer. El rostro arrugado es más adecuado para el artista que resulta ser mujer. El rostro viejo no encierra la amenaza del deseo erótico. Ya no es hermoso [...] Y, recuerden, las grandes mujeres se cotizan menos que los grandes hombres. Salen mucho más baratas. (Hustvedt, 2017, pp.60-61).
- [3] En concordancia con lo anterior, Fanny Rabel, comenta: [...] diría que eso de “oportunidades” es una palabreja muy amplia y elástica. Pero ¿qué todos nacemos iguales? ¡Mentira! Ese es un factor de clase. Una niña nacida en familia rica y relacionada tiene todas las puertas abiertas haga lo que haga y empie-

ce donde empiece, así como un hombre marginado carece de muchas alternativas fuera de esas condiciones. El hombre más pobre y más discriminado siempre tendrá una mujer sobre las [sic] que pueda descargar una serie de tareas, cosas que también hacen muchos pintores. Siempre podrán tener una jefa de relaciones públicas que les maneje el mundo mientras ellos se dedican a desarrollarse (Moscona, 1984, p.38).

## Referencias

- Adorno, T. (1970). Teoría estética. Taurus Ediciones.
- Barbosa, A. (2008). Arte feminista en los ochenta en México. Casa Juan Pablos.
- Bartra, E. (2012). Acerca de la investigación y la metodología feminista. En N. Blazquez, & F. Flores (Ed.), Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales (pp.67-78). UNAM.
- Battersby, C. (1989). Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetic. The Women's Press.
- Blazquez, N. (2008). Epistemología feminista: temas centrales. En N. Blazquez, F. Flores y M. Ríos (Eds.), Investigación Feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales (pp.21-38). UNAM.
- Bourdieu, P. (marzo de 1993). Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo Burocrático". Actes de la Recherche en Sciences Sociales (96-97), 49-62.
- Bourdieu, P. (2000). La Dominación Masculina. Anagrama.
- Butler, J. (2018). Resistencias. Paradiso Editores.
- Clarke, J. (s.f.). Space as Metaphor: Beckmann and the Conflicts of Secessionist Style in Berlin.
- Crimp, D. (1985). Las ruinas del museo.
- Elias, N. (1988). El cambiante equilibrio de poder entre los sexos. Un estudio sociológico procesual: el ejemplo del antiguo Estado romano. En V. Weiler (Ed.), La civilización de los padres y otros ensayos (pp.199-248). Grupo Editorial Norma.
- Elias, N. (1988). Estilo kitsch y época kitsch. En V. Weiler (Ed.), La civilización de los padres y otros ensayos (pp.57-79). Grupo Editorial Norma.
- Elias, N. (2008). Sociología Fundamental. Gedisa Editorial.
- Federici, S., & Cox, N. (2018). Contraatacando desde la cocina. En S. Federici (Ed.), El patriarcado del salario (pp.27- 54). Traficantes de sueños.

- Flórez, A. (1 de julio de 2017). Mujeres en la Bauhaus. Un espinoso recorrido para acceder a la formación en arquitectura. *Dearq. Revista de arquitectura*, 40-47.
- Foucault, M. (1972). La arqueología del saber. Siglo XXI.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. En H. L. Dreyfus (Ed.), *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. UNAM.
- Foucault, M. (2001). Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976). Fondo de Cultura Económica.
- Giunta, A. (2019). Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Siglo XXI.
- Goldman, E. (2017). Matrimonio y amor. En *La mujer más peligrosa del mundo. Textos feministas de Emma Goldman* (pp.35-46). La Congregación.
- Gregorio, C. y. (2013). Imagen y lenguaje. Hacia la inclusión de la figura de la mujer en Museos y Patrimonio. En L. Cuesta Davignon (Ed.), *Museos, género y sexualidad. Revista del Comité Español* (8).
- Guerra Manzo, E. (1999). El problema del poder en la obra de Michel Foucault y Norbert Elias. *Estudios Sociológicos*, XVII(49), 95-120.
- Hustvedt, S. (2017). La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. *Ensayos sobre feminismo, arte y ciencia*. Seix Barral.
- Jato Bravo, A. (2017). Mujeres artistas. La problemática de la genialidad femenina. *UNED-Historia del Arte*, 1-37.
- Lagarde, M. (2000). Claves feministas para la negociación en el amor. *Puntos de encuentro*.
- Lagarde, M. (5 de Marzo de 2020). Cualquier mujer en México está en riesgo frente a los hombres / Entrevistada por A. Barragán. *El País*.
- Lagarde, M. (1997). Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas. UNAM.
- Lightowler, M. (9 de Septiembre de 2013). Tony bennett el complejo expositivo. [https://issuu.com/marialightowler/docs/tony\\_bennett\\_-\\_el\\_complejo\\_expositivo](https://issuu.com/marialightowler/docs/tony_bennett_-_el_complejo_expositivo)
- López, J. A. (2015). Conspiradores íntimos. La envidia como vínculo.
- Maceira Ochoa, L. (2008). Género y consumo cultural en museos: análisis y perspectivas. *La Ventana*, 205-230.
- Mayer, M. (10 de noviembre de 1997). Entrevista / por A. Barbosa.
- McDowell, L. (1999). Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas. Ediciones Cátedra.
- Mendoza, B. (2014). Ensayos de crítica feminista en nuestra América. Herder.
- Millet, K. (1995). *Política Sexual*. Ediciones Cátedra.
- Morrill, R. (2019). *Grandes Mujeres Artistas*. Phaidon.
- Moscona, M. (abril-mayo de 1984). Como garbanzos de a libra. *Fem*, IV(33).
- Nochlin, L. (2011). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?. En K. Cordero, y I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.17-44). Conaculta.
- Pacheco, C. (1995). *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*. México: FCE.
- Pineda, E. (30 de julio de 2018). Expresiones del androcentrismo académico y mediático. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales*. <https://iberoamericasocial.com/expresiones-del-androcentrismo-academico-y-mediatico/>
- Pollock, G. (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En K. Cordero, e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.141-160). Universidad Iberoamericana.
- Pollock, G. (2007). Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. En K. Cordero, e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.45- 80). Universidad Iberoamericana.
- Rodríguez Magda, R. (2004). Foucault y la genealogía de los sexos. *Anthropos*.
- Schor, M. (2001). "Linaje Paterno". En K. Cordero Reimane e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.111-130). Conaculta.
- Schor, M. (2007). "Linaje Paterno". En K. Cordero e I. Sáenz (Eds.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp.111-130). Universidad Iberoamericana.
- Segovia, O. (2016). *Territorio e igualdad. Planificación del desarrollo con perspectiva de género*. CEPAL.
- Steyerl, H. (2014). *Los Condenados de la Pantalla*. Caja Negra Editora.
- Valcárcel, A. (1990). *Sexo y filosofía*. Anthropos.
- Vargas, S. (2018). Introducción. En J. Butler, *Resistencias* (pp.10-20). Paradiso editores.
- Yúdice, G. (9 de febrero de 2017). Entrevista a George Yúdice: Políticas culturales e institucionalismos / Entrevistada por Ruiz-Rivas.

