

El silencio como forma de violencia

Historia del arte y mujeres

SILENCE AS A FORM OF VIOLENCE ART HISTORY AND WOMEN

ABSTRACT

Violence against women becomes evident in many ways. For this paper we have chosen to reflect on that form of violence that involves silencing or minimizing their findings, in this case in the creative realm. Against this silence, women have answered individually with irony, and collectively with sisterhood. There were not many other ways to face up to this kind of violence based on their cancellation as human beings. With the development of feminist art they also replied raising their voices. In any case, we have chosen, from creations related to feminism, those where silence is also broken with silence.

Keywords

Art, feminism, woman, silence, violence

RESUMEN

La violencia contra las mujeres se manifiesta de múltiples maneras. Para este artículo hemos elegido reflexionar sobre esa forma de violencia que consiste en silenciar o minimizar sus hallazgos, en este caso en la esfera creativa. Contra este silencio, las mujeres han respondido individualmente con la ironía y colectivamente con la sororidad. No existían muchas más formas de enfrentarse a este tipo de violencia basada en su anulación como personas. A partir del desarrollo del arte feminista también se respondió levantando la voz. En cualquier caso, hemos elegido, dentro de las creaciones vinculadas al feminismo, aquellas donde el silencio se quiebra también con el silencio.

Palabras Clave

Arte, feminismo, mujeres, silencio, violencia

1 INTRODUCCIÓN

Siempre me he preguntado qué habrán sentido tantas y tantas mujeres a lo largo de la historia, esas mujeres que, siendo y sabiéndose activas, inteligentes, creadoras... no eran, sin embargo, libres.

Una de las formas de violencia que más pueden anular al ser humano reside en un simple y explícito “cállate”, o en un “tú qué sabes”. Cuántas y cuántas veces se habrán dirigido estas exclamaciones contra las mujeres, cuántas y cuántas veces ellas se habrán tenido que morder la lengua porque en una posible respuesta podrían jugarse, incluso, la vida. Las mujeres, secularmente, han tenido que silenciar sus razones frente a la palabra de los hombres. Las siguen silenciando en multitud de lugares y países mientras que –en los que se respeta más su voz– tampoco se libran de frecuentes exabruptos que no hacen más que poner de manifiesto una conciencia misógina que no acaba de extinguirse.

“Cállate” y “tú qué sabes”... que en nuestro ámbito podemos transcribir en un: «pero “¿y tú para qué quieres pintar, o esculpir, o realizar tal acción?”». Miles de mujeres, a lo largo de los siglos, sin duda habrán tenido que renunciar al campo creativo porque simplemente no se las consideraba capaces del arte... porque el genio, por supuesto, se les negaba. Sin entrar en este momento en la genealogía de lo genial y sin cuestionar la posibilidad de su existencia y su significado, lo cierto es que esa palabra de uso común ha tenido un recorrido vinculado a lo masculino. Así lo exhibe sin pudor Otto Weininger, cuyos exabruptos fueron tácitamente aceptados incluso por muy significadas voces de la cultura:

A la cuestión referente al talento de los sexos se puede dar ahora la siguiente respuesta definitiva: *existen realmente mujeres con rasgos geniales, pero no ha habido, ni*

hay, ni podrá haber, un genio femenino [...] La genialidad equivale a *profundidad*, y quien intente unir la profundidad y la mujer como atributo y sustantivo caerá en un contrasentido. (1985, p.185)

Sé que no estamos en los años en que el joven suicida vienes escribió estas palabras, pero durante mucho tiempo las opiniones, explícitas o no, sobre la carencia de genio en las mujeres dominaron la escena, también la creativa. Desde ahí quizá tengamos que entender el mil veces citado texto de Linda Nochlin (1994, pp. 145-178) que defendía, contra la visión dominadora y patriarcal acerca del genio, que el arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado, sino que las circunstancias generales favorables a la creación artística están determinadas por una estructura social con unas instituciones bien precisas; y que estas instituciones (academias de bellas artes, mecenazgo...) han estado enfocadas hacia el varón. En este contexto sería prácticamente imposible el crecimiento de un genio mujer, pues, aunque existiera, no encontraría el lugar donde desarrollarse. En todo caso, la excepcionalidad de una mujer “genial” no resultaría más que eso, una excepción que confirmaría la imposibilidad del resto para acceder a esta categoría.

No obstante, y como decíamos, no vamos a entrar en disquisiciones sobre la cuestión del genio, pero sí indicar que la falta de confianza en las capacidades de las mujeres ha generado, a lo largo de la historia, un aura negativa que las mantenido en el silencio. Ni siquiera la lúcida conciencia de muchas de ellas consiguió, durante siglos, fracturar de un modo definitivo la sumisión en que habitaban. En este artículo, vamos a intentar recorrer los lugares y motivos del silencio, a la vez que transitar por algunos de esos momentos en los que la voz creativa femenina se salió de la nada, se auto-rescató del mutismo,

hasta llegar al grito que supuso el primer arte feminista. Se había callado durante mucho tiempo y se necesitaba decir las cosas en voz alta. Había sido mucha la presión que, en todos los sentidos, tuvieron que soportar para rasgar la nada.

En principio, la idea del silencio que vamos a utilizar aquí es la del silencio impuesto, el silencio que lleva a la ocultación y al anonimato. No hablamos de sus cualidades proteicas, al fin y al cabo: “El silencio está abierto a cualquier significado, podemos decir cualquier cosa sobre el mismo sin temor a que replique” (Marín, 2008, p. 59). Hablamos del más amargo, del que se convierte en mandamiento “de guardar”. Solo cuando las mujeres pudieron tener opción de romperlo consiguieron también utilizarlo para comunicar. De eso también daremos algún ejemplo.

Antes, sin embargo, constataremos las dificultades de las mujeres para establecerse en la palabra (en nuestro caso en la pintura y otras disciplinas artísticas). La historia del arte ha construido una idea de lo femenino que el feminismo ha debido resituar, retirándole las connotaciones excluyentes que, en el arte, limitaba a las mujeres “tanto en sus temas, como en sus medios de producción y en sus ambiciones: para los hombres el genio, para las mujeres el buen gusto” (Lebovici, 2009, p. 277). Secularmente entonado como oposición a lo masculino, lo femenino se ha enunciado a través de una serie de características que el feminismo ha puesto en cuestión. Desde luego, no se trataría de construir lo femenino como oposición a lo masculino, pero tampoco de identificarse con sus valores:

De hecho, el feminismo tiende a una nueva enunciación de la feminidad como particularidad, estipulando el rechazo de ser mujer por la simple afirmación de su diferencia con los hombres o, al contrario, por su identidad con el hombre, lo que compondría entonces una humanidad en singular. (Pollock, 1994, p. 66).

Humanidad, por supuesto, como continúa diciendo Pollock, construida a la imagen del hombre. Las mujeres artistas que, en la historia, lograron sortear el silencio, se encontraron con una nueva forma de violencia: la de la obligación de “construir” en los valores de una feminidad afirmada contra lo masculino o, por el contrario, de prescindir conscientemente de ellos para igualarse al grupo de los hombres. No siempre fue así, desde luego, pero ha sido un lugar común que, en ambos casos, ha condicionado y estigmatizado las obras de las mujeres.

2 SORORIDADES

¿Dónde están ellas? Las que tuvieron ocasión de ser artista y las que, aun siéndolo, no la tuvieron nunca... cientos de miles de mujeres que nos han precedido en la historia viven ahora en el silencio, sus obras se han perdido o no pudieron existir jamás. Tomar la palabra les costó el desprecio o cuanto menos la reputación, aunque perder la reputación podía ser muchas veces la única forma de ser libre. Otra podía ser el refugio en el micromundo de sororidades del convento, desde donde mujeres como Hildegarda de Bingen (1098-1179), en el valle del Rin, reinaron también entre los hombres. Son excepciones.

Como hermosa excepción fue el planteamiento de Christine de Pizan (1363-c.1430), cuya obra adquiere mayor dimensión a lo largo que transcurre el tiempo. Esta veneciana afincada en Francia a donde llega siguiendo a su padre médico toma muy pronto las riendas de su vida para enfrentarse a un mundo en el que las mujeres son el blanco perfecto de la invectiva masculina. Inteligente y lúcida, ya había contestado a la visión negativa de las mujeres que en la segunda parte del *Roman de la Rose* había propuesto Jean de Meung, cuando escribió su *Livre de la cité des Dames*, donde nos ofrece todo un ejemplo de ironía

hacia los varones y los “sabios”. Siguiendo en cierto modo el método socrático afirma no poder entender la animadversión de los hombres hacia las mujeres, siendo que les deben la vida. Pero le preocupa no solo la opinión de los incultos, sino sobre todo la de los “hombres ilustres”, cuyos libros han generado una corriente de opinión adversa al sexo femenino. Irónicamente, nos dice que ella “no se atreve a pensar” que tantos hombres sabios estén equivocados. En principio achaca a su ignorancia el no poder ver los defectos en las mujeres al tiempo que medita el porqué “al crear Dios a la mujer había creado un ser abyecto” (Pizan, 1995, p.7). En estas reflexiones se le aparecen tres damas: Razón, Rectitud y Justicia, que le ayudan en el descubrimiento de la verdad, que es, ni más ni menos, la incongruencia de los mismos argumentos de los sabios, que por otra parte se enfrentan entre sí. Pero este descubrimiento le hace ver que no ha llegado el momento de la convivencia entre hombres y mujeres. En la ciudad creada en su libro –podríamos decir que un laico convento de mujeres– hay algo del sistema de vida de las Amazonas griegas. Solo su amurallada ciudad que ellas mismas construyen les hará protegerse de los prejuicios misóginos de la época.

La violencia contra las mujeres es explícita en tiempos de Christine de Pizan, tanto en el día a día como en el espacio literario de los textos filosóficos. Pensemos en esta mujer, rodeada de mediocres, brutos y misóginos. ¿Qué sentiría? ¿Cómo viviría? Aunque ella hubiera logrado hacerse con la palabra, era de nuevo la dolorosa excepción que confirma el silencio de miles.

Si Hildegarda de Bingen solo en el convento logró ser escuchada libre, Christine de Pizan pudo ejercer su libertad desde la metáfora de su ciudad ideal. En ambos casos: las mujeres rodeadas de mujeres. ¿Qué pasa cuando quieren, metafóricamente o no, entrar como iguales en el mundo masculino? La historia

de la pintora y poeta japonesa Ryonen Genso (1646-1711), es muy significativa al respecto. Casada muy joven y como una temprana Nora de Ibsen, deja su casa e incluso su hijo o hijos (no sabemos su número) en la búsqueda del conocimiento zen. Los adornos con que la sociedad japonesa aderezaba a las mujeres de alta cuna en aquellos momentos: escribir poemas, la ceremonia del té y la caligrafía se quedaban cortos para esta mujer que, tras ingresar en un convento femenino deseó la sabiduría de maestros masculinos a los que quiso seguir a su morada. Para poder entrar en los recintos religiosos masculinos desfiguró su cara con un hierro candente. Ante la negativa que en principio recibió para acceder a estos lugares, puesto que –decían– su belleza perturbaría el espíritu de sus compañeros, decidió realizar este acto extremo, que a pesar de sus matices de leyenda es sin embargo totalmente cierto. La misma Ryonen Genso escribe, después de esta dramática acción:

Antes, para divertirme en la corte,
quemaba incienso de orquídeas;
Ahora, para entrar en la vida zen, quemó mi
propio rostro.
Las cuatro estaciones transcurren con
naturalidad de este modo,
pero yo no sé quién soy en medio del cambio.

En este mundo que vive
el cuerpo que ofrezco y quemó
sería miserable
si me creyese a mí misma
algo más que leña.¹

El pensamiento o su rostro. Entre ambos eligió el primero. Aunque lo que eligió, realmente, fue salir del silencio. Necesitó la fórmula de la violencia, dirigida contra su propio cuerpo.

3 LA HISTORIA

Volvamos al punto inicial para seguir preguntándonos ¿Dónde, dónde están las mujeres artistas? Existieron. En la cultura

occidental Plinio el Viejo nos nombra a seis de ellas, al tiempo que recoge todos los prejuicios de su época en sentencias como éstas:

... no se podría encontrar fácilmente nada más maléfico que el flujo de las mujeres: el mosto se avinagra si se acercan; si los tocan, los cereales no granan; lo sembrado muere; las semillas de los huertos se secan; los frutos de los árboles en los que se han apoyado, caen; el lustre de los espejos se empaña solo con la mirada. (2003, p. 34)

Y si cito este pasaje de la *Historia natural* del autor latino es para lamentar cómo voces autorizadas contribuyeron, desde el inicio del pensamiento y de la historia, a establecer un círculo perverso que encerraba a las mujeres en su flujo menstrual. Obviamente, hubiera bastado con que Plinio acercase un vaso de mosto a una mujer para comprobar que el líquido no se agriaba. Pero era mejor continuar en la superstición y prescindir de cualquier demostración empírica que hiciera tambalear el estigma.

Dejando al margen el hecho positivo de habernos trasladado el nombre de seis mujeres artistas que con su libro salieron del silencio, Plinio no es sino uno más de los autores que han contribuido a la separación de los géneros. Su actuación la considero tanto más grave cuanto que un simple experimento hubiera bastado para deshacer su aserto. Espero que no se considere una *boutade*, pero creo que sentencias de este tipo son todavía más recusables que las que durante siglos negaron el alma a las mujeres. Al fin y al cabo no hemos podido demostrar, ni para ellas ni para ellos, su existencia.

En todo caso, tenemos documentada la existencia de mujeres pintoras desde una época muy temprana. Al igual que tenemos constancia de la de literatas y filósofas. Pero si la literatura y la filosofía eran refugio para las letradas, la pintura lo podía ser también de las analfabetas. En ese sentido estamos seguras

de que cientos de líneas conformando paisajes o figuras fueron trazados, aunque fuera en la arena, por mujeres cuyos nombres están en los huecos de la intrahistoria. También los de muchos hombres, es cierto, pero ellos encontraron antes el camino de la posteridad.

¿Cuándo empezaron ellas a encontrarlo? Ineludible en Occidente citar a Vasari que en sus *Vitae* cita a algunas mujeres artistas. Pocos nombres femeninos frente a tantos y tantos masculinos. Hubo más, sin duda. Y sobre todo, hubo miles que hubieran podido existir. Centrándonos sin embargo en las artistas que conocemos, su propio desarrollo profesional nos habla de silencios: el que les deparó la propia época o el que les depararía la historia. Hablemos, por ejemplo, de Sofonisba de Anguissola (1532-1625). Esta pintora, reconocidísima en su época, sufrió con el tiempo un duro proceso de ocultamiento de sus obras. Durante siglos se les ha negado la excelencia a las mujeres. El tiempo hizo que algunas sus obras se atribuyeran a varones. Es el caso del *Retrato de Felipe II*, largamente atribuido a Sánchez Coello y muy probablemente la *Dama del armiño*, atribuida a El Greco. Muy significativo también el caso de Judith Leyster (1609-1660), cuya historia con Franz Hals daría para sabrosas especulaciones que en todo caso acabaron en la atribución de algunas de sus obras, como *El alegre bebedor*, a su compañero. Con más tintes todavía de drama e intriga podemos citar a Marietta Robusti (1556?-1590), hija de Tintoretto, que nunca consintió que se separara de él y cuyo trabajo queda perdido en el de su padre o en el taller de éste. Mientras tanto, en el otro lado del mundo, el esposo de la pintora china Wen-shu (1595-1634) se afanaba, a la muerte de ésta, en que los aficionados al arte supieran distinguir sus obras de los numerosos copistas de las mismas, en un deseo de perpetuar su nombre y el valor económico de un trabajo importante. En ese sentido Wen-shu fue afortunada, la dinastía Ming bajo la cual vivió consideraba la pintura como un trabajo honorable para las mujeres, aun cuando su

consideración social general no distara mucho de la existente en otros lugares.

Con todo, tenemos que suponer que también en Oriente el trabajo artístico de las mujeres habrá experimentado ocultamientos. ¿Se ha perdido una gran parte de él? Sin duda, demostrando con ello que ha existido. Está comprobado que, al menos en el ámbito familiar, muchos artistas varones no menospreciaban, sino todo lo contrario, el trabajo de sus hijas en el taller, cuyas cualidades, ellos más que nadie, podían estimar. A este respecto señala Clarisse Nicoïdski: “Paralelamente a la ley sálica del mundo político de la que la historia nos ha hablado ampliamente, existe una anti-ley sálica del mundo del arte que ha estado cuidadosamente eliminada” (1994, p. 19). Aun no estando totalmente de acuerdo con estas palabras ¡ojalá se hubiera producido algo semejante!, lo cierto es que el número de referencias que encontramos sobre las mujeres artistas y sus obras son mucho menores de lo cabría esperarse, y eso se debe a un consciente proceso de ocultación de su producción. Lo que queremos poner de manifiesto con estos ejemplos ya conocidos es que una de las formas de violencia a la que se han enfrentado las mujeres artistas es el ocultamiento de su trabajo, bien porque éste se atribuyera a su entorno masculino o bien por su ulterior escamoteo.

La violencia es, también, sellar el trabajo de las mujeres, despreciar sus habilidades, negar la evidencia de su producción. O llevarlas a situaciones límite como la que sufrió Artemisia Gentileschi (1593-h. 1654), la pintora barroca de su propio drama. Conocida es la historia de esta mujer cuya libertad creativa le vino de no tener que esperar ya nada de los hombres que la habían situado en una posición límite. También al límite, ya en ese siglo XIX que auguraba revoluciones, se situó a las escultoras Harriet Hosmer (1830-1908) y Vinnie Ream Hoxie (1847-1914), sobre las que se ejerció una forma de violencia muy

particular: la de ser acusadas de embusteras y de firmar con sus nombres el trabajo de otros. Acosadas por su trabajo, podríamos decir que sufrirían una especie de *mobbing* en razón de su sexo. Como es sabido, este término de uso relativamente reciente se utiliza para despreciar e infundir dolor en la persona acosada dentro del ámbito del trabajo. El quehacer artístico es diferente de otro tipo de labores, pues suele desarrollarse en solitario, no dentro de un espacio físico compartido, que es donde se suele desarrollar el *mobbing*. Pero también pueden rastrearse en ese quehacer comportamientos abusivos que pueden acabar —en una definición normativa del término— “llevando al hostigado a una posición de indefensión con un alto potencial de exclusión” (Leyman, 1996, p.167). Y eso es lo que en efecto se pretendía: excluir, sacar del grupo por la fuerza de la calumnia los logros de las mujeres.

De mujeres como Harriet Hosmer molestaba su independencia. También su orientación sexual. Desde Norteamérica había viajado a Roma para profundizar en la escultura, que ella realizaba desde un muy bien aprendido neoclasicismo. Allí, junto con un grupo de mujeres artistas, lesbianas y heterosexuales, defendía que la libertad era incompatible con el matrimonio; está convencida de que una mujer no gana nada con casarse. Para un hombre podría ser una solución plausible, “pero para una mujer, en quien va a recaer todo el peso de las obligaciones y los desvelos matrimoniales, constituye un error moral, creo yo, porque se verá obligada a descuidar a su profesión, o a su familia” (cit. en Chadwick, 1992, p. 199). Algo así debía pensar la japonesa Okuara Seiko, (1837-1913), que al otro lado del mundo parecía dibujarse como una George Sand oriental. Mágica artista que desde pequeña se introdujo en los secretos del arte bunjin, Seiko “ferozmente soltera, no fue insensible a los encantos del amor y a sus sutilezas; ¿o es que no se paseaba vestida de hombre y con los cabellos cortados como ellos” (Nicoïdski, 1994, p. 62). Estas mujeres

salieron del silencio. Harriet lo pagó con el desprecio de sus compañeros de profesión. Al parecer Seiko, en otro contexto, hizo callar muchas bocas con la calidad de sus dibujos y con su desprejuiciado comportamiento. Sabemos, sin embargo, que sufrió. Era inevitable. No vamos a entrar en el espacio de la homosexualidad como uno de los silencios que más ha marginado al ser humano, pero no queremos omitir la brutalidad del mutismo que ha acompañado, en la historia, a mujeres y hombres lejanos a lo hetero. Cuidadosamente se ha omitido que algunos de los más grandes artistas varones fueron homosexuales. Como si con ello perdieran la parte de genio que les corresponde, un genio que, como vimos al principio, tan solo se asimilaba a lo masculino.

En cualquier caso, mientras en Oriente Okuara Sheiko o la sorprendente Nogushi Shohin (1847-1917) se atrevían con la vida, al igual que el grupo de artistas norteamericanas en Roma, otras mujeres intentaron salir del hostil entorno del silencio. Les fue difícil. No lo lograron las artistas impresionistas, aunque pueda inicialmente parecer lo contrario. Un numeroso grupo de mujeres se sintieron atraídas por este movimiento porque desde él también se prestaba atención a unos espacios que ellas conocían bien, los domésticos. Pero sólo les dejaron éstos. Si atendemos a su producción, vemos cómo ellas se centran en áreas privadas y ellos, además, en los espacios públicos. Los ejemplos de las obras de Berthe Morisot (1841-1895) o Mary Cassatt (1844-1926) así lo confirman.

La tesis que aquí defendemos es la de la exclusión y el silencio como forma de violencia contra las mujeres. Además de marginarlas de lo público, otra de las maneras en que esa violencia se expresa puede ser –volviendo al caso de Hosmer y sus compañeras– encerrándolas en el matrimonio, en cuanto éste pueda suponer la renuncia a la realización personal en el trabajo artístico. La mujer que osaba cuestionar las bondades de esta institución o prefería marginarla

de su vida era vista como un extraño ser, falto del atractivo suficiente como para lograr tener un compañero. Curiosamente, fueron los futuristas italianos, a la vuelta del siglo, los únicos que consideraron que la liberación de la mujer pasaba, en primer lugar, por la abolición del matrimonio y de la familia tradicional, pues si ésta funciona mal es “un infierno de complots, litigios, traiciones” (Marinetti, 1983, p.368), pero si funciona bien no es menos mala, convertida en “piedra de tumba de la ternura materna. Cotidiana escuela de miedo. Cobardía física y moral ante un resfriado, un gesto nuevo, una idea nueva” (Marinetti, 1983, p.368). No obstante, los futuristas habían dispuesto para las mujeres una nueva tiranía, tan maligna como la primera: “La mujer no pertenece a un hombre, sino al porvenir y al desarrollo de la raza”, continuaba diciendo Marinetti (1983, p. 370). Su existencia, condicionada por esa raza y esa patria que soñaban los fascistas, de nuevo ofertada contra ellas mismas.

El resto de vanguardias artísticas tampoco abrió la puerta a la independencia de las mujeres a través de la palabra. Como paradigma, el surrealismo, movimiento del que sorprende el papel pasivo que jugaban las mujeres. Youki Desnos lo refiere así en sus *Confidencias*:

Lo más sorprendente del grupo era el papel mudo que desempeñaban las mujeres. Ninguna de ellas abría la boca. Excepto Simone Breton cuando su marido, volviéndose hacia ella, le hacía alguna pregunta. Ya que era una pequeña enciclopedia viviente. Creo que, de todo el grupo, era la única que había leído entero *El Capital* de Karl Marx.²

Breton, que en su dilatada obra viró hacia la “inclusión del sexo femenino en el orden racional” (Caballero, 2002, p. 150) había estado sin embargo, por demasiado tiempo, atrapado en una idea de la mujer en la cual ella, ante todo, era una musa, sujeto pasivo cuyo valor estaría en función de las

sensaciones que provocara en el hombre. No podemos aquí dejar de citar al propio Breton, en referencia a su amigo Jacques Vaché. Este excéntrico “casi escritor” —es conocido por sus epístolas— que sostenía atípicas relaciones con las mujeres, modificó de algún modo “el sentido que Breton daba a la vida privada” (Alexandrian, 1980, p. 222), deslumbrándole con sus actitudes. Se recuerda que Vaché:

Vivía en una bonita habitación de la calle Beffroi, en compañía de una joven de la que nunca supe más que el nombre: Luisa, y a la que obligaba durante mis visitas a quedarse durante horas inmóvil y silenciosa en un rincón. A las cinco, ella servía el té y, para agradecerse, él le besaba la mano. (Breton, 1972, p. 15)

Esclarecedor.

4 SE QUIEBRA EL SILENCIO TAMBIÉN CON EL SILENCIO

a) El cuerpo

Sorprende, en el desarrollo del arte feminista, la potencia de los actos y de las acciones de las mujeres artistas. Incluso cuando se parte del silencio éste se constituye como un enérgico antídoto contra el silencio mismo. En este sentido, no podemos sino partir de una obra de la británica Jo Spence (1934-1992) cuya composición y fotografía *Write or Be Written off*, esto es, escribe o serás borrada, o ¿por qué no? escribe o escribirán sobre ti, es toda una llamada a la palabra. Sobre una camilla se extiende un cuerpo completamente tapado, excepto los pies. Te recuerda: escribe o estás muerta, escribe o nadie te recordará, escribe o la historia que los demás escribirán sobre ti no tendrá nada que ver contigo. Esta obra, de 1988, es una de las que más claramente se relaciona con el deseo de la palabra. Pero para mostrar la carencia de su uso se necesitaba una imagen muy directa, una imagen relacionada

con la muerte, con el miedo, también con la violencia. Porque no hay nada de conciliador en la imagen de esa solitaria mujer (sabemos que es mujer por las formas de su cuerpo) yacente en la camilla que ahora está, y quizás estuvo siempre, sola y carente de palabra.

La fuerza de esta imagen ha hecho que muchas artistas vinculadas al feminismo, se acerquen a ella de una u otra manera. La camilla, que no la cama, es el lugar de la indefensión, el sitio donde otros van a actuar sobre tu cuerpo. La artista mexicana Lorena Wolffer (n. 1971) o la alicantina Lorena Amorós (n. 1974)³ nos han dejado recientes obras donde ellas mismas se sitúan en la tesitura de la indefensión, pero también de la reacción. En la acción realizada en 2008 *Mapa de recuperación*, de Wolffer, vemos a la artista sometándose a una curación con agujas y calor por manos de una médica especialista en acupuntura. Al tiempo, escapaba del silencio narrando las agresiones sufridas por siete mujeres mexicanas. Ella quería “que se extrajera de su cuerpo, convertido en cuerpo global y colectivo, la violencia de género, cualquier recuerdo a la misma, como ejemplo de curación colectiva” (Ballester, 2011, p. 73), convirtiéndose así en adalid activa de voces violentadas. Por su parte, Lorena Amorós en *Sálvame salvaje cerdo*, acción del 2010 presentada en soporte vídeo, muestra su cuerpo inerte inscrito en las transparencias de un ataúd. Los distintos fotogramas recuerdan tanto los cuerpos previos a la última disección del cirujano como a otras acciones en las que el cuerpo de las mujeres muestra la imposibilidad de escapar del claustro en que las han encerrado. En este sentido no es extraña la analogía con Regina Galindo (n. 1974) en *No perdemos nada con nacer*, del año 2000, donde su cuerpo, dentro de una bolsa de plástico transparente, aparece como un despojo más en el basurero municipal de Guatemala. Su silencio, al convertirse en despojo, explota en un grito como el cuerpo de Lorena en su ataúd.

b) La palabra

Si en los ejemplos anteriores el silencio emanaba de cuerpos que gritaban, el inicio del feminismo artístico fue también el deseo ferviente de la palabra: así *La Cena* de la norteamericana Judy Chicago (n.1939). Si en un inusual triángulo símbolo de la sabiduría Chicago había sentado a dialogar a las mujeres, Eva Aeppli (n. 1925), en su *Grupo de 13 (Homenaje a Amnistía Internacional, 1968)* había sentado, en alusión también a la Santa Cena, a trece figuras, en esta ocasión hombres y mujeres, que de alguna forma representaban la misma esencia de la condición humana.⁴ Me emocionan estas dos obras articuladas en el deseo más sensible de los seres humanos: la toma de la palabra. No es de extrañar que *La cena* de Chicago se considere una de las obras fundacionales del feminismo artístico, puesto que reclamaba el espacio de lo público, o de la expresión pública, para las mujeres. Aunque ciertamente ese espacio estuviera, en la pieza, compartido tan solo con mujeres. De ahí los reproches que se le hicieron, y también los agasajos: la sororidad se volvía a recuperar, las mujeres hablaban con mujeres, distantes de la sociedad hecha a medida del patriarca. Por su parte, el *Grupo de 13* de Aeppli, lleva en su apellido un homenaje a Amnistía Internacional, la organización que atiende al ser humano en su indefensión. Un grupo vestido de trapo mira de frente, como si asistiera a una función de teatro o una conferencia. Pero las sillas en las que se sientan no siguen un orden, favoreciendo la comunicación. La relación entre las personas que componen el grupo no se produce de modo directo, pero sus perfiles se quiebran también para el contacto. Seguramente, si Aeppli hubiera elaborado una obra siguiendo parámetros de las primeras acciones feministas, el diálogo a trece habría prosperado de otra manera, pero se trataba de una conversación también entre los géneros. Y la sonrisa nos llega de la mano de estos extraños zombis que sugieren, también, indefensión.

Salvando todas las distancias, las dos obras citadas me han recordado a un colectivo de artistas mejicanas surgido en los noventa en el que, en su nombre, la palabra silencio se une con la ira. Nos referimos, claro, a *La ira del silencio*. Sugerente denominación que alberga diversas posibilidades interpretativas. La más plausible la que quiere transformar el silencio en rabia para que ésta a su vez se alce en la palabra. Dicen: “No queremos ser cómplices silenciosas, pretendemos mostrar nuestra indignación transformando el temor en ira, ira que tenga una dirección, un sentido creativo” (2005). Partiendo de un discurso identitario como mujeres, quieren ser también la memoria, el presente y la fuerza de la denuncia, en un país como México donde el feminicidio ha llegado a cotas impensables. Estas mujeres, de diversas expresiones plásticas y que individualmente son muy dispares, han renunciado sin embargo a sus carreras individuales para plasmar una historia común, una historia que intenta romper la espiral de la violencia tomando, contra ella, la palabra. Seguramente, dispares como son y con más interés vindicativo que propiamente estético, no entrarán en las antologías del arte, pero nos han llamado la atención por su expresión vindicativa y el deseo de romper la violencia del silencio impuesto. Ellas, como creadoras de imágenes, tratan “de que éstas proyecten y provoquen la reflexión, no ofrecemos nuestras imágenes con una postura de víctimas, sino como mujeres creadoras y artífices de imágenes visuales. La complicidad es muy importante, materializa un sentir que teje lazos...” (2005). Pero “Tenemos una historia en común que es muy específica y que atraviesa culturas, somos sensibles a otros grupos sociales que sufren algún tipo de opresión, pues nosotras también la hemos padecido” (2005). Sororidades necesarias y compromiso con los oprimidos, como en su inicio fue el propio feminismo.

c) La máscara y la imagen

La máscara es el carnaval y el juego, pero es también el lugar del silencio, el tiempo oscuro que oculta e intimida. Una gran diversidad de artistas, mujeres y hombres, la han utilizado para expresar esa zona sombría que presagia violencia, una violencia sostenida y soterrada, pero que se cuelga por sus lóbregos intersticios. La máscara comulga con lo siniestro en ese aspecto suyo indeterminado entre la vida y la muerte. Freud, en el sugerente libro que le dedica a esta categoría estética, afirma que una de las causas de lo siniestro se produce en la vacilación que sentimos cuando observamos a un ser que sabemos vivo pero cuyos rasgos toman las características de la muerte; o por el contrario cuando un ser inanimado parece hacerse con las características de lo vivo.

La máscara goza de esta inquietante dualidad. Hierática, sabemos que bajo ella se oculta la vida, ¿pero qué vida? El arte feminista la ha usado como una más de las maneras de expresar indefensión del ser humano, y por supuesto la de las mujeres. Vamos a dar algún ejemplo del uso de la máscara para finalizar el artículo con una referencia a una artista, Margherita Manzelli, que a través del tratamiento hierático de la imagen, en idéntico sentido freudiano, nos lleva también a esa sensación de indefensión que, al fin y al cabo, produce el mundo de violencia que el ser humano ha creado, y que tiene como una de sus víctimas favoritas, a las mujeres.

No siempre, sin embargo, la máscara se alía a lo siniestro. No es el caso, por ejemplo, de Guerrilla Girls, que ocultas tras disfraces de gorila, se encargaron paradójicamente de dar visibilidad a las artistas mujeres. Pero no son estas máscaras las que ahora vamos a presentar, sino aquellas otras que, sin la coartada del ludismo, han ocultado el rostro para así, de algún modo, poder pasar a la

palabra. Hannah Hoch (1889-1978) escondía bajo lo grotesco rostros femeninos que se adivinaban incómodos. Lo sabemos: lo grotesco nunca es neutro, y en esos ojos de corte asimétrico de sus figuras, en esas caretas metálicas, estamos asistiendo al grito, rompiéndose de este modo el silencio con el silencio. Así ocurre en *Mutter*, de 1930, máscara anómala que oculta a una mujer que aparece oprimida bajo ella, el cuerpo hundido bajo su peso. *Mutter* (Madre) es una de esas imágenes donde la autora reflexiona sobre la maternidad huyendo de las melosas representaciones tan habituales dentro de este género. Hoch, cuya relación personal con la maternidad fue muy estresante, anuncia y denuncia la soledad en que tantas veces las mujeres tienen que asumir el rol de madre; o la soledad que produce la decisión de no serlo. En cualquier caso soledad, en cualquier caso agresión contra ella y contra su cuerpo. La maternidad, también, como forma de violencia contra una mujer que inútilmente intenta protegerse con una máscara que la vuelva anónima. Imposible misión. Quizá sí lo consiguió Cindy Sherman (n. 1954), la autora por excelencia del ocultamiento, cuyas agresivas mascaradas metamórficas son una expresión de violencia para frenar la violencia de los demás. Violencia preventiva, diría el sarcástico.

Por su parte, a través de la máscara Gillian Wearing (n. 1963) otorga explícita voz al que no pudo alzarla en su momento. Tras un anuncio publicado en un periódico en el que hace una llamada a personas que deseen contar sus traumas, los oculta tras una máscara para darles la palabra. La máscara permite el anonimato y por tanto el distanciamiento y la sinceridad. Por supuesto vencen la verdad, el dolor y la palabra. Se logra respirar tras el silencio del disfraz. Wearing, con estas imágenes logra no sólo hacer descansar al que ahora tiene la oportunidad de contar, sino que

consigue intrigar y subyugar a un espectador o espectadora que nunca alcanzará el otro lado de la máscara, pero que sabe a ciencia cierta de los actos de violencia que han hecho que, finalmente, las máscaras hablan. Como nadie, ella sabe situar a los hablantes en un espacio que parece tan quieto como la propia máscara, tan inerte como el silencio.

Para finalizar, decíamos, una nota sobre una artista, Margherita Manzelli (n. 1968), que ha

sabido como nadie transmitir con los medios *convencionales* de la pintura la soledad de las mujeres. En sus pinturas “Los personajes están representados en ambientes abstractos, en una descripción que se reduce a lo esencial para concentrarse en las particularidades del cuerpo y de la mirada, siempre atenta, de mujeres que parecen dispuestas a todo” (De Cecco y Romano, 2002, p. 312). Envueltas en escenarios de silencio, ellas han decidido desafiar con su mirada (Fig. 1).



Figura 1. Margherita Manzelli,
Verifica del funzionamento - spazio vuoto, 1997
Fuente: <http://www.liveauctioneers.com/item/6755211>

Bibliografía

Alexandrian, S. (1980 [1977]). *Los libertadores del amor*. Trad. Adolfo Sarabia Santander. Badalona: Ruedo ibérico.

Addis, S. (1989). *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-1925*. Nueva York: Harry N. Abrams.

Ballester Buigues, I. (2012). *El cuerpo abierto, Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea.

Breton, A. (1972 [1924]) *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza editorial. Trad. Miguel Veyrat.

Caballero Guiral, J. (2002). *La mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Breton*. Castellón: Universitat Jaume I.

Chadwick, W. (1992 [1990]). *Mujer, arte y sociedad*. Trad. María Barberán. Barcelona: Destino.

De Cecco, E. y Romano, G. (2002). *Contemporanee. Percorse e poetiche delle artiste degli anni ottanta a oggi*. Milano: Postmedia.

La ira del silencio. (2005, jueves 14 de julio). Arte y la Ira del Silencio. *Red de solidaridades rebeldes*. Revisado el 1 de julio de 2012 de <http://www.solidaridadesrebeldes.kolgados.com.ar/spip.php?breve246>.

Lebovici, E. (2009). La gène du féminin. En *Elles @centrepompidou*. París: Centre Pompidou.

Leymann, H. (1996). The Content and Development of Mobbing at Work. *European Journal of Work & Organizational Psychology*. Vol. 5. Issue 2, 165-184.

Marín Torres, J. M. (2008). Silencio y filosofía (Pensar en, desde, contra el silencio). En M. Farrell y M. Dos (Eds.), *Veintinueve maneras de concebir el silencio*. Castellón: Diputación provincial.

Marinetti, F. T. (1983, [1919]). Contro il matrimonio. En *Democrazia futurista. Dinamismo politico, en Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano di Maria. Milano: Mondadori.

Nicoïdski, C. (1994). *Une histoire des femmes peintres*. Francia: Jean-Claude Lattès.

Nochlin, L. (1994 [1971]). Why Have There Been No Great Women Artists? En L. Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 145-178). London: Thames & Hudson.

Pizan, C. (de) (1995 [1405]). *La ciudad de las damas*. Traducción de Maire-José Lemarchand. Madrid: Siruela.

Plinio el Viejo, (2003, publicada antes del año 77 de nuestra era) VII, 15. *Historia natural*. Madrid: Gredos.

Pollock, G. (1994). Histoire et politique: l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme? En *Féminisme, art et histoire de l'art*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.

Weininger, O. (1985 [1902]). *Sexo y carácter*. Traducción del alemán de Felipe Jiménez de Asúa. Barcelona: Península.

Weidner, M. (Ed.). (1990). *Flowering in the shadows. Women in the History of Chinese and Japanese Painting*. Honolulu, Hawai: University of Hawai Press.

NOTAS

1. Traducimos del inglés de la versión de Steven Addis en su libro *The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks 1600-192*, publicado en Nueva York por Harry N. Abrams en 1989. El poema está en la página 95, y su reproducción caligráfica en la página 96.
2. Youki Desnos (en realidad Lucie Badoud) fue llamada Youki por el pintor japonés Foujita, su compañero. Youki (nieve rosa en japonés) tomaría luego el apellido Desnos de Robert Desnos, su nuevo compañero. En 1956 se publicaron *Les confidences de Youki* en París: Fayard. La cita que aquí reproducimos se encuentra en *Los libertadores del amor*, de Sarane Alexandrian, p. 223.
3. Ver el artículo de Irene Ballester Buigues, «Fricciones Latinoamericanas. Cuerpos de mujeres y acciones», *Cbn. Revista de Estética y arte Contemporáneo*, núm 3, 2011, págs. 73-75.
4. Ver Elles@centrepompidó. Datos completos en Referencias (Levovici, 2009, p. 68).

