



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Disparar sobre el canon : acerca de cánones y guerras culturales

Autor:  
Pollock, Griselda

Revista  
**Mora**

2002, N° 8, pp. 29-46



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

# Disparar sobre el canon

## Acerca de cánones y guerras culturales\*

---

Griselda Pollock\*\*



*Tal como van los cánones en las disciplinas académicas, el canon de la historia del arte está entre los más virulentos, los más virulentos, y en última instancia los más vulnerables.*

Nanette Salomon, *"The Art Historical Canon: Sins of Omission"*, 1991.

El término *canon* deriva del griego *kanon*, que significa "regla" o "norma", evocando tanto la regulación social como la organización militar. En su origen, el canon tuvo implicaciones religiosas, en tanto fue la lista oficialmente aceptada de los textos que conforman las "Escrituras". El primer ejercicio de canonización fue la selección de las Escrituras Hebreas, realizada por una clase sacerdotal emergente alrededor del siglo séptimo antes de la era cristiana, selección que - como sostiene Ellis Rivkin<sup>1</sup> - no fue en principio el trabajo de escribas, sabios o editores rescatando tradiciones olvidadas acerca de la experiencia del desierto, sino de una clase luchando por ganar poder."<sup>1</sup> Los cánones pueden ser entendidos, entonces, como el fundamento retrospectivamente legitimante de una identidad cultural y política, una narrativa de origen consolidada, confirmando autoridad a textos seleccionados para naturalizar esta función. Canonicidad refiere tanto a la supuesta cualidad de un texto incluido como al estatus que adquiere un texto por pertenecer a una colección autorizada. Las religiones confieren santidad a sus textos canonizados, lo cual implica a menudo la autoría divina, o al menos autoridad divina.

Con el surgimiento de academias y universidades, los cánones se volvieron seculares, refiriendo a cuerpos de literatura o al panteón del arte. El canon significa aquello que las instituciones académicas establecen como lo mejor, lo más representativo, y los textos -u objetos- más significantes en literatura, historia del arte o música. Repositorios de valor estético transhistórico, los cánones de varias prácticas culturales establecen qué es inquestionablemente grande, así como qué debe ser estudiado como modelo por aquéllos que aspiren a esas prácticas. El canon

---

\* Este artículo es el capítulo 1 del libro de Griselda Pollock *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London, Routledge, 1999. pp. 1-21.

\*\* Directora del Centre for Cultural Analysis Theory and History en la University of Teeds, Gran Bretaña.

<sup>1</sup> Ellis Rivkin, *The Shaping of Jewish History: A Radical New Interpretation*. New York, Scribner, 1971. p.30.

constituye comprensivamente el patrimonio de cualquier persona que aspire a ser considerada "educada". Como comenta Dominick La Capra, el canon reafirma un "sentido religioso desplazado del texto sagrado como el faro de la cultura común para una elite educada".<sup>2</sup>

Históricamente, nunca hubo un único canon. En la historia del arte hay cánones en competencia. Durante la gran era de la actividad histórico artística en el siglo diecinueve, muchos artistas así como escuelas y tradiciones fueron redescubiertos y revalorados. Rembrandt, por ejemplo, fue reclamado en el siglo diecinueve como el gran artista religioso y espiritual en lugar de ser rechazado, como lo había sido en el dieciocho, como un pintor chapucero de temas bajos, en tanto Hals, largo tiempo dejado de lado como un pintor flamenco de género menor de no mucha habilidad técnica ni distinción, devino en inspiración para Manet y su generación de modernistas en busca de nuevas técnicas para pintar "vida".<sup>3</sup>

Siempre asociada con la canonicidad como estructura, sin embargo, está la idea de lo naturalmente revelado, del valor universal y del logro individual que sirve para justificar la altamente selecta y privilegiada membresía del canon que a su vez niega toda selectividad. Como registro del genio autónomo, el canon aparece como si surgiera de manera espontánea. En "Qué es una Obra Maestra?" el historiador del arte Kenneth Clark daba cuenta de las fluctuaciones del gusto según caprichos sociales e históricos que permitieron, por ejemplo, a Rembrandt ser desdeñado en el siglo dieciocho o a artistas que ya no se valoran más haber gozado de gran estima en el diecinueve. No obstante lo cual, Clark insiste en que "Aunque muchos significados se agrupan alrededor del concepto de obra maestra, ésta es sobre todo la labor de un artista de genio que ha sido absorbido por el espíritu del tiempo de modo tal que transformó su experiencia individual en universal."<sup>4</sup>

El canon no es sólo producto de la academia. También es creado por artistas o escritores. Los cánones se forman a partir de figuras ancestrales evocadas en la obra de un artista/escritor/compositor a través de un proceso que Harold Bloom, autor de la mayor defensa de la canonicidad, *El canon occidental* (1994), identificaba como "la ansiedad de influencia", y yo, en otro modo de argumentación, el gambito de vanguardia de la "referencia, deferencia y diferencia".<sup>5</sup> El canon, entonces, no sólo determina lo que leemos, miramos, escuchamos, vemos en la galería de arte y estudiamos en la escuela o la universidad. Está formado retrospectivamente por



<sup>2</sup> Dominick LaCapra, "Canon, Texts and Contexts". En: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca, Cornell University Press, 1994. p.19.

<sup>3</sup> Théophile Thoré, "Van der Meer of Delft". *Gazette des Beaux Arts*, 71 (1866), pp. 297-330, 458-70, 542-75; "Frans Hals", *Gazette des Beaux Arts*, 24 (1868), pp.219-30, 431-48; R.W. Scheller, "Rembrandt's Reputatie Houbraken tot Scheltema". *NEDERLANDS KUNSTHISTORISCH JAARBOEK*, 12 (1961), pp.81-118; S. Heiland y H. Lüdecke, *Rembrandt und die Nachwelt*. Leipzig, 1960; T.Reff, "Manet and Blanc's *Histoire des Peintres*". *BURLINGTON MAGAZINE*, 107 (1970) pp. 456-8.

<sup>4</sup> Kenneth Clark, "What is a Masterpiece?". *POMPOUR*, Feb./Mar. 1980 p.53.

<sup>5</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*. Oxford, Oxford University Press, 1973. Griselda Pollock, *Avant-garde Gambits: Gender and the Colour of Art History*. London, Thames & Hudson, 1992.

---

aquello que los artistas mismos seleccionan como sus predecesores legítimos o habilitantes. Por otra parte, si los artistas - porque son mujeres o no-europeos - son dejados fuera de registro e ignorados como parte de la herencia cultural, el canon se vuelve un filtro cada vez más empobrecido y empobrecedor para el conjunto de posibilidades culturales generación tras generación. Hoy, los cánones están instalados en parámetros bien conocidos debido al rol de instituciones como los museos, casas editoras y curricula universitarios. Conocemos esos cánones - renacentista, modernista, etc. a través de lo que se encuentra colgado en galerías de arte, ejecutado en conciertos, publicado y enseñado como literatura o historia del arte en universidades y escuelas, de lo que se incluye en el curriculum como los temas clásicos y necesarios para el estudio en todos los niveles de los procesos de educación - aculturación, asimilación.

En años recientes han estallado guerras culturales a medida que nuevos movimientos sociales ponen los cánones en su mira en tanto pilares de las elites establecidas y soportes de grupos sociales, clases y "razas" hegemónicas.<sup>6</sup> La canonicidad ha sido sometida a crítica por la selectividad con que desautoriza, por su exclusividad racial y sexual y por los valores ideológicos que sostiene no sólo la elección de los textos favorecidos sino también la metodología de su interpretación - afirmaciones celebratorias en un mundo en el cual, según Henry Louis Gates Jr., "los hombres eran hombres y los hombres eran blancos, cuando los críticos académicos eran hombres blancos y cuando las mujeres y la gente de color eran sirvientes o trabajadores sin voz, sin rostro, sirviendo el té y llenando vasos de brandy en los salones de los clubs de los *old boys*."<sup>7</sup> La crítica del canon ha sido motivada por aquellos que se sienten sin voz y privados de una historia cultural reconocida porque el canon excluye los textos escritos, pintados o compuestos e interpretados por su comunidad social, cultural o de género. Sin tal reconocimiento, estos grupos sienten la falta de representaciones de sí mismos para contestar aquellas otras estereotipadas, discriminantes y opresivas que figuran en lo que ha sido canonizado. Henry Louis Gates Jr. explica las implicancias políticas de cánones ampliados que den lugar a la voz del Otro:

*Reformar el núcleo de los curriculums, dar cuenta de la comparable elocuencia de las tradiciones africanas, asiáticas y del Medio Oriente, es comenzar a preparar a nuestros estudiantes para su rol como ciudadanos de culturas mundiales a través de una noción verdaderamente humana de las "humanidades" en lugar de ser - como dirían Mr. Bennet [Secretario de Educación de Ronald Reagan] y Mr. [Harold] Bloom - en tanto guardianes de la última frontera establecida por la cultura blanca masculina occidental, conservadores de las obras de los maestros.<sup>8</sup>*

---

<sup>6</sup> Henry Louis Gates Jr., *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*. New York & Oxford, Oxford University Press, 1992.

<sup>7</sup> Henry Louis Gates Jr., "Whose Canon Is It Anyway?", *NEW YORK TIMES BOOK REVIEW*, 26 February 1989, secc. 7, 3, reeditado en una versión revisada en *Loose Canons*, como "The Master's Pieces: On Canon Formation and the African American Tradition", pp. 17-42.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.4.

El "discurso del Otro" debe necesariamente "diferenciar el canon". En este punto se revela una nueva dificultad. Aunque estratégicamente necesario, el nuevo privilegio del Otro se produce por cierto en un mundo tan radicalmente desbalanceado a favor del "hombre privilegiado de raza blanca", que persiste una oposición binaria que no logra relevar al Otro de seguir siendo *otro* respecto de una norma dominante.

Para apenas comenzar a imaginar una vía de escape a esta trampa han sido necesarios diferentes tipos de movimientos. Toni Morrison ha argumentado que la literatura norteamericana, cuyo canon excluye tan enérgicamente las voces afroamericanas, debería, sin embargo, ser leída como estructuralmente condicionada por "una oscura, sostenida y significante presencia africanista."<sup>9</sup> Al identificar esta relación estructuralmente negativa con los africanos y la cultura africana al interior del canon de la literatura norteamericana blanca, las nociones de otros excluidos se transforman en cuestionamientos acerca de la formación de la dominación intelectual eurocéntrica y el empobrecimiento resultante de aquello que es leído y estudiado. Este debate puede compararse con el que Rozsika Parker y yo iniciamos en 1981 en oposición a un primer intento feminista de incluir mujeres dentro del canon de la historia del arte. Nosotras utilizamos la exclusión aparente de las mujeres como artistas para revelar cómo, estructuralmente, el discurso de la historia del arte falocéntrico descansaba sobre la categoría de una feminidad negada con el objeto de asegurar la supremacía de lo masculino en la esfera de la creatividad.<sup>10</sup>

A comienzos de la década de 1990, la cuestión de la total asimetría genérica del canon, implícita en todos los cuestionamientos feministas a la historia del arte, se volvió una plataforma articulada a partir de un panel organizado por Linda Nochlin: *Fir: ig the canon*, en Nueva York en 1990 y a través de la escritura crítica de Nanette Salomon sobre el canon desde Vasari a Janson, citada al comienzo de estas líneas.<sup>11</sup> Los cuestionamientos feministas a los cánones de la cultura occidental

<sup>9</sup> Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, Mass. and London, Harvard University Press, 1992. p.5.

<sup>10</sup> Rozsika Parker & Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art & Ideology*. London, Pandora Books, 1981, reeditado en 1996 por Rivers Oram Press, Londres.

<sup>11</sup> Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*. London, Athlone Press, 1991; Robert Von Hallberg, ed., *Canons*. Chicago, Chicago University Press, 1984; Paul Lauter, *Canons and Contexts*. New York, Oxford University Press, 1991 y una edición especial de *Salmagundi*, 72 (1986). Los cuestionamientos feministas al canon comenzaron en los primeros años de la década de 1970. Linda Nochlin – quien lanzó el desafío cuestionando el canon histórico artístico en su "Why Have There Been No Great Women Artists?", en *Art & Sexual Politics*, eds. Thomas B. Hess y Elizabeth C. Baker. New York & London, Collier Macmillan, 1973 – organizó una sesión en la conferencia anual del College Art Association (CAA) en New York en 1991, titulada *Firing the canon*, en la cual yo desarrollé por primera vez estos argumentos. Nanette Salomon, "The Art Historical Canon: Sins of Omission", en (*Engendering Knowledge: Feminism in Academe*, ed. Joan Hartmann y Ellen Messer-Davidow. Knoxville, University of Tennessee Press, 1991, pp.222-36; Adrian Rifkin, "Art Histories", en *The New Art History*, ed. Al Rees & Frances Borzello. London, Camden Press, 1986, pp. 157-63. Ver: "Rethinking the Canon", una colección de ensayos, *Art Bulletin*, 78, 2 (June 1996), pp. 198-217.

---

podían fácilmente criticar el club de hombres solos representado en la *Story of Art* de Ernst Gombrich y las ediciones originales de la *History of Art* de H. W. Janson, que no registraban ni una sola mujer artista.<sup>12</sup> Las feministas mostraron de qué modo los cánones crean activamente una genealogía patrilínea de sucesión padre-hijo y replican mitologías patriarcales de creatividad exclusivamente masculina.<sup>13</sup> Susan Hardy Aiken, por ejemplo, traza paralelos entre el modelo competitivo de prácticas académicas, las historias edípicas narradas por los cánones, las rivalidades que sirven de motor inconsciente para el desarrollo intelectual o cultural, todo lo cual produce la coincidencia del "noble linaje de la textualidad masculina, la formación paralela de cánones y los proyectos de colonización de Europa occidental organizados retóricamente alrededor de la oposición entre civilización y barbarie". Ella concluye:

*Estos lazos entre autoridad sacerdotal, las implicancias de una textualidad "oficial", y los motivos excluyentes y hegemónicos inscritos en la formación del canon tienen una significación obvia para la cuestión de las mujeres y la canonicidad... La mujer... se vuelve una profanación, una voz herética desde el desierto que amenaza el patruiussermo, - la Palabra canónica, ortodoxa, pública - con toda la fuerza de otra lengua - una lengua de madre - la lingua materna que para aquéllos que todavía se hallan en los confines del viejo orden debe permanecer indecible.<sup>14</sup>*

¿Debe el feminismo intervenir para crear una genealogía matrilineal que compita con el linaje patriarcal e invocar la voz de la Madre para contrariar el texto del Padre preservado por los cánones existentes? Susan Hardy Aiken previene: "uno podría, al atacar, reificar el poder al que se opone."<sup>15</sup> Contra la biblioteca cerrada, desde la cual, en su famosa parábola feminista sobre la exclusividad del canon: *A Room of One's Own* (1928), Virginia Woolf mostró tan elocuentemente que las mujeres habían quedado encerradas fuera, deberíamos proponer algo más que otra habitación con libros. En su lugar, necesitamos un *polylogo*: "el interjuego de muchas voces, una suerte de "barbarie" creativa que pudiera desbaratar las vías monológicas, colonizantes, céntricas, de la "civilización"... Tal visión vive, como nos lo ha enseñado Adrienne Rich, en una re-visión: una re-lectura excéntrica, re-descubriendo lo que el manto sacerdotal del canon debía ocultar: la imbricación de toda literatura con la dinámica del poder en la cultura."<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> H. W. Janson fue cuestionado por esta omisión y él declaró que no hubo nunca una mujer artista que haya cambiado la dirección de la historia del arte y por lo tanto ninguna merecía ser incluida en su obra. Salomon, p.225.

<sup>13</sup> Susan Hardy Aiken, "Women and the Question of Canonicity", *COLLEGE ENGLISH*, 48, 3 (March 1986) pp. 288-99.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.298.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.298.

---

### Modelos teóricos para la crítica del canon: ideología y mito

La crítica de los cánones se ha hecho sobre la base de una oposición adentro/afuera. El canon es selectivo en sus inclusiones y se revela como político en sus modelos de exclusión. Deberíamos entonces encarar el problema del canon como excluidos críticos, con uno o dos proyectos en mente.

El primero es expandir el canon occidental de manera que éste incluya aquello que ha sido hasta ahora rechazado - las mujeres, por ejemplo, y las minorías culturales. El otro es abolir los cánones en su totalidad y argumentar que todos los artefactos culturales tienen significación. Este último aparece como el más político en su crítica totalizadora de la canonicidad. Estratégicamente, sin embargo, creo que necesitamos un análisis más complejo si no queremos terminar en una posición en la cual los incluidos - representantes de los cánones occidentales masculinos europeos - cierran filas para defender la verdad y la belleza y sus tradiciones contra lo que Harold Bloom llama despectivamente la Escuela del Resentimiento,<sup>17</sup> en tanto los otrora excluidos permanecen excluidos como "las voces del Otro", desarrollando "otras" formaciones subdisciplinarias - estudios afroamericanos, o estudios latinos, estudios de la mujer, estudios de lesbianas o gays, estudios culturales, etc. No puede haber dudas respecto de cuán necesarias y creativas resultan estas aproximaciones en términos de investigación, recursos y reconocimiento para áreas hasta ahora ignoradas y poco estudiadas. Pero esto no evita el peligro, tan evidente en sociedades fundamentalmente (y con frecuencia también abiertamente) clasistas y sexistas, de que estas iniciativas puedan sin quererlo reproducir la segregación - ghetización - que los grupos excluidos buscan desafiar demandando igualdad de derechos intelectuales y educacionales para sus propias minorías excluidas.

Según Teresa de Lauretis, la oposición entre adentro y afuera puede ser desplazada. De Lauretis ubica el proyecto crítico del feminismo como una "mirada desde otra parte" que no está, sin embargo, nunca fuera de lo que está "re-viendo" críticamente.

*Porque ese "otro lugar" no es ningún pasado mítico distante o una historia utópica futura: es el otro lugar del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos, o el space-off de sus representaciones. Yo pienso en él como los espacios en los márgenes de los discursos hegemónicos, espacios sociales cancelados en los intersticios de las instituciones y en las bendiciones y quiebres de los aparatos de poder-saber.<sup>18</sup>*

El movimiento no se produce desde los espacios de representación existentes hacia otros más allá de aquéllos, "el espacio fuera del discurso", porque puede no existir tal recurso. En su lugar, Teresa de Lauretis propone "un movimiento desde

---

<sup>17</sup> Harold Bloom, *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt & Brace, 1994, p.3.

<sup>18</sup> Teresa de Lauretis, "The Technology of Gender", en *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. London, Macmillan, 1987, p.25. (Hay traducción en español en *Mora* 2, Noviembre 1996).

el espacio representado por/en una representación, por/en un discurso, por/en un sistema de sexo-género hacia el espacio no representado pero implicado (no visto) en ellos".<sup>19</sup> Esta otra escena, aun cuando está allí, se ha vuelto sin embargo casi *irrepresentable* por parte de las modalidades existentes de discurso hegemónico. Trabajando "a contrapelo", leyendo "entre líneas", Teresa de Lauretis sugiere que tenemos que retomar las contradicciones en las cuales lo representado y lo no representado existen concurrentemente.

Como la mujer en una cultura falocéntrica, el feminismo está todavía posicionado como la diferencia, esto es, como algo distinto a, y fuera de la historia del arte, en contradicción con su lógica inevitable. Por ende historia del arte feminista es un *oxymoron*. En este libro me propongo explorar cómo utilizar esa posición de *aparente* alteridad - la mirada desde otro lugar/voz del Otro/Madre - para deconstruir la oposición adentro/afuera, norma/diferencia que en última instancia condensa en el par binario hombre/mujer del cual las otras se vuelven metáforas relativas. La cuestión es cómo *hacer una diferencia*, analizando esta estructuración de la diferencia, que todavía me implica como escritora de maneras que sólo la escritura misma pondrá en evidencia. Mi título usa la forma verbal activa: *Diferenciando el canon*, en lugar del nombre "Diferencia y/en el Canon" para poner el acento en la re-lectura y la reelaboración activa de aquello que es visible y autorizado en los espacios de la representación de manera de articular aquello que, en tanto reprimido, siempre está presente como su otro estructurante.

Más aún, pienso que necesitamos reconocer otro aspecto de la diferenciación sexual, esto es, el *deseo* en la formación de cánones y la escritura de contra-historias. La tenacidad de los defensores del canon presente es explicable sólo en términos de un profundo interés en los placeres que sus historias y sus héroes proveen a niveles que van más allá de lo social e incluso de lo ideológico. Mi argumento apunta a una dimensión psico-simbólica de la defensa del canon, de sus ideales masculinos y no tanto de su intolerancia hacia la femineidad como fastidio e indiferencia masculinista respecto de los placeres y recursos femeninos, como una vía posible y expandida para relatar y representar el mundo.

Por estar estructuralmente posicionadas como excluidas (*outsiders*), las feministas son susceptibles de desear crear heroínas para reemplazar o suplementar aquellos héroes que nuestros colegas hombres encuentran tan firmes en la estructura canónica. Yo me siento obligada a cuestionar tanto ese deseo como la mera posibilidad de su realización revisando otra vez las mitologías de la mujer artista que el feminismo occidental ha estado fabricando. La introducción de este término, *mitología*, señala un cambio de énfasis respecto de las preocupaciones habituales de la historia social del arte, con su deseo de reconfigurar las condiciones de la producción artística de manera tal que permitan observar de cerca prácticas sociales y culturales en su anclaje histórico. En este libro yo trabajo desde el lugar de la lectura y de la escritura, leyendo los textos que diferentes prácticas históricas nos han legado y escribiendo otros que entran en un "pacto de lectura" en una búsqueda plenamente consciente de las historias de mujeres, la mía incluida. El concepto de



<sup>19</sup> *Ibid.* p.26.

---

mito parece por el momento tan vívido y útil como la noción de ideología.<sup>20</sup> Al vincular conceptos estructuralistas de mito con teorías marxistas de ideología, Roland Barthes identificó las estructuras profundas que animan las culturas contemporáneas, las que operaron sobre el carácter del mito mismo para desconocer y desplazar de la vista los significados ideológicamente elaborados que estaban produciendo. Según Barthes, mito es discurso despolitizado, y su forma singular burguesa funciona precisamente para negar la Historia, creando Naturaleza - un borramiento mítico del tiempo y por ende de la posibilidad del desafío y el cambio político.<sup>21</sup> En la escritura de las historias del arte, el lugar del artista, y de la mujer artista, están sobredeterminados por estructuras míticas que naturalizan un rango particular de significados para masculinidad, femineidad, diferencia sexual y cultural. Producir una diferencia al canon, en sí mismo un mito de creatividad y privilegio genérico, no puede lograrse sin un escrutinio repolitizante tanto de sus estructuras profundas - ¿por qué las mujeres son Otras de/en él? - como de sus efectos superficiales: la indiferencia hacia la obra de artistas que son mujeres y su exclusión del canon. Entonces la cuestión del deseo - aquél consagrado en el canon tanto como aquél que motiva una crítica - corre en paralelo con el análisis de la estructura mítica que está codificada en la diferencia (sexual) que representa el canon.

Al considerar el canon como una estructura mítica se evitan las discusiones distractivas acerca de quién y qué es o no es, debería o no debería estar en dicho canon. Más allá de las guerras culturales acerca de sus contenidos, que nos mantienen en el nivel mítico de un debate sobre calidad, arte, genio, significación, etc. necesitamos romper la caparazón naturalizante del mito para delinear las inversiones políticas y sociales en canonicidad, aquellas que la volvieron un elemento tan poderoso en la hegemonía de los grupos e intereses sociales dominantes y preguntar:

### ¿Qué es el canon - estructuralmente?

Más que una colección de objetos/textos valuados o una lista de maestros reverenciados, yo defino el canon como una formación discursiva que constituye los objetos/textos que selecciona como productos de la maestría artística y, por ende, contribuye a la legitimación de la identificación exclusiva de la masculinidad blanca con creatividad y Cultura. Aprender el Arte, a través del discurso canónico, es conocer a la masculinidad como poder y significado, y es identificar estos tres términos con Verdad y Belleza. En tanto el feminismo también intenta ser un discurso sobre arte, verdad y belleza, sólo puede confirmar la estructura del canon, y haciéndolo, corroborar el magisterio y poder masculino, no importa cuántos

---

<sup>20</sup> Roland Barthes, "Myth Today", en *Mythologies*, (1957), trad. Annette Lavers. London. Paladin Books. 1973.

<sup>21</sup> "Lo que el mundo aporta al mito es una realidad histórica, definida... por la manera en que los hombres la han producido o usado; y lo que el mito le da a cambio es una imagen natural de esta realidad." *Ibid* p.142.

---

nombres de mujeres agregue ni qué tan ajustados relatos históricos se empeñe en producir. Existen famosas mujeres artistas hoy: Mary Casatt, Frida Kahlo, Georgia O'Keefe. Pero un análisis cuidadoso de su *status* descubrirá que no son canónicas - proveedoras de un parámetro de grandeza. Ellas pueden ser notorias, sensacionales, comodificables o emblemáticas, y serán atacadas virulentamente tanto como adoradas. El permanente escollo para su reconocimiento dentro del canon reside en la cuestión inasimilable de la diferencia sexual como un desafío a la mera posibilidad de una "regla" o "norma" única, que es lo que en definitiva constituye el canon.

La canonicidad existe en muchas formas, para producir, a nivel ideológico y cultural, el parámetro único de lo más grandioso y lo mejor para todos los tiempos. La "Tradición" es la cara "natural" del canon, y bajo esta forma la regulación cultural participa de lo que Raymond Williams llama hegemonía social y política. A diferencia de formas más burdas de dominación política y social coercitiva, el término marxista *hegemonía* explica el modo en que un orden político y social particular satura culturalmente una sociedad tan profundamente que su régimen es vivido por la población simplemente como "sentido común". La jerarquía deviene un orden natural, y aquello que aparece sobreviviendo del pasado por su significación inherente determina los valores del presente. Williams llama 'Tradición... en la práctica a la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos'. Sin embargo, es siempre 'algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso'.<sup>22</sup>

Tradición es, entonces, no sólo aquello que el pasado nos ha legado. Debe ser entendida siempre como tradición *selectiva*: 'una versión del pasado intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social'.<sup>23</sup> La tradición se cultiva a sí misma inevitablemente borrando el hecho de su selectividad respecto de prácticas, significados, género, 'razas' y clases. Lo que queda oscurecido entonces es el proceso activo de exclusión o borramiento operado por los hacedores actuales de tradición. 'Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición', argumenta Williams, 'es que constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea* del interés de dominación de una clase específica'.<sup>24</sup> Las versiones del pasado ratifican el orden presente, produciendo una 'continuidad predispuesta' que favorece lo que Gayatri Spivak llama 'el varón privilegiado de raza blanca'.<sup>25</sup>

Las estrategias específicas características, o incluso definitivas, de la disciplina de la historia del arte en el siglo veinte pueden ser leídas no sólo como constitutivas de una tradición selectiva que privilegia la creatividad masculina blanca excluyente de todas las mujeres artistas y hombres de culturas minoritarias. Las formas

---

<sup>22</sup> Raymond Williams, *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península. 1997. p.137 (Trad. Pablo di Masso).

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.138.

<sup>25</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, 'Imperialism and Sexual Difference', *OXFORD LITERARY REVIEW*, 8, 1-2, (1986), p.225.

---

específicas de las formaciones discursivas de la historia del arte narran algo más que un relato de arte. También articulan configuraciones históricamente cambiantes entre clases, razas, sexualidades y géneros aseguradas por la producción de diferenciaciones sexuales y otros mecanismos de poder al interior de nuestra cultura. La discriminación contra las mujeres artistas, por ejemplo, puede ser entendida institucionalmente. Podemos combatirla mediante el activismo político, haciendo campañas por más presencia de mujeres en la Bienal Whitney etc., como lo hicimos en los tempranos setentas. Pero recordemos la respuesta a la Bienal Whitney de 1993, cuando una representación amplia y abarcativa de artistas provenientes de todas las comunidades norteamericanas, equitativamente divididos por género, clase y sexualidad se encontró con una negación extrema y conservadora del evento en la prensa. La exposición fue juzgada como no representativa de la cultura americana y la tradición que esos críticos canónicos procuraban legitimar exclusivamente. El contragolpe revela que la creencia en la posibilidad de corregir los desequilibrios es errónea. Para cambiar las líneas de demarcación debemos atender tanto al nivel de la enunciación - lo que es dicho en los discursos y hecho en las prácticas de museos y galerías - como al nivel del efecto, esto es, cómo lo que es dicho articula jerarquías, normas, reafirmando la dominación y privilegios de una elite blanca masculina heterosexual como "sentido común" e insistiendo en que cualquier otra cosa es una aberración antiestética: mal arte, política en lugar de arte, partidismo en lugar de valores universales, expresión motivada en lugar de verdad y belleza desinteresadas.

Dado que la potencia de la hegemonía no es pura dominación ni exclusión absoluta, opera tratando de dirigimos hacia su interior de manera de construir una *auto-identificación* efectiva con las formas hegemónicas: una 'socialización' específica internalizada que 'se espera que sea positiva pero que, si ello no es posible, se apoyará en un (resignado) reconocimiento de lo inevitable y lo necesario'<sup>26</sup>. Por el momento, la batalla cultural está focalizada específicamente en una disputa en torno a los cánones de la literatura, la música, el arte. Estos desafíos a las versiones selectivas existentes de la creatividad histórica y contemporánea, que pasan por ser singulares y válidas para todos los tiempos y lugares, y que llamamos Tradición, han surgido de aquellas comunidades que más agudamente experimentan los efectos de las exclusiones. En el deseo de ser artistas, o académicas o profesoras, estamos conflictuadas por la internalización forzada - que los curricula de estudio habituales imponen - de la ausencia, marginalización o negación de nuestras propias comunidades de la esfera de la producción cultural y construcción de significados. Del alineamiento de los excluidos protestando conjuntamente el canon surge una contrahegemonía, con sus contraidentificaciones - o al menos el comienzo de las alianzas a partir de las cuales la dominación de un grupo social puede ser contestado por aquellos otros que éste niega y degrada. En la actualidad la resistencia está fragmentada en estudios especiales, cada uno siguiendo su propia agenda en nombre de una política radical identitaria. Los conceptos de hegemonía y contrahegemonía apuntan en la dirección de diseñar estrategias cuyo objetivo sea

---

<sup>26</sup> Raymond Williams, p. 141.

establecer alianzas entre los fragmentos dispersos del mundo contemporáneo. Éstas deben involucrar la comprensión de cómo la diferencia habitualmente opera para organizar segregación y división e incluso nos hace desear la continuación de sus fronteras.

Al mismo tiempo, sería contraproducente buscar abolir la diferencia puesto que semejante ideal de universalismo sin particularidad evoca una noción imperialista de igualdad y unidad imaginadas. Las diferencias pueden coexistir, fertilizarse mutuamente y desafiarse, ser reconocidas, confrontadas, celebradas y no permanecer destructivas del otro en un espacio cultural expandido pero compartido. En lugar de la exclusividad actual del canon cultural desafiado por estudios especiales fragmentados basados todos en la premisa de oposiciones binarias en términos de políticas identitarias, incluidos/excluidos, márgenes/centros, alto/bajo etc., el campo cultural puede ser re-imaginado como un espacio susceptible de ocupación múltiple en el cual diferenciando se crea un pacto productivo opositor a la lógica fálica que nos ofrece sólo la perspectiva de seguridad en la igualdad o peligro en la diferencia, o asimilación a o exclusión de la norma canonizada.

Desde el momento en que podemos definir la historia del arte como un discurso hegemónico, estamos entonces forzados a preguntarnos: ¿puede haber 'historiadores del arte' feministas – esto es, profesionales en su campo extendido de curación, historia y crítica? ¿O acaso serlo no implica de por sí una autoidentificación con la tradición hegemónica encarnada en la historia del arte institucionalizada, con lo canónico como un patrón sistemático de inclusiones y exclusiones que son generadas desde y sostenidas por estructuras profundas de poder económico y social? Todos los sistemas hegemónicos dependen para su supervivencia de cierto grado de maleabilidad ante las fuerzas o grupos que pretenden o resisten su incorporación. Estas oposiciones deben ser o incluidas o descalificadas. Todavía no está claro si el feminismo debe ser incorporado o bien va a desarrollar formas que resistan o provoquen radicalmente lo hegemónico.

La noción de hegemonía implica la negociación constante de tales conflictos inevitables a través de la inducción de los sujetos, tanto potenciales historiadores del arte como público amante del arte, hacia una identificación con su versión selectiva del pasado. Ciertas actividades o posiciones pueden ser incorporadas para proteger mejor los intereses subyacentes por medio de concesión e innovación. Un poco de novedad y controversia puede realmente mantener la disciplina viva y serán por ende permitidas, pero siempre en los márgenes. Aquello que habla fuerte, sin embargo – las formaciones subyacentes de poder, presentando a la historia del arte como un ejercicio académico susceptible de una lectura más crítica de sus efectos y propósitos – debe ser ridiculizado, posicionado como aberrante. Una estrategia fue decir que, por ejemplo, las historias sociales del arte o los estudios feministas no son más *historia del arte*. Son política, sociología, ideología, metodología o 'estudios de mujeres' o, lo que es peor, *Teoría*.

Hoy, las feministas enfrentan una nueva paradoja. Si nos retiramos a los dominios más hospitalarios de los estudios interdisciplinarios de género o los estudios culturales, si no nos involucramos continuamente con la historia del arte como discurso e institución, nuestro trabajo no molestará al canon y sus discursos sobre el arte y los artistas. Entonces tendremos que mantener una distancia de los modos profesionalizados de la disciplina historia del arte como posibilidad de desarrollar nuestra habilidad para sostener la cuestión de género reprimida dentro



de ella. No podemos simplemente decampar. Esto dejaría a los artistas librados a los efectos de los discursos canonizantes de la historia del arte, los cuales, en términos reales, puede dañar seriamente las posibilidades de trabajar y vivir como artista para aquéllos que pertenezcan a grupos sociales no canónicos.

Definido entonces como tradición selectiva, el canon plantea problemas específicos y complejos al feminismo, que sobrepasan el estrecho foco del análisis marxista señalado aquí por el necesario reconocimiento de la hegemonía como una fuerza social y política en la cultura. Permítanme citar a Freud sobre Marx:

*La fuerza del marxismo descansa claramente, no en su visión de la historia o las profecías de futuro que se basan en ella, sino en su sagaz indicación de la decisiva influencia que las circunstancias económicas de los hombres tienen sobre sus actitudes intelectuales, éticas y artísticas. Un número de conexiones e implicaciones que previamente habían sido totalmente pasadas por alto fueron así descubiertas. Pero no puede asumirse que los motivos económicos sean los únicos que determinen a los seres humanos en sociedad... Es completamente incomprensible que los factores psicológicos puedan ser descuidados cuando lo que está en cuestión son las reacciones de los seres humanos en sociedad.<sup>27</sup>*

Inversión psico-simbólica en el canon, o, de actitudes pueriles en relación con los artistas.

En su interpretación de la estética de Freud, Sarah Kofman proveyó una vía para analizar cómo aquello que es invertido en el canon a un nivel sobrepasa los intereses económicos o ideológicos de los grupos sociales dominantes. Los cánones son defendidos con un celo casi teológico que indica algo más que una coincidencia histórica entre el uso eclesiástico de la palabra *canon* para los textos de la Biblia reverenciados y autenticados y su función en el tradicionalismo cultural. El canon es fundamentalmente un modo de culto al artista, que a su vez es una forma del narcisismo masculino.

Freud apareció en escena como un mero lego, para minimizar la importancia de su propia contribución a la comprensión del arte. Para Kofman tales renunciamentos fueron, de hecho, irónicos.

*Pero al final del texto, como en 'Los siniestros', los connoisseurs son reducidos a un papel de charlatanes atrapados en sus opiniones subjetivas, elevando sus propias fantasías acerca de las obras de arte al estatus de conocimiento, aunque incapaces de resolver el enigma del texto en cuestión. La imploración que Freud les dirige pidiéndoles una crítica indulgente, debe entonces interpretarse irónicamente. Lo que Freud significa es que un connoisseur de arte critica sin saber de qué está hablando, puesto que está hablando de sí mismo; sólo el psicoanalista puede desvelar la 'verdad histórica', si no la verdad 'material' de aquello que él dice.<sup>28</sup>*



<sup>27</sup> Sigmund Freud, *New Introductory Lectures* (1933), Penguin Freud Library, 2 (Hammondsworth: Penguin Books, 1973), p.215. (Trad. LMC).

<sup>28</sup> Sarah Kofman, *The childhood of Art: An interpretation of Freud's Aesthetics*, Trad. Winnifred Woodhull (New York: Columbia University Press, 1988), p.11.

---

Para Freud, por lo tanto, el 'interés real del público en el arte descansa no en el arte mismo, sino en la imagen que éste tiene del artista como un "gran hombre"; aún cuando este hecho esté a menudo reprimido.<sup>49</sup> Desentrañar el enigma de un texto es consecuentemente violentar la imagen idealizada del artista como genio - cometer algún tipo de 'asesinato' - de ahí la resistencia, no sólo hacia el trabajo psicoanalítico sobre arte en general, sino también hacia cualquier forma de análisis desmitificador como los que llevan adelante los historiadores sociales, críticos y feministas del arte. En los escritos sobre arte - sus contemporáneos fueron algunos de los llamados padres fundadores de la disciplina y los cánones de la historia del arte - así como en el interés del público en general hacia el arte, Freud identificaba una combinación de tendencias teológicas y narcisistas. Freud estableció paralelos entre la historia de la humanidad revelada en la antropología y la historia psicológica del individuo planteada por la disciplina que él estaba inventando. Las antiguas formas y rituales religiosos tales como el totemismo y el deísmo aparecían como correspondientes a etapas de desarrollo psicológico infantil operando en cada individuo.<sup>41</sup> Freud discernió el modo en que aquello que podríamos imaginar como una práctica social altamente sofisticada -la apreciación del arte- puede ser informada por estructuras psíquicas que son características de ciertos momentos poderosos de experiencia *arcaica* en la historia del sujeto humano los que, en forma sublimada, son perpetuados culturalmente en instituciones sociales y prácticas culturales como la religión y el arte.

La excesiva valoración del artista como 'gran hombre' en la historia del arte moderno occidental se corresponde con el estadio infantil de idealización del padre. Esta fase es, sin embargo, rápidamente socavada por otro conjunto de sentimientos - de rivalidad y decepción - que pueden dar lugar a fantasías competitivas y a la instalación de otra figura imaginaria: el héroe, quien siempre se rebela, derrota o incluso asesina al padre dominante. Sarah Kofman explica:

*La actitud de la gente hacia los artistas repite esta ambivalencia. El culto al artista es ambiguo en tanto consiste en la veneración tanto del padre como del héroe; el culto del héroe es siempre una forma de autoveneración, dado que el héroe es el primer ego ideal. Esta actitud es religiosa pero también narcisista en su carácter, y repite la del niño hacia el padre y la de los padres hacia el niño, a quien ellos atribuyen todos los 'dones' y la buena fortuna con que se honraron a sí mismos durante el período narcisista en la infancia.<sup>51</sup>*

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>50</sup> Este punto siempre genera bastante ansiedad, pues parece sugerir que ciertos pueblos que todavía sostienen estas formas de religión están siendo considerados pueriles o añejados (*childish*). El error es asumir que el estado de infancia es adjetivado como pueril y, del mismo modo, que es siempre sobrepasado. Las experiencias arcaicas y sus correspondientes fantasías permanecen como un rico recurso y un poderoso determinante en el comportamiento adulto. *Infantile (Infantile)* es un término técnico y refiere tanto a momentos fundantes en las historias psicológicas individuales como a un registro continuo de significado y afecto en el sujeto humano.

<sup>51</sup> Kofman, p. 18.

---

Este tema del artista incorporando tanto el culto al padre idealizado como la identificación narcisística con el héroe conduce a otra observación que debería resonar al lector que tenga en mente la historia del arte canónica y sus formas típicas de monografía, biografía y *catalogue raisonné*. Si el artista funciona como un objeto heroico de fantasía narcisista, heredando la adoración acordada al padre, esto podría explicar el fuerte interés puesto en la biografía, la psicobiografía y el modo en que, en la historia del arte por ejemplo, buena parte del trabajo sobre las obras de arte funciona para producir una vida para el artista, un viaje heroico a través de luchas y pruebas, una batalla con los padres profesionales para el triunfo final en un lugar que es siempre su canon (el del padre). Esto nos lleva más allá de las cuestiones del sexismo y la discriminación, dado que el artista es entonces una figura simbólica, a través de la cual ciertas fantasías públicas adquieren forma representacional. Hasta cierto punto esas fantasías, infantiles y narcisistas, no son exclusivas del género masculino. Pero funcionan para sostener una leyenda patriarcal.

Escribir sobre un artista en un modo biográfico es en sí una operación doblemente determinada. Por un lado, representa un deseo de aproximarse al héroe, mientras, por el otro, la obra y el héroe deben permanecer sacralizados, *tabú*, de manera de evitar el deseo inconsciente de asesinato del padre que el héroe encubre además de sostener la ilusión teológica del arte que en forma similar compensa estos deseos conflictivos. Así Freud escribió en su estudio sobre Leonardo:

*Los biógrafos se muestran siempre singularmente fijados a su héroe. Con gran frecuencia lo han elegido impulsados por motivos puramente personales, de orden sentimental, que se lo hicieron simpático de antemano. De este modo se entregan a una labor de idealización, que aspira a incluir al grande hombre en la serie de sus modelos infantiles y quizá a resucitar en él la representación paterna infantil. A favor de este deseo, borran los rasgos individuales de su fisonomía, disimulan las huellas de sus luchas con resistencias interiores y exteriores, le despojan de toda debilidad e imperfección humanas y nos ofrecen entonces una belada figura ideal ajena por completo a nosotros, en lugar del hombre al que podíamos sentirnos afines, siquiera fuese lejanamente.<sup>52</sup>*

En su análisis de la lectura que hace Freud de los biógrafos, por quienes podríamos sustituir a los historiadores del arte, Kolman señaló el papel de la idealización, la identificación y también la necesidad de mantener al artista como algo aparte, y especial. De este modo Freud manobra cuidadosamente un espacio para el psicoanalista que funcionaría como mediador entre el artista y el público.

El biógrafo/*connoisseur*/historiador del arte escribe desde una constante ambivalencia, un deseo de aproximar al artista y, a la vez mantener una distancia, un compromiso entre admiración y rivalidad en el cual los deseos de muerte

---

<sup>52</sup> Sigmund Freud, "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci" (1910), en *Psicoanálisis del arte*. Madrid: Alianza, 1987 (trad. Luis López Ballesteros y de Torres) pp.66-67.

---

dirigidos al padre y desplazados al héroe admirado son administrados a través de la maestría del escritor en el manejo del tema. El culto teológico del artista oculta su reverso, una identificación narcisista con un héroe idealizado. La aplicación del psicoanálisis al arte de por sí aparece como un acto criminal puesto que procura renunciar a estas inversiones infantiles en la figura del artista/héroe, para permitir que el artista sea examinado y explicado a partir de mecanismos psíquicos a los cuales todos estamos sujetos.

*Por una parte, la obra de arte es una de las ramificaciones de aquello que se halla reprimido en el artista, y como tal es simbólica y sintomática. Puede ser descifrada a partir de huellas, detalles mínimos que indican que la represión no ha sido enteramente exitosa; esta falla es lo único que abre un espacio de legibilidad en la obra.<sup>53</sup>*

Para Freud no hay misterio en el arte; pero está el desafío del desciframiento de sus significados, desafío que no se debe a que el artista sea diferente, sino que es planteado por la 'normalidad' del artista - el hecho de que sea igual al resto de nosotros.

*El psicoanalista actúa como un mediador entre el artista y el público, entre padre e hijo, porque el hijo no puede soportar mirar a su padre a la cara más que en la medida en que pueda confrontar su propio inconsciente... La contribución del psicoanálisis a la biografía es el haber mostrado que el artista no es más un grande hombre o un héroe que nosotros mismos. La 'aplicación' del psicoanálisis revierte completamente la posición de las biografías tradicionales. 'Matar' al padre significa renunciar tanto a la idealización teológica como a la identificación narcisista que encarna el deseo del sujeto de ser su propio padre. También significa respetar el superyo, que sólo hace posible el renunciamiento al principio del placer.<sup>54</sup>*

Sarah Kofman posicionó a Freud, e indirectamente al psicoanálisis, como un 'nuevo iconoclasta', desafiando la idealización religiosa y la identificación narcisista con el artista para ir más allá de 'la infancia del arte' hacia la esfera necesaria en la que la admiración idealizada del artista es superada por un análisis 'adulto' de las obras y textos artísticos a ser descifrados. El análisis desmitificador, según Freud, en última instancia no revelará un genio místico 'sino un ser humano hacia quien nosotros mismos podemos sentir una distancia relativa'. Esta reflexión es de particular importancia para el feminismo en su batalla con el canon. Si introducimos en nuestras lecturas de la historia del arte demasiados elementos de la vida personal del artista - traumas o experiencias específicamente femeninas, por ejemplo - o bien si trabajamos sobre nuestras propias experiencias vitales para ayudar a comprender aquello que estamos mirando, podríamos ser descalificadas por ofrecer lecturas excesivamente subjetivas, insuficientemente sometidas a la objetividad necesaria

---

<sup>53</sup> Kofman, p.15.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.20.

de la distancia histórica racional. Por otra parte, el feminismo puede reclamar legítimamente estas reflexiones freudianas para sostener el intento teorizado de balancear la investigación histórica con intuiciones cuidadosamente presentadas, desarrolladas a partir de nuestras propias historias de vida, acerca de la significación de lo psico-simbólico en la realización e interpretación de textos culturales.

Sin embargo el proyecto de Freud, que emergía en el mismo momento en que la historia del arte llegaba a su madurez como disciplina, encontró, y todavía encuentra, considerable resistencia porque:

*El psicoanálisis infringió al hombre una de sus tres grandes heridas narcisísticas: al desconstruir la idea del sujeto autónomo dotado de auto-maestría y autosuficiencia. es más, un sujeto que habría sido su propio creador. El narcisismo, sin embargo, es esencialmente una fuerza muerta, de modo que denunciarlo es trabajar a favor del Eros.<sup>55</sup>*

La lectura de Freud por Sarah Kofman se instala en dos registros. Uno nos permite dirigir una mirada hacia lo que está en juego en la canonicidad, como una formalización de su estructura religioso-narcisística de idealización del artista. El otro son los términos eminentemente genéricos de semejante estructura. Padres, héroes, rivalidades edípicas no sólo reflejan el sesgo específicamente masculino de la atención de Freud. Sugieren que, estructuralmente, los mitos del arte y el artista están formados en la diferencia sexual y la representan en la escena cultural. La pregunta fundante de Linda Nochlin "¿Por qué no hay "grandes mujeres artistas" - con este agregado: "en el canon?" - puede darse vuelta a través de este análisis para exponer las estructuras profundamente *masculinistas* del canon en términos de narcisismo e idealismo.<sup>56</sup>

La pregunta entonces es: ¿podríamos invertirlo, e insertar una versión femenina? ¿Madres, heroínas, rivalidad edípica femenina, narcisismo femenino, etc.? ¿Desejaríamos eso? ¿O trataríamos de alinearnos con Freud en la búsqueda de una relación adulta en lugar de infantil respecto del arte, y procurando tomar distancia de un eventual mito del artista revisado, feminista, orientamos al análisis del enigma de los textos liberados de tal idealización narcisística? Seguramente preferiríamos estar del lado del Eros en vez del Thanatos, del amor y el deseo en nuestra escritura, en lugar de la muerte que, en la forma del 'asesinato' evitado del padre/madre a través de la idealización del héroe/heroína, presiona constantemente sobre la historia del arte.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>56</sup> En la primera versión de este famoso ensayo, publicado en *Woman in a Sexist Society*, ed. Vivian Gornick y Barbara K. Moran (New York: Basic Books, 1971), pp. 480-511, éste era el título ("Why are there no "great women artists"?). La publicación posterior en *Art & Sexual Politics*, ed. Thomas B. Hess y Elizabeth C. Baker (New York & London: Collier Macmillan, 1973) lleva el título: "Why Have There Been No Great Women Artists?"

Utilizando el análisis de Sarah Kofman de la estética de Freud, podemos entonces redirigir el foco de atención sobre el deseo feminista, y la inversión de las mujeres en arte y artistas que sean mujeres. Yo me pregunto: ¿Qué es lo que nos hace interesarnos en artistas que son mujeres? Esta parece una pregunta simple con una respuesta obvia. Pero fue sólo el feminismo - no el hecho de ser mujer - lo que permitió y generó tal deseo, y creó, en su política, teorías y formas culturales, un soporte representacional que pudiera poner en discurso aspectos del deseo femenino (que es, sin embargo, profundamente ambivalente) de la madre y por ende del conocimiento acerca de las mujeres.<sup>37</sup> A la luz de lo anterior, sin embargo, todo deseo, feminista o no, ahora parece más complejo. ¿Por qué, como feminista, estoy interesada en artistas que, debido al riguroso sexismo de la historia del arte, no tienen ningún reconocimiento como figuras culturalmente idealizadas o canonizadas? ¿Pueden las olvidadas mujeres artistas del pasado funcionar para mí como un ideal narcisista? ¿Quiero reivindicarlas como heroínas semi-divinas? ¿Qué estamos haciendo si intentamos hacerlas aparecer como tales - aun cuando, dentro de los regímenes actuales de diferencia sexual, podamos hacerlo? ¿Y qué si yo deseo algo diferente de estas historias de mujeres? Es decir, ¿es posible hacer el trabajo que propongo sobre mujeres artistas dentro de una formación disciplinaria apuntalada por una estructura mítica y psíquica no explicitada que obstruye activamente el descubrimiento histórico de la diferencia, que vuelve poco interesantes los relatos de mujeres recordados? La respuesta probablemente es no. ¿Debería una escritora de historias del arte a partir del deseo *feminista* hacer una diferenciación de otro tipo: anti-mítica, no-heroica, capaz de analizar obras de arte a partir de huellas de subjetividades que no son idénticas a la mía a causa de una cualidad común al ser-mujer (womanhood) pero que pueden hablarme en el (históricamente variable) femenino?

Hace tiempo que vengo sosteniendo que la 'historia del arte' en tanto encarna y perpetúa esta actitud dual narcisista y religiosa hacia el artista como el meollo de la disciplina, no puede sobrevivir al impacto del feminismo - una práctica que, necesariamente, debe deconstruir ese meollo si pretende poder hablar de prácticas artísticas de mujeres. Pero quiero proponer aquí que apliquemos las reflexiones teóricas adquiridas a partir del trabajo de Freud sobre 'los *connoisseurs*' a la práctica feminista. Precisamente aquí se abre un espacio para la intervención feminista. Aún cuando el psicoanálisis freudiano privilegia en última instancia el lugar del Padre, considerando todos los relatos culturales como modelados por las ansiedades



<sup>37</sup> Estoy siguiendo los argumentos de Kaja Silverman en *The Acoustic Mirror* (Bloomington: University of Indiana Press, 1988), p.125, acerca del modo en que el feminismo abreva en las 'fuentes libidinales del complejo de Edipo negativo', refiriéndose este último al deseo edípico de la niña hacia la madre, así como a su identificación con ella en la formación de su propia femineidad. Este deseo, presente en todas las mujeres, es reprimido por la cultura. Este comentario no significa que el feminismo haya descubierto un deseo sexual centrado en la mujer, sino que desencadenó en una corriente cultural ese elemento del inconsciente femenino al cual una simbólica falocéntrica niega un soporte representacional.

---

edípicas masculinas y, en definitiva, colocando al Padre/Héroe como figura central para el análisis de la historia del arte, ofrece teóricamente una vía para exponer los deseos y fantasías que han hecho hasta ahora inconcebible imaginar mujeres en el canon. Las mujeres, como representantes de la Madre, no son Héroes. El relato de la relación femenina con la Madre toma un curso totalmente diferente. Esa es la razón por la cual comenzo el libro leyendo la obra de artistas canónicos en busca de rastros de lo maternal.

Las historiadoras del arte somos susceptibles de identificación, idealización y fantasías narcisistas desde el momento en que muchos procesos analizados por Freud son comunes tanto a sujetos masculinos como femeninos en formación pre-edípica, y, lo que es más importante, porque, en ausencia de otras leyendas, mitos e imágenes, las mujeres construyen subjetividades híbridas con el bricolaje de lo que la cultura falocéntrica ofrece. Cultura falocéntrica que, sin embargo, se apoya en premisas de sustituciones y represiones – particularmente de la Madre. Si uno de los proyectos clave del psicoanálisis es indagar los rastros de una represión incompleta, un paso adelante sería, por ende, buscar a contrapelo de lo paternal buscando lo *Maternal*. Podemos leer la Madre entre líneas, en la obra de artistas que son hombres y mujeres, puesto que allí descubriremos especificidades y diferencias que no son la única diferencia que la lógica fálica decreta. Esto provee un territorio en el cual podemos deconstruir el mito del 'gran hombre' y comenzar a leer productivamente las obras de artistas varones más allá de sus refranes limitados y repetitivos, y al mismo tiempo ser capaces de hablar de los mitos, figuras y fantasías que nos podrían permitir ver aquello que hicieron las mujeres artistas, leer las *inscripciones en lo femenino*, proveer, en nuestros textos críticos, soporte representacional para los deseos femeninos en un espacio que pueda también comprender deseos masculinos en conflicto, liberados de su encasillamiento teológico en la imagen idealizada del artista canónico. Mas aún, las diferencias entre hombres que son reconocidas actualmente sólo en la supresión de todas salvo el ego-ideal de un grupo podrán ser articuladas sin la ansiedad que subyace incluso en el texto de Freud cuando tiene que dar cuenta de la homosexualidad de Leonardo.<sup>38</sup> La diferencia ya no será más la línea de demarcación entre lo canónico y lo no canónico, sino que será la controversia misma que en su complejidad llevaremos adelante en un análisis expandido y más comprensivo de la cultura liberado de la idolización del Padre blanco y del blanco Héroe.

Traducción de Laura Malosetti Costa



---

<sup>38</sup> Sigmund Freud, 'Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci', *cit.*