

# LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y FILOSÓFICA

Nicolás Orozco M.  
ENSAYO & ARTE

1 Filosofía de la Universidad El Bosque. Director, editor y columnista de la Revista Horizonte Independiente. Miembro de la European Network of Japanese Philosophy. Autor de *Agnotología y filosofía: la importancia del estudio de la ignorancia* (Revista Horizonte Independiente, 2021), *El flamenco y la cultura: un análisis musical sobre una sociedad* (Revista Horizonte Independiente, 2021), *Entre Coetzee y Proctor: diálogos agnotológicos* (Revista Horizonte Independiente, 2021), y *Marco Aurelio, el emperador estoico: una mirada al gobierno de un filósofo* (Revista Horizonte Independiente, 2020).

# LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE: UNA APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y FILOSÓFICA<sup>2</sup>

## The representation of women in art: a historical and philosophical approach

Nicolás Orozco M.  
[norozcom@unbosque.edu.co](mailto:norozcom@unbosque.edu.co)

### RESUMEN:

En este artículo se desarrolla un análisis sobre la concepción de la mujer en las diferentes épocas de la historia. Para este propósito se hace una evaluación sobre diferentes obras de arte de cada una de las épocas históricas con el fin de poder ver cómo ha cambiado la concepción de la mujer a lo largo de la historia. Además de optar por un camino artístico, se enfatiza la aproximación desde la filosofía como fuente de estudio.

El desarrollo del artículo se sustenta en el estudio de la mujer en la Edad Antigua como primer centro de estudio. El segundo estudio se basa en la concepción de la mujer en el Medioevo, el Renacimiento y en la Edad Moderna; finalmente, el tercer estudio se establece en el examen de la concepción de la mujer en la Edad Contemporánea y su cambio en la perspectiva social gracias a diferentes influencias de la filosofía y el arte.

**Palabras clave:** Mímesis, Ánima, Mujer, Filosofía, Arte, Eterno femenino, Historia de la mujer.

---

<sup>2</sup>Recibido: 09 de enero 2021. Aceptado: 05 de febrero 2021.

**ABSTRACT:**

This article develops an analysis of the conception of women in different periods of history. For this purpose, an evaluation is made of different works of art from each of the historical periods in order to see how the conception of women has changed throughout history. In addition to opting for an artistic path, the approach from philosophy as a source of study is emphasized.

The development of the article is based on the study of women in ancient times as the first center of study. The second study is based on the conception of women in the Middle Age, the Renaissance and in the Modern Age as a second point of attention; finally, the third study is established in the examination of the conception of women in the Contemporary Age and its change in social perspective thanks to different influences from philosophy and art.

**Key words:** Mimesis, Anima, Women, Philosophy, Art, Eternal feminine, History of women

## INTRODUCCIÓN:

Para empezar este artículo es importante mostrar el significado que se le ha dado de una manera histórica al concepto de representación pues, éste nos ayudará a tratar una de las muchas formas de evaluar y examinar la manera en que la mujer ha sido percibida a lo largo de la historia. Según el filósofo griego Aristóteles, la representación implica todo lo que en la poética clásica corresponde a la imitación de la naturaleza para fines útiles o prácticos (arte, literatura, filosofía, etc.).

De acuerdo con lo anterior y siguiendo la propuesta Aristotélica, también se puede decir que la representación es una manera subjetiva para conocer la realidad. La representación no solamente es un proceso involucrado en la creación de un objeto bello o incluso de una forma estética, sino que así mismo es un punto de vista diferente para la imagen y creación de culturas y modelos convencionales de una realidad normalizada. Además de esto, y volviendo con Aristóteles, es importante entender que la representación designaba originalmente una ejecución teatral e intencional efectuada por los actores de las tragedias (Sófocles, Esquilo, entre otros...), esta idea se da por la forma en la que diferentes artistas o actores tomaban una idea teatral.

En su momento, Platón precisaba en su Diálogo X que el mundo estaba lleno de objetos que representaban esencias, en otras palabras, ideas. No obstante, hay que considerar que la forma en la cual percibimos la realidad es imperfecta, puesto que, como reza Antoine de Saint-Exupéry en una de sus más bellas frases del Principito, “lo esencial es invisible a los ojos”. Y utilizando esta frase, podemos decir que nuestra comprensión de la realidad es cambiante, histórica e imperfecta.

La representación en sí, tiene muchos aspectos simbólicos en el mundo histórico y artístico. Sin embargo, se puede considerar que cada modo de pensamiento es al mismo tiempo un modo histórico, ya que cada pensamiento o cada pensador se envuelve en un mundo que será la historia de su trabajo o el trabajo de su historia. La representación también lo es. Para el filósofo del idealismo Alemán Georg Wilhelm Hegel la historia es una reflexión que supone una interpretación de cada época:

Para Hegel la reflexión sobre la historia supone una interpretación: la imparcialidad es imposible. Hay que interpretar la historia desde la racionalidad; hay que atender a los hechos para discernir el proceso racional que se da en la historia. Además, para Hegel, es en la Historia en donde se expresa la máxima Realidad del Ser, del absoluto; es justamente en la Historia en donde éste se expande y se autorreconoce más plenamente; en donde cobra plena autoconsciencia de sí. (UNad, lección 45 de filosofía)

El arte, la literatura y la filosofía son medidores que han sido empleados por historiadores a lo largo del mundo para mostrar la historia en su parte representativa o su forma de ver. De esta manera, el ensayo expone a la mujer desde una posición que hace énfasis en los modos de la mirada de representación y de la esencia, que han ocurrido a lo largo de toda la historia humana. Por tanto es importante preguntarse: ¿se retrata a sí misma la mujer, o es retratada por los ojos que la ven? ¿Qué sucede si la representación de lo femenino, corresponde a un orden discursivo en el cual las palabras se entrelazan, pero son sucedidas a lo largo del tiempo y de la historia por medio de las diferentes formas? Ahora, se puede considerar la postura del filósofo Jean-François Lyotard ante las representaciones de la pintura. La pintura, según Lyotard, falsifica la realidad, lo cual en sí no constituye un problema, porque:

(...) la pintura es un 'discurso', cuyas palabras y expresiones guardan una correspondencia con las palabras y expresiones que integran el mundo, entendido como un discurso; porque así, los elementos representados en la pintura se corresponden con las cosas que pueblan el mundo; y porque la pintura posee un orden interno que corresponde al orden o arreglo que las cosas guardan dentro del mundo. (Lyotard, 79).

Podemos decir que la mujer es considerada en diferentes ámbitos como el símbolo lo bueno y de lo terrible. Ejemplo de ello es el relato mesopotámico y del Zohar sobre Lilith, quien aparece también en algunas versiones griegas de la Biblia católica. Pero, para no ir más lejos, la mujer, dadora de los dones de la abundancia y la felicidad, es también un recipiente vacío, dispuesto a ser completado por el hombre y, también, por la culpa hacia su dudosa forma de ser persona. A la mujer se le ha comparado con la luna porque, a diferencia del sol, es inconstante (Shakespeare), y del mismo modo se le ha proyectado como a una Eva terrible e insaciable, incitadora de la gran caída humana, por lo que se puede mirar desde el relato griego "La caja de Pandora". Entonces aclaro que este estudio analiza lo imaginario que se ha creado en torno a la mujer.

Las representaciones femeninas de la antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, el Arte Moderno y la Edad Contemporánea serán los marcos que mostrare en el este escrito.



Franz Von Stuck, *Die Sünde* (el pecado) 1908.

En la pintura del simbolista alemán, Franz Von Stuck, se puede ver en esta imagen una sonrisa cínica y complaciente, además está acompañada por la manera en la que la serpiente mira de forma clara; mirada que, resulta oscura y a la vez clara, como poniendo de manifiesto las más terribles oscuridades del alma y la certeza de que pecado y mujer están relacionados. Como se podrá ver en este texto, se nota que la representación de lo femenino corresponde a una representación en la cual lo sagrado y lo profano se relacionan de una manera de unión, o íntimamente. Decía el autor francés Gerard de Nerval en su obra *Aurelia* que en la mujer se escuchan los suspiros de la santa y los gritos de la bruja.

Del mismo modo, Jules Barbey D'aurevilly escribió que las mujeres son diabólicas y que fungen como experimentos de la naturaleza, lo cual nos da a conocer los dos lados de la moneda y las dos caras de la mujer. D'Aurevilly decía que la virtud y el pecado conviven en la mujer tal y como en algunos rostros viven juntos como un ojo negro y otro ojo azul. En lo anterior se puede decir que se simboliza como gesto de la beatitud y la belleza, de la deformidad y la enfermedad. De esta manera, empezaremos por mostrar la forma por la que según el arte se ha representado a la mujer como ilusión del bien supremo o del más terrible mal.

## 1. REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LA ANTIGÜEDAD:

*“Porque soy la primera y la última. Soy la honrada y la desdeñada. Soy la ramera y la sagrada. Soy la esposa y soy la virgen. Soy la madre y soy la hija. Soy las extremidades de mi madre. Soy la estéril y muchos son mis hijos. Soy aquella cuya boda es grandiosa, Pero no he tenido marido.*

*Soy la comadrona y la que no da a luz. Soy el solaz de los dolores del parto. Soy la novia y el novio. Y mi marido me engendró. Soy la madre de mi padre y la hermana de mi marido, que es mi vástago... Hacedme caso. Soy la deshonrada y la grandiosa.”*

**(Nag Hammadi, Siglos I y III, manuscrito hallado en 1945)**

En el Asno de oro, Apuleyo (125 a.C.), nos dice que la diosa Isis enumerando sus diversos nombres, con los cuales fue no solo adorada sino también venerada. Sin embargo, a pesar de sus múltiples atributos y títulos, todas las demás deidades femeninas emanaron de la misma fuente, es decir, la realidad fundamental de la diosa fue sagrada por el simple hecho de relacionarse con la feminidad. Por tanto hizo que la diosa fuera representada de forma autónoma, fuerte y sexual, incluso a pesar de que la soberanía, la caza y la guerra formaran parte de sus competencias. Entonces, a la mente humana le ha sido, no solo difícil, sino casi imposible describirla y más aún representarla. Ahora, para dar otra opinión e introducción al tema, nos remontamos al año 1845 en el cual veremos que, para esclarecer nuestra comprensión de la imagen de lo femenino, el arqueólogo Jacques Boucher relacionó la piedra hecha por los humanos con huesos fosilizados de animales extintos. Boucher decía que la historia era tan antigua que era necesario ir más allá del texto sagrado de la Biblia. Los hallazgos encontrados correspondieron a figuras y pinturas del Paleolítico (época antigua, antes de la prehistoria), en el que las mujeres cumplían un papel predominante, sobre todo en su función de madres. Esto puede ser visible por los pechos y los vientres embarazados que se destacan frente a una cabeza pequeña y a unas extremidades igualmente pequeñas. Estas figuras fueron llamadas *Venus Willendorf*.

Siguiendo la idea de lo dicho anteriormente, es necesario decir que hasta el presente ha sido posible hallar aproximadamente más de dos mil tipos de imágenes femeninas en las que se incluyen: relieves, grabados, esculturas y pinturas.



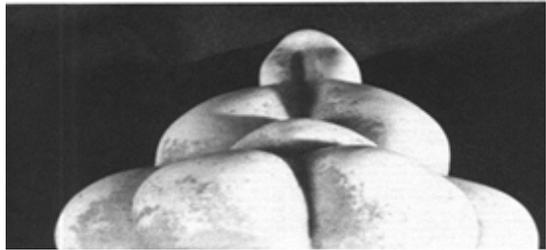
Josef Szombathy (1908). Venus de Willendorf.

El parecer de Gimbutas es compartido por varios autores como A. Marshack (1972), quien nos dice que la Venus de Willendorf se relacionaba con la renovación de la vida. Tanto Gimbutas como Marshack están de acuerdo en decir que esta creación se vinculó con un culto específico a una diosa de la tierra. También es importante decir que estos cultos se aplicarían a muchas culturas puesto que el lugar designado a la fertilidad era un producto de sociedades con sistemas mágicos religiosos en los que las diosas paleolíticas, más que jugar un papel estético, cumplían funciones que apelaban a las fuentes primarias de nutrición y creación.

Las muchas figuras de Venus que fueron encontradas en el mundo muestran a una Madre originaria. Muchas feministas como Simone de Beauvoir, entre otras, defendieron la idea, no solo de una diosa universal, sino además de una creación espontánea realizada por mujeres.

En el año de 1996, Le Roy McDermontt, postuló que las características de estas figuras coincidían con el autorretrato de las mujeres embarazadas. Mediante una serie de fotografías, el autor demostró que la vista que la mujer encinta tiene de sí misma es comparable a la de la Venus de Willendorf. El caso de que esta teoría fuera acertada daría mayor peso a los argumentos feministas según los que las artificios de estas creaciones no fueron hombres sino mujeres, lo que tendría gran relevancia para la historia del arte y de la representación. En suma, esto realza el papel de las mujeres como transmisoras y generadoras culturales de su imagen a lo largo del tiempo.

Existen esculturas de tamaños, clases y estilos muy variados. Son tan diversas que las hay hasta monumentales. Por ejemplo, el arqueólogo James Mellart (1970) decía que muchos santuarios estaban dedicados a la diosa y que dichos espacios podrían ser lugares de encuentro para cazadores y personas del camino. Por otra parte, las excavaciones en Höyük Zatal, Turquía, demuestran que los edificios de los asentamientos humanos más antiguos tenían a diosas exhibidas en paredes.



Pruebas fotográficas de Le Roy McDermontt que buscan asemejar el realismo de la cerámica con los cuerpos de mujeres encinta.

Esto confirma, y basándonos en la Venus de Willendorf, que la presencia de lo femenino fue representada como una manera sagrada de buscar prosperidad en un sistema económico (agrícola). Entonces nace la incógnita: ¿qué significa la diosa madre, la Venus principal para las culturas clásicas (Mesopotamia, Egipto, y Grecia)? La importancia de la diosa o mujer en tanto símbolo de la maternidad resulta fundamental. De acuerdo con las teorías del psicoanalista suizo Carl Gustav Jung, se puede decir que la madre es un concepto único en la mente humana, debido a que nuestra experiencia es universal en lo que respecta a la reproducción. Esta idea se refuerza luego del parto, a medida que la madre nutre a su cría con alimento, calor y afecto, al tiempo que el bebé depende

exclusivamente de ella. Por tanto se puede explicar, en los primeros meses de vida, el rango de visión del infante solo le permite ver de su madre sus pechos, formidables y enormes como el mundo, para apoyar la teoría Sigmund Freud nos muestra el psicoanálisis. En esta fase de dependencia, el niño considera a la madre necesaria, en otras palabras, cualquier cosa que la madre haga será fundamental para el hijo, quien no dudará inconscientemente en verla como benigna o como una fuente de peligro.

Sociológicamente, para los diferentes pueblos la diosa copió el comportamiento del niño: si la tierra era fértil, la diosa era buena, pero sí no, las comunidades entendieron que podía ser maligna, puesto que afectaba el bienestar social. Es decir que la madre tiene su benevolencia fundamental en la crianza de un hijo lo cual nos da a entender un rasgo importante de la representación de la mujer y del símbolo que tenemos de ella.

El uróboros es la serpiente que se muerde la cola y que crea un círculo continuo, ininterrumpido. El círculo contiene todos los pares, las dualidades de lo femenino y lo masculino, pero también muchas contradicciones: es la boca-matriz circular que recibe la cola, que a su vez es un símbolo fálico (Freud). Por tanto, al pensar en la diosa es prudente reflexionar sobre su naturaleza total: no solo es la gran mujer, también es el gran padre, es la procreación, es la vida en sí misma que sin género se hace tal y como se hacen los misterios.



Uróboros maya, Galería Nacional de México.

## **2. EL ALMA O LA MUJER INTERIOR DE LA IMAGINACIÓN DE MEDIEVALES, RENACENTISTAS Y DEL ARTE MODERNO:**

Ahora, es importante mencionar al inconsciente de como una estructura colectiva e individual, simultáneamente es un modo simbólico de expresión fantástica. En los sueños esto puede conllevar efectos sanadores o, por el contrario, tener consecuencias muy destructivas dentro de un proceso llamado individuación. La individuación, es una manera de hallar a la persona real detrás del ego (yo) o de los ideales comunes que exige la convención social, se manifiesta abiertamente mediante símbolos en los sueños. Marie Louise Von Franz la describe como “la emergencia autónoma que desde el inconsciente se expresa mediante símbolos que actúan como transformadores de potencia” (Von Franz, 186). De esta manera, en el proceso de individuación surgen contenidos fantásticos e irreales que reaparecen en el inconsciente, expresados en sueños de una manera reiterativa. Los símbolos que se repiten son auto referenciales, de modo que solo mediante la investigación de nuestro inconsciente —es decir, nuestro plano onírico o plano fantástico— es posible conocerlos. Una de las rutas para indagar nuestra forma real, nuestro ser verdadero, según Jung, es el conocimiento de *la sombra*.

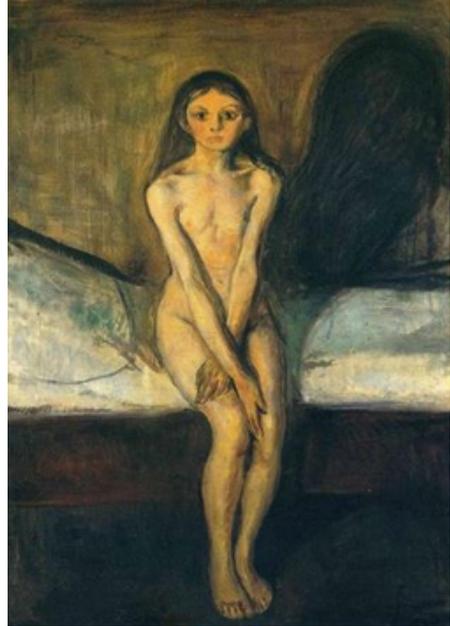
La idea de la sombra no es otra cosa que el conocimiento de la parte más oscura y desconocida de la personalidad de cada individuo, pues ésta representa cualidades y atributos desconocidos del ego. Sin embargo, también puede constar de factores colectivos que se entroncan fuera de la vida personal de un sujeto, tales como las formas sociales y las costumbres. “Cuando un individuo hace un intento para ver su sombra, se da cuenta y a veces se avergüenza de cualidades e impulsos que niega en sí mismo, pero que puede ver en otros como defectos” (Von Franz, 187).

Lo que se intenta decir en esta parte es que la representación de “la sombra” o de un miedo individual puede llegar a encontrarlo como error en otras personas o en lo colectivo. El ego se sentiría avergonzado y nos haría preguntarnos quiénes somos realmente. Tal pregunta nos conduciría forzosamente a un sinfín de posibilidades y de maneras con las cuales educarnos y entendernos de la forma más pedagógica y lúcida posible. Aquella es la comprensión de la sombra.

Lo anterior, que no solo es una suposición sino una aseveración del proceso de individuación, ocurre porque los sueños moldean el carácter y son intérpretes validos de quiénes somos. Ahora bien, si esta manera de autoexamen de la sombra se muestra como una codificación de las maneras con las cuales el individuo tiene que elaborar su personalidad, imaginemos que este contexto también se expandiera hacia la representación de la mujer. En este pensamiento metafórico o alegórico del doctor Jung, la figura femenina resulta una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas dentro de la psique o inconsciente masculina y viceversa. Es decir que se origina un proceso en el que la comprensión de nuestros temores y fantasías toman un carácter sexual y acoplado a formas específicas de actuar, no solo en nuestra mente sino además en nuestro proceder de nuestras acciones. En ese sentido, y de acuerdo al análisis postulado, debe hacerse referencia al concepto de ánima que, según Jung, se experimenta como una figura interior en la psique de un hombre, y puede ponerlo en contacto con el inconsciente o las potencias del más allá. La sombra y la individuación delimitan este aspecto de la psique que se presenta como la personificación del inconsciente masculino vaciado en la forma de lo femenino.

Este cuadro es pintado por el pintor del *Expresionismo* alemán Edvard Munch. En la pintura está sentada una niña, pero la obra nos dice que pronto dejara de serlo. Esto según la interpretación de la pintura.

La sombra, que se despliega como un enemigo tenaz, surge detrás de ella como una admonición y a la vez como una vergüenza densa que no se disimula. Su aparición da a pensar que la mujer tiene una sombra más grande que su propia luz, por lo que sus cambios y transformaciones crean un cierto presentimiento de lo macabro y a la vez de lo bueno. Interpretación según Edvard Munch.



Edvard Munch, *Pubertad* (1894)

El alma como elemento femenino de la psique masculina se personifica con frecuencia como una bruja, o como en este caso, una sacerdotisa, puesto que dichas mujeres mantienen vínculos con las fuerzas de las tinieblas y lo que se le llama ocultismo. Es muy extendida la creencia de que las mujeres son más receptivas a lo irracional que los hombres; por eso sirven como un acceso hacia el inconsciente. De esta manera la mujer conducirá al hombre hacia su propia naturaleza. Poema sobre el tema:

*“Soy la flor del campo y el lirio del valle. Soy la madre del buen amor y del miedo, y del saber y de la santa esperanza...Soy la mediadora de los elementos, haciendo que unos y otros se pongan de acuerdo; convierto lo caliente en frío y viceversa, y lo áspero lo suavizo....Soy la ley en el sacerdote y la palabra en el profeta y el consejo en el sabio. Mataré y daré vida y no hay nadie quien pueda librarse de mi mano”.*

Este poema medieval anónimo, citado por Von Franz en sus estudios sobre el inconsciente en el arte, resulta valioso para el texto y trama, sobre todo, porque desde el principio habla en lo histórico de la imagen de la mujer. A partir de él es posible contemplar las características ambivalentes que ésta tiene; rasgos compatibles con los textos



John Collier, *Sibila de Delfos* (1891).

y los versos del Nag Hammadi que dieron entrada al primer capítulo. Durante la Edad Media la mujer cumplió con un papel sumamente importante; ya que fue el centro de un culto que significó un intento para negar o rechazar lo masculino ante lo femenino, e igualmente al mundo interior ante el exterior. En uno de los capítulos de la Vulgata, La búsqueda del Santo Grial, se hace la precisión de que la doncella no era una mujer como tal, sino una forma simbólica del alma que debía mantenerse virgen y pura para que los caballeros de la Mesa Redonda cumplieran con su misión de servir a Dios y al Rey (La búsqueda del Santo Grial, Página 57). Así pues, el sentimiento piadoso y casto que la doncella guardaba se fundió con las “virtudes” de la Virgen, que se convirtió en un motivo de devoción y alabanza ilimitada. A la mujer se le concibió entonces como a la virgen a causa de sus virtudes y, en desdén de ellas, se le comparó con las brujas.



Miguel Ángel, *La Madonna* (1504)



Francisco de Goya, *Capricho 60, Ensayo* (1799).

Estas imágenes son muestra de las dos caras de la moneda, de lo femenino la Edad Media. Por un lado, la Madonna de Brujas de Miguel Ángel (1504) representa la virtud de una madre buena, bondadosa, pero sobre todo firme; y, por otro lado, la bruja de uno de los caprichos de Francisco de Goya. Dicho esto, se confirma en el modo como el ser insolente y grotesco, retratado con cierta distancia por el español en su Capricho octavo, intenta aplicar sus artes maléficas para enseñar a volar a un hombre. Las imágenes muestran así el contraste de la concepción más pura con lo más ruin.

Se puede decir que cuanto más llena de virtud y luz se encuentre una mujer, más digno será su retrato, según diferentes interpretaciones. Además, como las acciones son los símbolos de los hombres, podría decirse que la menor claridad de la imagen de una mujer a los ojos de la razón y de Dios solo la hará más cercana a lo diabólico. Dichos elementos se pueden llamar entre la santa y la bruja.

La madre y la bruja, después convertida en la “mala mujer” o femme fatale han sido motivos históricos de representación y dentro de ellos el alma puede revelarse de ambas formas. Una de sus formas negativas es la llamada doncella venenosa, la cual habla de más y hace comentarios irritados y venenosos con los que rebaja a todos, pocas veces en las pinturas renacentistas las mujeres tienen la palabra, una de las formas de saberlo es por la forma en la que los dedos índices son elevados como gesto de sabiduría. En general la mujer dentro de este período (Edad Media) es silenciosa o un objeto de contemplación, y cuando no lo es como la doncella venenosa, justificación de la histórica declaración de que las mujeres son chismosas y destructivas. Siendo así, otra forma negativa de representación femenina es la de la esfinge de Edipo, cuyos acertijos llevan a las más penosas soluciones. El propósito intelectual de la figura nos dice que la única alternativa ante la inteligencia femenina, y fatal, es la muerte. Entonces se podría decir que la femme fatale es una corruptora de la conciencia del hombre, teniendo su lado pulcro.

Las siguientes obras nos muestran ambos procesos. Edipo y la Esfinge (1864) de Gustav Moreau, muestra la lucha intelectualizada del hombre que quiere acceder a su destino mediante la solución de acertijos con la figura feminizada. Por otro lado, Salomé (1906), de Franz Von Stuck, revela la maldad y sevicia de la mujer

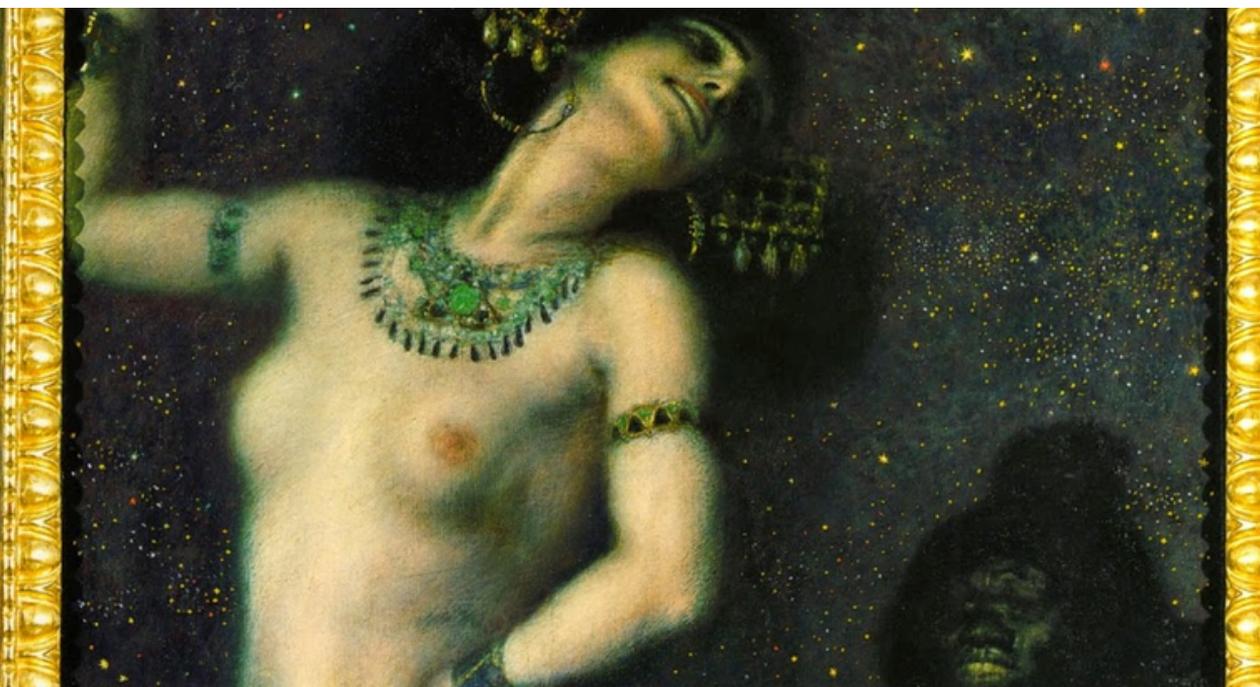
deseada que, es capaz de entregar a quienes ama por la sola satisfacción de tener poder sobre ellos. Según Jung otras de las manifestaciones más profundas del alma en el hombre son:

**Hawwa:** quien remite a lo biológico y meramente impulsivo. En esta fase de la sombra el hombre se siente atraído por la mujer, no por su individualidad, sino por el tipo de diosa madre a la cual hay que fecundar.

**Helena de Troya:** en esta fase del predominio sexual sigue imperando el eros (amor o amistad), pero, a diferencia de Hawwa, la representación de Helena alcanza un nivel estético importante que individualiza a la mujer y le otorga valores románticos.

Franz Von Stuck,  
*Salomé*  
(1906)

Gustave Moreau,  
*Edipo y la esfinge*  
(1864)



**María:** esta representación inconsciente de la mujer es todo lo contrario a Hawwa y a Helena, pues espiritualiza la maternidad y soporta no solo al mundo, sino al repertorio de situaciones inconscientes del hombre.

**Atenea:** la sapiencia, es el grado último de la mujer, la espiritualización del amor romántico y la manifestación del eros como lo eterno femenino.

En la primera pintura se evidencia el cuerpo desnudo de las mujeres tahitianas se muestra como algo exótico para el pintor, quien las asimila con una idea nutricia de la naturaleza. Por el simbolismo se reconoce en esta pintura a Hawwa. En la segunda se nos presenta el retrato de Boticelli que es una idealización de la mujer, que aún conserva características eróticas muy superiores a su potencial como dadora de paz intelectual y espiritual. La mujer es pintada en su juventud, como Helena de Troya, es decir, un objeto de admiración. En la tercera obra se muestra la tercera etapa del ánima la que representa la virgen María. Su rojo manto es el color del eros, comprendido tradicionalmente como la pasión. Sin embargo, en el cuadro el simbolismo de este rojo es sublimado y espiritualizado. En la cuarta vemos la última fase del ánima está ejemplificada por la diosa griega de la sabiduría Atenea quien, a pesar de todo, tiene más atributos femeninos que masculinos y es inaccesible.

Estas etapas del alma y de su perfeccionamiento reflejado en la imagen de Palas Atenea, surgen nuevos interrogantes: ¿la mujer es más alabada y más autónoma en la misma medida en que su simbología sea más masculinizada? ¿En qué se basa realmente la noción de alma como la de eterno femenino?

**Página: 43**

**Imagen: 1**

Paul Gauguin,  
*Dos mujeres tahitianas,*  
(1899)

**Página: 43**

**Imagen: 2**

Sandro Boticelli,  
*Cleopatra,*  
(1475)

**Página: 43**

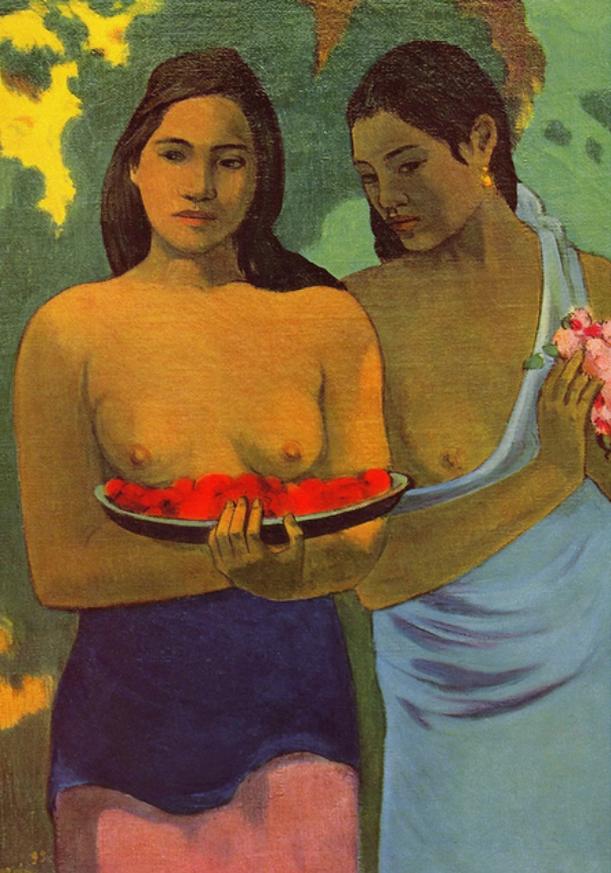
**Imagen: 3**

Jan Van Eyck,  
*Madonna de Lucca,*  
(1436)

**Página: 43**

**Imagen: 4**

Gustav Klimt,  
*Palas Atenea,*  
(1898)



### 3. LO ETERNO FEMENINO: UNA CRÍTICA DE LA IMAGEN FEMENINA EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

Cuando entra la Modernidad, la filósofa francesa Simone de Beauvoir cuestionó abiertamente los beneficios reales para las mujeres de la noción de un eterno femenino que ayude al bienestar real de la mujer, en especial de acuerdo con las formas en que éste se podría acoplar a los imaginarios de nuestra época.

La primera imagen es propia de la corriente prerrafaelita, *Momma Vanna* (1866) del artista y poeta Dante Gabriel Rossetti; y la segunda *Waldina* (1980) de la fotógrafa estadounidense Cindy Sherman en la que se juega con el carácter etéreo y preciosista de la representación femenina que imprime Rossetti. En la imagen de Sherman se refleja una imaginería patológica que sirve para expresar una preocupación por el orden social en el cual todos debemos dar por sentado qué es agradable y femenino y qué no.



**Arriba**

Dante Gabriel Rossetti,  
*Momma Vanna*  
(1866)

**Izquierda**

Cindy Sherman,  
*Waldina*  
(1980)

De Beauvoir, se relaciona con el existencialismo de Sartre, crea su propia corriente filosófica en “El segundo sexo” argumentos que solicitan un profundo sentido histórico según el que las mujeres han sido excluidas permanentemente del lugar que les corresponde en las labores de producción esenciales para la supervivencia de la sociedad (1949). Su explicación de cómo, a lo largo de la historia, los aprendizajes sociales han hecho que la mujer tenga un rol reproductivo, negándole una labor productiva y estableciendo un proceso que es reforzado por las tecnologías, lleva a sugerir diálogos de sus conceptos con doctrinas de la filosofía como el marxismo y de la educación. Esto conduce a que, por otra parte, de Beauvoir proponga una lectura metafísica según la que, en el conjunto de concepciones binarias que componen la comprensión de la realidad humana, lo femenino sea asociado con lo propio y no con lo trascendente.

En otras palabras, lo femenino está vinculado con lo que se agota en sí mismo, lo natural, irracional, corporal y reproductivo; y no con lo racional, razonable, activo, mental o productivo en las esferas humanas o divinas, que corresponde por su parte a lo masculino. En el mejor de los casos, según de Beauvoir, la mujer ocupa el lugar de medio de algo más: conduce hacia una concepción imposible que se agota en sus contradicciones a pesar de ser pulsión originaria. De ahí que de Beauvoir hable del eterno femenino como lo que hace de la mujer el segundo sexo de la sociedad.

En este punto es imprescindible reconocer que, según de Beauvoir, la supuesta inferioridad de las mujeres no se asocia, como se cree, con disposiciones naturales, sino que es aprendida y repetida por la sociedad, para ser reaprendida y reinventada nuevamente generación tras generación. Se trata, de un artificio humano situado y reforzado especialmente en nuestra era. Así pues, para la filósofa francesa la noción del eterno femenino condensa una concepción móvil de la esencia de lo que significa ser mujer, que además es utópica en tanto que compromete a quienes corresponden a ella con ideales imposibles en la realidad. De ese modo, lo eterno femenino borra la posibilidad de la individualidad para las mujeres, algo que no sucede con los hombres, pues no se ha hablado del mismo modo de un “eterno masculino” que los comprometa con una esencia universal. Esta asociación ha tenido un desempeño fuerte en esta generación, pero no se logra lo que en realidad una mujer por sus cualidades debe tener, además tiene de por sí un favor morboso.

Como por ejemplo el caso de Saartjie Baartman. Aquella mujer Khoikhoi, que fue exhibida morbosamente a lo largo del Siglo XIX en Europa por sus formas excepcionalmente voluptuosas, es la máxima expresión de una concepción de la esencia del eterno femenino, que es puesta a prueba asumiendo los extremos de su supuesta deformidad, y luego objetualizada, exotizada, estudiada y reactualizada constantemente por un Occidente que hace su imagen del contraste con el otro. De ahí que Baartman no solo debiera soportar ser expuesta a lo largo y ancho del Viejo Continente, sino que además hubiera tenido que acceder a que las mediciones que se hicieron de su cuerpo dieran vida a conceptos que fueron consideradas en aquel momento componentes de teorías de gran rigor científico, que nutrieron paradigmas que justificaron el racismo y la discriminación.



Saartjie Baartman, *La belle Hottentote* (1900)

En suma, las circunstancias que atravesó la esclava africana demuestran de qué forma una mujer, no solo desde su representación sino desde ella misma, puede resultar desprovista de su ser pues se considera instrumental en procesos de dominación sustentados en lo moral, científico y cognitivo. En conclusión, frente a la mirada de quien la observa, clasifica, y exalta incluso, la mujer imbuida en el eterno femenino puede representar lo que es y ser lo que representa; sin embargo, como diría de Beauvoir: esa mujer no existe autónomamente, sino que es apenas digna de uso.

#### 4. ENTRE FRANZ VON STUCK Y BÁRBARA KRUGER:

Ahora hablaremos de un análisis comparativo entre una obra de Franz von Stuck, simbolista alemán en cuyas obras se ha profundizado hasta ahora y el trabajo de Barbara Kruger; elaboración que servirá simultáneamente de síntesis de la interpretación realizada, de conclusión para el estudio y como justificación del trabajo artístico.

La obra *Medusa* (1892) de Von Stuck, reúne rasgos de lo mitológico que se juntan con aspectos simbólicos esenciales. La serpiente rodea el rostro de la mujer como un símbolo del falo (Freud), y remite simultáneamente al uróboros: el reptil que busca su cola para morderla y cerrar el ciclo del impulso reproductivo auto contenido, que es a su vez, también pulsión de muerte. Además, se sitúa el contraste de la sombra del reptil con la mirada de la Medusa con la que, no obstante, se integra, dirigiendo la atención hacia el espectador; insinuando que el ciclo de la búsqueda habrá de cerrarse en él. El alma parece cerrar su intencionalidad reproductiva y fatal al otro lado del lienzo, donde sitúa los alcances de su eterno femenino.



Franz Von Stuck, *Medusa* (1892)

Como estableciendo una respuesta hacia von Stuck y a la corriente simbolista, la imagen de Kruger (1989). Se trata del claroscuro fotográfico para expresar la intranquilidad de que los procesos simbólicos descritos hasta ahora se hayan situado, no en una, sino en la totalidad de las integrantes del género. El principal gesto de la obra se encuentra en torno al uso del negativo en la mitad derecha de la imagen; así, una lectura de la representación, de izquierda a derecha, resultaría en una falta de armonía realizada por el montaje y la superposición de las palabras en tres filas.

Cabe aclarar que la imagen, a diferencia de las obras de Von Stuck, indaga en lugar de catequizar: ¿en dónde está el interior del cuerpo, la sangre, lo orgánico, lo vivo en la contemplación de esta imagen que ha puesto en un primer plano las contradicciones que se han vivido en y a través de la imagen femenina? En ese sentido, la coyuntura de la caída del muro de Berlín en 1989, año de la publicación de la imagen, no podía ser más afortunada.



Barbara Kruger, *Your body is a battleground* (1989)

La imagen da cuenta de la brutal y universal instrumentalización contemporánea de la imagen y la corporalidad femenina, de la que responde a procesos bélicos como los desarrollados en la actualidad en Medio Oriente e incluso, en nuestro país. Como un desarrollo del gesto y la estética que Kruger ha demarcado con su estilo en la imagen de 1989, se sitúa la del 2015, que se presenta a la izquierda y que responde a los nuevos paradigmas globales de la actual coyuntura histórica.



Barbara Kruger, *This masterpiece is just a part we portray* (2015)

La artista amplía el gesto de enunciación de modo que éste corresponde a la problemática noción de esencia antes enunciada con Beauvoir. De ahí que el espejo, el reflejo, sea lo único que muestra el rostro de la modelo: aquello que enmarca la artificial soledad del brutal arquetipo de lo femenino, sutilmente enunciado como componente de un género enclaustrado en la imagen diseñada por otra voluntad.

## **5. LA FOTOGRAFÍA, O EL PODER POLÍTICO DE LA REPRESENTACIÓN:**

La fotografía es considerada como el heroísmo de la visión. De esta manera, el arte fotográfico muestra la volatilidad del medio en el que vivimos al expresar en su mecanismo de funcionamiento lo instantáneo y así mismo lo espontáneo.

Esta postura demuestra una democratización de los criterios formales y de gusto de época. Siendo así, el embellecimiento, o la intervención de la fotografía un esfuerzo o por regresar a las bellas formas, o por otro lado, como sucede en la obra de Kruger, por arrancar la máscara del arte, para mostrar su naturaleza heterogénea, puesto que el hecho de que a menudo las fotografías sean elogiadas por su veracidad o incluso por su honradez, indica que la mayor parte de las fotografías y sus intentos de representación están de hecho disfrazados y que en sí mismo son poco veraces. La cámara puede mentir y contar retóricamente una pretensión determinada de la realidad.

Lo anterior nos lleva a la recapitulación de la historia de la fotografía, en la que la tensión entre el imperativo del embellecimiento, proveniente de las bellas artes, entra en confrontación con el sentido de veracidad, que no solo se estima mediante una noción de verdad “al margen de los valores, legados de las ciencias, sino adaptado de los modelos literarios del siglo XIX” (Sontag, 90). Por esta razón, vale la pena cuestionarse desde la obra de Kruger, si la belleza y la figuración no son formas políticas de encajar en una ideología en la que la mujer está determinada y modelada de acuerdo a la sensibilidad de una sociedad sometida al régimen del espectáculo y no de la enunciación autónoma de quienes se representan a sí mismos.

### **CONCLUSIONES:**

En este trabajo se hizo una indagación sobre las maneras históricas de presentar y representar a la mujer a lo largo de cinco momentos de la historia del arte que atañen, a momentos cruciales de enunciación de sujetos de sistemas sociales, que encaran una proyección de su ser frente a un estatuto ontológico determinado por las circunstancias o virtudes históricas. La mujer ha sido desde el paleolítico un enigma que asume, una pureza primitiva que se exige como potencial de belleza o significación espiritual.

Dicha pureza se remite a una manera mitológica y religiosa de un retorno a un pasado original que impide ver la parte histórica que sufre la imagen. Lo anterior ocurre, puesto que la representación de lo misterioso e insondable, como anuncia de Beauvoir, hace parte de una estatificación y una primitiva celebración de lo intelectualmente inmediato.

La dualidad que se le otorga a la mujer, a lo largo de la historia de su representación, en los diferentes momentos tratados, enseña que de cierta manera hay un marcado desdén reflexivo, crítico y pluralista sobre su imagen y sobre sí misma. Pues, cuando no es representada como una santa o una diosa es demonizada.

Lo anterior problematiza una estética que se preocupa por las situaciones de control y que marca a la mujer con un comportamiento diseñado para ser sumiso. Dentro de este esfuerzo extravagante por mostrar la servidumbre femenina ocurre también la resistencia ante el dolor de la representación, como se evidencia en las fotografías de Bárbara Kruger, en las que se subvierte el orden político de la imagen y se modela de acuerdo a sus propias necesidades.

**REFERENCIAS:**

- Alvar, Carlos. Alianza (Ed.). *La búsqueda del santo grial*. Madrid: Alianza, 2006.
- Apuleyo, L. *Las metamorfosis o el asno de oro*. Trad. Martos, J. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- Bar Lojai, S. *El Zohar*. Trad. Dujovne, L. Buenos Aires: Editorial Sigal, 2007.
- Beauvoir, S. *El segundo sexo* (5ta edición). Trad. García, Puente, J. Bogotá: Ed. Random House Mondadori, 2011.
- Claudel, P. *Presencia y profecía*. Trad. Leonetti, M.M. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2015.
- D'Aurevilly, J. *Las diabólicas*. Madrid: Editorial Sexto piso, 2008.
- De Nerval, G. *Aurelia o el sueño y la vida*. Trad. Mas, M. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- De Saint- Euxpéry. A. *El principito*. Trad. Del carril, B. Buenos Aires: Emecé Editores, 1951.
- Foucault, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Freud, S. *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Trad. Gómez, C. Madrid. Alianza Editorial, 2010.
- García Yebra, V. *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1974.
- García, B. *Textos gnósticos biblioteca de Nag Hammadi*. Madrid. Editorial Trotta, 1940.
- Gimbutas, M. *Diosas y Dioses de la Vieja Europa*. Trad. Parrondo, A. Madrid. Editorial Siruela, 2010.
- Hegel, G. W. Lección 45 de filosofía. 2016. Recuperado de [http://datateca.unad.edu.co/contenidos/401204/4012\\_Filosofia\\_Moderna/leccion\\_4\\_4\\_la\\_filosofia\\_de\\_la\\_historia\\_de\\_helgel.html](http://datateca.unad.edu.co/contenidos/401204/4012_Filosofia_Moderna/leccion_4_4_la_filosofia_de_la_historia_de_helgel.html)
- Husain. S. *La diosa, creación, fertilidad y abundancia. Mitos y arquetipos femeninos*. Trad. Cavándoli, M. Colonia. Ed. Taschen, 2005.

Jung, C.G. *Civilización en transición*. Trad. Martín, Ramírez, C. Madrid. Editorial Trotta, 2001.

Lyotard, J. F. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Trad. Antolín, M. Madrid: Cátedra, 1987.

Mellaart, J. *Zatal Huyuk: A Neolithic Town in Anatolia*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1967.

Platón. *Diálogos*. Obra completa 9 volúmenes. Volumen IV: República. Madrid: Gredos, 2003.

Shakespeare, W. *Romeo y Julieta*. Trad. Cariola, J. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.

Silva Castillo, J. *Gilgamesh o la angustia por la muerte*. Poema babilonio. México: El Colegio de México, 2000.

Sontag, S. *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona. Trad. Utrilla Trejo, J. Editorial Debolsillo, 2007.

Von Franz, M. *El camino de los sueños*. Trad. Valenzuela, R. Santiago de Chile: Editorial Cuatro Vientos, 1997.

### REFERENCIAS DE OBRAS PICTÓRICAS:

Anónimo. *Uroboro maya*, Galería Nacional de México, 2015. Recuperado en: <http://ecoturismoesoterico.blogspot.com.co/2013/01/el-ouroboros-maya-losciclos-cosmicos.html>

Beck, David. *Queen Christina of Sweden*. Nationalmuseum, Sweden, 1650. Recuperado en: <https://unsplash.com/photos/x4UOIrYwkEc>

Boticelli, S. *Cleopatra*, 1475. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Simonetta\\_Vespucci](https://es.wikipedia.org/wiki/Simonetta_Vespucci)

Collier, J. *Sibila de Delfos*, 1981. Recuperado en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Sibila>

Gauguin, P. *Dos mujeres tahitianas*. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, 1899. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pechos\\_con\\_flores\\_rojas](https://es.wikipedia.org/wiki/Pechos_con_flores_rojas)

Goya, de F. de la serie de *80 Caprichos*, VIII Capricho, 1821-1832. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Que\\_se\\_la\\_llevaron!](https://es.wikipedia.org/wiki/%C2%A1Que_se_la_llevaron!)

Josef Szombathy. *Venus de Willendorf*. Museo de Historia Natural de Viena, 1908. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Venus\\_de\\_Willendorf](https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_de_Willendorf)

Klimt, G. *Palas Atenea*, Museo histórico de la ciudad de Viena, 1898. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Palas\\_Atenea\\_\(Klimt\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Palas_Atenea_(Klimt))

Kruger, B. *Your body is a battleground*. The Broad, Museum, 1989. Recuperado de: <http://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>

Kruger, B. *This masterpiece is just a part we portray*, 2015. Recuperado de: <https://es.pinterest.com/freja/grafica/>

McDermott, L. *Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines* [Fotografía], 1996. Recuperado de: <http://brunoclaessens.com/2014/05/distorted-proportions-of-the-human-body-in-african-art/#.V6YTCJNruko>

Miguel Ángel. *Madonna de Brujas*. Iglesia Nuestra Señora de Brujas, 1504. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna\\_de\\_Brujas](https://es.wikipedia.org/wiki/Madonna_de_Brujas)

Moreau, G. *Edipo y la Esfinge*. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, 1864. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Edipo\\_y\\_la\\_esfinge](https://es.wikipedia.org/wiki/Edipo_y_la_esfinge)

Munch, E. *Pubertad*. Museo Munch. 1894. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Edvard\\_Munch](https://es.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch)

Rosseau H. *El sueño*, Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1910. Recuperado en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_sue%C3%B1o\\_\(Rousseau\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_sue%C3%B1o_(Rousseau))

Rossetti. D. G. *Monna Vanna*. Tate Museum, 1866. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-monna-vanna-n03054>

Sherman, C. *Waldina*. MOMA, 1980. Recuperado de: <https://waldina.com/2016/01/19/happy-62nd-birthday-cindy-sherman/cindy-sherman-2/>

Van Eyck, J. *Madonna de Lucca*, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, 1436. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Lucca\\_Madonna\\_\(van\\_Eyck\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Lucca_Madonna_(van_Eyck))

Von, Stuck, F. *Medusa*. 1892. Recuperado de: <http://www.wikiart.org/en/franz-stuck/medusa-1892>

Von Stuck, F. *Salomé*. Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1906. Recuperado de: [https://de.wikipedia.org/wiki/Salome\\_\(Franz\\_von\\_Stuck\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Salome_(Franz_von_Stuck)).

Von Stuck, F. *El pecado* [pintura]. Colección privada, 1908. Recuperado de [http://3.bp.blogspot.com/O7SOgHB6n0/VnVtBk2FYxI/AAAAAABiFg/XNryvyHwiog/s1600/32-Franz\\_von\\_Stuck\\_-\\_Die\\_S%25C3%25BCnde\\_1893-SM.jpg](http://3.bp.blogspot.com/O7SOgHB6n0/VnVtBk2FYxI/AAAAAABiFg/XNryvyHwiog/s1600/32-Franz_von_Stuck_-_Die_S%25C3%25BCnde_1893-SM.jpg)