

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



Entre las prácticas miméticas y la re-apropiación del cuerpo femenino: las esculturas de
Louise Bourgeois

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Filosofía que presenta:

Marcia Lucía Mancilla Marquina

Asesora:

Kathia Hanza Bacigalupo

Lima, 2025

Informe de Similitud

Yo, *Kathia Hanza Bacigalupo*, docente de la Facultad de Letras y Ciencias humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “Entre las prácticas miméticas y la re-apropiación del cuerpo femenino: las esculturas de Louise Bourgeois”, de la autora Lucía Mancilla Marquina, dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 19%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 8.5.2025.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 8 de mayo de 2025

Nombres y apellidos del asesor: <i>Kathia Hanza Bacigalupo</i>	
DNI: 09343681	Firma:
ORCID: 0000-0001-9212-7647	<i>K. Hanza</i>

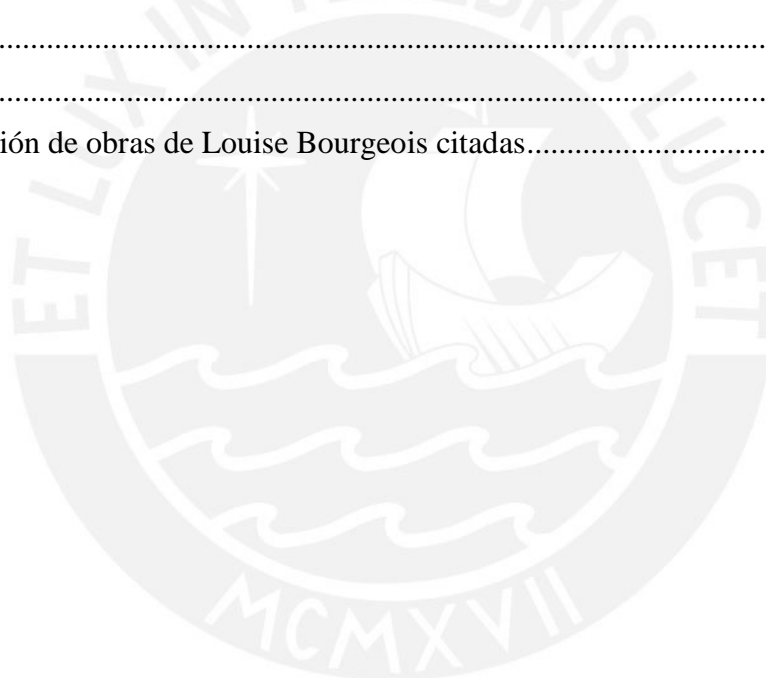
Resumen

La presente investigación parte del problema de la identidad y la representación de las mujeres. Afín a los movimientos feministas del siglo XX, Luce Irigaray reclama que dicha identidad ha sido constituida como reflejo de lo masculino. En este sentido, la economía especular negó la posibilidad de que las mujeres se apropien de sus imágenes y representaciones. Así, la pregunta irigariana por la diferencia sexual no radica en la búsqueda de algún componente biológico esencial, más bien, se trata de una estrategia necesaria en orden de repensarnos fuera del sistema falocéntrico. Por medio de una actividad mimética, las mujeres exponen las máscaras de la feminidad a las que históricamente se sometieron y, a su vez, se apropian del espacio de la palabra y la imagen.

En esa línea, el trabajo plástico de la artista Louise Bourgeois materializa cómo la mujer artista se inserta en un mundo hegemónicamente masculino y mediante su *hacer, deshacer* y *rehacer* deconstruye los imaginarios simbólicos femeninos para repensarlos a lo largo de su obra. El trabajo escultórico de esta artista expone el movimiento de enfrentarse a un orden patriarcal donde su labor -nuestra labor- radica en ir recuperando espacio, voz y representación. Ella hace suyo un juego mimético donde las obras son capaces de ir más allá de su carácter reproductivo para cuestionar y producir nuevos significantes. Así, para repensar un mundo para el *nosotras*, resulta necesario desestabilizar, mediante la exageración, la incomodidad y la transgresión, las imágenes sedimentadas.

Tabla de contenido

Introducción.....	1
Capítulo 1: Economía especular y posibilidad mimética	7
La diferencia sexual: ¿esencialismo?	10
Mimesis no productiva	15
Mimesis productiva: desafíos y posibilidades	22
Capítulo 2: Louise Bourgeois: entre la representación y la re-apropiación de lo femenino	26
Hacer, deshacer y rehacer	28
Re-apropiación de la representación del cuerpo femenino.....	32
Histeria: mimesis exacerbada	38
Conclusiones.....	43
Referencias	47
Anexo: Relación de obras de Louise Bourgeois citadas.....	52



Introducción

Hay que librar la batalla en todos los frentes. El análisis de las estructuras lingüísticas, las imágenes, las formas y los símbolos del comportamiento y comunicación es una ardua tarea que no hemos hecho más que empezar. Si las mujeres quieren liberarse de los viejos patrones, conquistar un nuevo terreno y — finalmente, para volver a nuestro tema— desarrollar formas estéticas diferentes, solo podrán lograrlo sobre la base de la autonomía. Las experiencias específicas y únicas de las mujeres (para que el conocimiento pueda ser experimentado, y no aprendido), basadas en sus acciones colectivas, son las precondiciones de su éxito práctico (Bovenschen 1986: 39).

Es conocido que la lucha feminista que adquirió particular fuerza durante el siglo XX se llevó a cabo tanto en el ámbito material como en el ámbito de los objetos espirituales. Por eso, en el plano de la producción artística, algunas mujeres reflejaron las nuevas posiciones sociales que estaban adquiriendo y, al mismo tiempo, consiguieron reapropiarse de la imagen y el discurso en torno a ellas. De este modo, lograron recuperar la narrativa sobre su identidad como sujetos creadores, así como producir un espacio autónomo para pensar y problematizar la forma de su representación. La presente investigación aborda la cuestión de la mimesis en el campo artístico como herramienta que permite insertarse en la escena del arte así como transgredir los criterios hegemónicos del arte. Más específicamente, se sirve de los estudios de Luce Irigaray para abordar la obra de una artista en particular: Louise Bourgeois.

Desde las críticas planteadas por Irigaray a la filosofía y el psicoanálisis, el primer capítulo explora los ideales patriarcales sobre los que se inscribe la identidad de la mujer como reflejo de lo masculino. En este paradigma, la actividad mimética propia del arte aparece como técnica que permite insertarse bajo los estándares masculinos y, simultáneamente, como instrumento de liberación. De esta manera, la producción artística representa no solo un escenario donde se reproducen las reglas hegemónicas, sino donde estas pueden ser evidenciadas. En esta línea, el segundo capítulo explora el trabajo plástico de Louise Bourgeois. Su obra resulta disruptiva en tanto que, por un lado, se gesta en un ambiente aún predominantemente masculino y, por otro, representa un movimiento que asume tanto elementos canónicos del arte como características que históricamente han sido asociadas a lo femenino. Mediante el juego del hacer, deshacer y rehacer, la artista pone en práctica las herramientas miméticas que reproducen el ideal de lo femenino y, al mismo tiempo, explicita la lógica que lo sostiene. De esta forma, el trabajo escultórico de Bourgeois irrumpe no solo

en la consideración acerca del arte —la forma, el material y el contenido—, sino que gesta un espacio donde la autorrepresentación del *nosotras* puede ser pensado y debatido.

Considerando el objetivo de la investigación, resulta importante tomar en cuenta que, como apuntan los movimientos feministas contemporáneos¹, la liberación de la mujer no pasa únicamente por un reconocimiento a nivel jurídico, sino que se inicia con el reconocimiento de nuestras propias subjetividades. En efecto, la perspectiva de género nos enfrenta a repensar la estructura sobre la cual se gestan las relaciones humanas y, con especial énfasis, aquellas que han sostenido un sistema homo-sexual que deviene en situaciones cotidianas de opresión. Así, la cuestión a la que nos enfrentamos posee una doble dificultad. Por un lado, el reconocimiento de nuestras particularidades exige, aunque no de manera definitiva, un replanteamiento y evaluación de nuestras identidades. En efecto, ¿quiénes somos las mujeres? ¿Qué es aquello que nos caracteriza? ¿Es necesario remitirse al componente biológico o podemos comenzar a bosquejar esta identidad de manera histórica? Por otro lado, aun sin haber llegado a un consenso sobre dicha definición común, desde los inicios de los movimientos feministas, se muestra claro que, como grupo social, las mujeres han experimentado diversas formas de opresión en sus vidas cotidianas. Frente a estas, desde todos sus frentes y campos prácticos, las mujeres han creado diversas estrategias comunes que, aunque no terminan por acabar la opresión histórica a la cual nos enfrentamos, producen nuevas formas de pensarnos a nosotras, nuestros vínculos y el mundo común que habitamos.

Ahora bien, aunque los primeros movimientos feministas hicieron énfasis en la búsqueda de igualdad en las condiciones laborales y domésticas, la experiencia de opresión también está presente en la forma como concebimos la propia realidad, el arte y la cultura. En ese sentido, el modo como el sistema patriarcal ha moldeado una historia del arte escrita desde los parámetros masculinos occidentales ha dejado relegada formas culturales históricamente

¹ Así, en *El final del patriarcado*, el Colectivo Sottosopora enfatiza que una revolución femenina debe, en primer lugar, cuestionar la mirada tradicional de concebir la emancipación de la mujer como el avance de estas en relación a los roles hegemonícamente masculinos. El patriarcado no solo es representado por la sumisión sexual femenina, sino que también se encuentra dentro de la materia prima de las civilizaciones, instituciones, religiones, etc. El modo de hacer política tradicional también está ya atravesado simbólicamente por el patriarcado; por ende, es necesario buscar en ella un espacio para la participación femenina sin perpetuar su “eterna desventaja”. Se vuelve imperante, entonces, que “[...] la política no se puede reducir a la «lucha legítima para conquistar el poder». Es política también el voluntariado, la cooperación, el asociacionismo, la red de solidaridad entre vecinas de casa, las librerías que hacen que personas e ideas se encuentren, la editorial independiente...” (1998: 190).

asociadas a las mujeres². En tal sentido, Iris M. Young escribe que "experimentar el imperialismo cultural es experimentar cómo los rasgos dominantes de la sociedad vuelven invisibles la perspectiva particular de nuestro grupo al tiempo que estereotipan nuestro grupo y lo señalan como el otro" (2000: 103). En esa línea, esta opresión es experimentada cuando las formas culturales excluyen tanto la posibilidad de que la mujer se realice como artista como cuando la economía de la representación responde únicamente a una mirada que se pretende universal: ¿cómo se ha representado históricamente a la mujer en el arte? ¿Cuáles eran los espacios a los cuales estas representaciones estaban confinadas? ¿Cómo cambia dicha representación (material y formalmente) cuando cambia el lugar de la propia enunciación?

Con tales preguntas en mente y a partir de la teoría de la filósofa Luce Irigaray, propongo revisar la obra plástica de Louise Bourgeois, realizada durante la segunda mitad del siglo XX, representa un movimiento para recuperar una representación que, hasta entonces, había sido relegada al artista masculino. En un movimiento análogo al que propone Irigaray, propondré que la obra plástica de Bourgeois logra hacerse dueña de sus propias representaciones y, en ese sentido, del discurso sobre nosotras desde nuestra especificidad y experiencias. Como veremos más adelante, esto es posible no solo porque cambie el contenido mismo de la obra, sino porque replantea los límites materiales del arte y el lugar que hasta entonces ocupaba la mujer en los circuitos artísticos. En efecto, aunque hayamos formado parte activa de la historia, la narración que predomina como única y determinante es la que se realiza desde la enunciación del yo masculino. De esta manera, replantear la economía de la representación, requiere también evaluar el discurso logocéntrico que es posible vislumbrar desde los inicios de la filosofía. Para Irigaray, el pensamiento de la diferencia sexual implica desmontar la estructura patriarcal sobre la que se ha forjado el pensamiento. Por su parte, López señala que "el pensamiento occidental está conformado por un imaginario que lleva en sí mismo la morfología del cuerpo masculino" (2004: 130). El arte realizado por mujeres genera un espacio de posibilidad de pensar desde nuestros cuerpos, recuperando aquellos elementos que habían sido subyugados a la razón.

² Aunque las prácticas artísticas realizadas por mujeres han sido relegadas al terreno doméstico y, en esa línea, no fueron admitidas en la institución artística hasta finales del siglo XX, esta exclusión no es únicamente hacia las mujeres. También podemos encontrar diversos grupos humanos cuyo quehacer artístico ha tenido el mismo destino. Sin embargo, este no será el tema que se tocará en este trabajo.

Resulta claro que la diferencia sexual no es un tema olvidado en los libros de historia, filosofía o psicoanálisis. Como se evidencia en el trabajo de Peter Brown (1991), la diferencia sexual fue entendida desde el lugar inferior y doméstico al que estaban destinadas las mujeres. Así, en la Antigüedad clásica, la imperfección de la mujer se reflejaba en sus propias características anatómicas sexuales (fría/húmeda)³. En esa misma línea, aún en el siglo XVIII, cuando la medicina moderna estaba en sus inicios y era hegemónicamente masculina, “la matriz, que había sido una especie de falo negativo, se convirtió en útero — órgano cuyas fibras, nervios y vascularización proporcionaban explicación y justificación naturalista al estatus social de las mujeres” (Laqueur 1994: 262). Evidentemente, el problema con la diferencia sexual no radica en su olvido, sino en los ojos de quienes han llevado a cabo su investigación. La perspectiva masculina ha evaluado dicha diferencia desde su propia imagen y, en ese movimiento, ha establecido lo masculino como lo universal. Por ello, aún en pleno siglo XXI, MacKinnon señala que “una mujer ‘es’ aquello que (...) [los hombres] han hecho que ‘sean’ las mujeres. Eso ‘es’ ser mujer, tal como los hombres lo han dispuesto” (MacKinnon 2014: 94).

Siguiendo esta línea, Irigaray escribe que “la sexualidad femenina siempre ha sido pensada a partir de los parámetros masculinos” (2009: 17). Bajo la sombra del sistema falocéntrico, construido para y por el hombre, la mujer no existe, es lo *irrepresentable*⁴. Y, por ende, en miras a su emancipación, esta “debe ser capaz de encontrarse a ella misma, entre otras cosas, a través de sus imágenes ya depositadas en la historia” (Irigaray, 1993: 10). En efecto, la opresión históricamente experimentada por las mujeres se ve plasmada en una cultura que no busca representarnos. El gran arte de las academias, aquel que sale en los libros de historia y las biografías publicadas, excluyó la autorepresentación femenina y, de este modo, su propia voz y mirada⁵. En este sentido, “las formas patriarcales donde la mujer ha siempre

³ La relación de la mujer con la humedad y el frío justifica biológicamente su inferioridad, y se evidencia en la menstruación. De ahí que, en *Reproducción de los animales*, se lea: “puesto que es necesario que también en el ser más débil [hembra] se forme un residuo (...) y puesto que el ser más débil es el que por naturaleza participa de menos calor, y se ha dicho anteriormente que la hembra es así, entonces, a la fuerza, la secreción sanguinolenta que se produce en la hembra es un residuo. Tal es la secreción de lo que se llama menstruaciones” (Aristóteles, 1994, 726b-727b).

⁴ Para Butler, lo *irrepresentable* se presenta como “lo *forcluido* o lo excluido” (Posada, 2014: 73). En este sentido, en el marco de una economía significativa masculinista, la identidad de la mujer está inscrita desde sus raíces en una dialéctica donde representa la negación, la falta.

⁵ En 1985, un grupo de mujeres llamado Guerrilla Girls manifestó delante del Museum of Modern Art, debido a que en una exposición de arte contemporáneo solo 13 de los 169 artistas invitados eran mujeres. La manifestación tuvo como protagonista una pancarta que exponía que, aunque solo menos del 5% de los artistas de la sección de arte moderno eran mujeres, el 85% de los desnudos que aparecían eran femeninos.

existido son inapropiadas para la identidad de la mujer y, como dice Irigaray, debemos romper con ellas a partir de “actos de liberación” (Daley 2014: 381). Por esa razón, las teóricas feministas de la segunda mitad del siglo XX abrieron la pregunta no solo para mejorar las condiciones sociales en las que la mujer artista puede insertarse en dicho ámbito, sino que también cuestionaron la propia definición del arte y los criterios estéticos. En efecto, para Ecker, “el tono despectivo que inevitablemente se infiltra al hablar de «lana en vez de mármol» es un retorno al prejuicio patriarcal de las normas estéticas generales, profundamente internalizado por hombres y mujeres” (1986: 11).

Aunque el trabajo de Bourgeois no se posicione a sí mismo como feminista, encuentro que el estudio de su obra plástica nos permite enfrentar lo que implicó ser una mujer artista en una institución predominantemente masculina. Las piezas seleccionadas para este trabajo representan solo una parte ínfima de toda su trayectoria, sin embargo, su potencia formal y material nos permite evaluar un nuevo paradigma del arte que, en un juego deconstructivo, inserta una nueva mirada que desestabiliza los ideales hegemónicos del arte. Asimismo, en un mundo constituido desde un pensamiento dicotómico donde la mujer ocupa el lugar de la falta y la pasividad, resulta fundamental —como diría Benjamin— cepillar la historia a contrapelo. A las mujeres nos queda “poner todo cabeza abajo” (Irigaray 1978: 158), mover el suelo cómodo que ha forjado el sujeto masculino a lo largo de la historia y repensar la cultura de lo *mismo*.

Ahora bien, el trabajo de Luce Irigaray ha sido frecuentemente asociado a un fundamentalismo esencialista que reduce la identidad de la mujer a sus órganos sexuales. A partir de algunos de sus escritos, se ha asumido que el *parle-femme* (hablar como mujer) presupone un modo de actuar propio de la naturaleza inmutable de la mujer. Sin embargo, como bien sugiere la lectura de Robinson, Schor, Grosz y Whitford, la búsqueda y establecimiento de lo femenino viene a ser un modo de resistencia que, heredado del pensamiento de Derrida, propone una paleonimia de la economía masculina. Es decir, una estrategia que, mediante el uso de los significantes de la misma estructura de dominación, logra subvertirla. Tras el “aparente fracaso de la tradición feminista” (Xu, 1995: 78), Irigaray plantea la diferencia sexual como mecanismo de defensa ante la indiferencia sexual que mantiene el orden hegemónico. Por consiguiente, el *parle-femme* aparece como propuesta que no tiene como fin último salvaguardar la diferencia en el sistema dominante, sino, al

contrario, explicitarla y, con ello, socavar su estructura y discurso. En *Espéculo de la otra mujer*, escribe:

Pero basta con que, con un gesto de su mano, la mujer inicie nuevos caminos en un (todavía) logos que la connota como castrada, concretamente y en especial de palabras, prohibida para la tarea a no ser como prostituida a los intereses de la ideología dominante —de la hom(m)osexualidad y sus debates con lo maternal—, y cierto sentido, que también es el de la historia, se verá sometido a un examen, a una revolución insólitas. Pero, ¿cómo actuar? [...] por medio de la irrupción de otros circuitos, por la intervención ocasional de cortocircuitos que dispersen, difracten, deriven sin fin, que en ciertos casos hagan explotar la energía sin posibilidad alguna de retorno a *un* origen.

Las mujeres, desde su posición especular en la economía masculina, hacen uso del mimetismo al que fueron confinadas: jugar con las reglas dadas, repetirlas, exagerarlas, romperlas y armarlas de nuevo. Así, siguiendo a Butler, Adrián señala que en “cada acto de repetición, de iterabilidad existe la posibilidad de escapar, incumplir o negar la norma, es decir, cuestionar la validez de la misma por mucho que se haya repetido en otras ocasiones” (2003: 291). Por ello, como se explicará en el trabajo, el rol de la *mimesis* aparece fundamental tanto por su función defensiva como subversiva. Es decir, tanto en su carácter reproductivo —una *mimesis* que permite insertarnos dentro de lo social desde la asimilación de los significantes—, como en el productivo—una *mimesis* que produce un nuevo significante a partir de lo dado—. De esta manera, la feminidad puede comenzar el proceso de subversión a partir del producto de la *mimesis* productiva: a partir de la creación —análoga a la de una obra de arte— de un nuevo sistema simbólico.

Capítulo 1: Economía especular y posibilidad mimética

Desde sus orígenes, la discusión en torno al arte⁶ estuvo estrechamente relacionada con la *mimesis*. En efecto, la pregunta por aquello que representan las obras artísticas y el fin que persiguen ha sido tema de debate desde los diálogos de Platón hasta en los círculos feministas del siglo XXI. La traducción de la palabra griega *μίμησις* hace referencia a “imitación, figura, representación, imagen” (Pabón 2012: 398); sin embargo, esta definición, lejos de simplificar el espectro de respuestas, abre el camino para la pregunta por aquello que es imitado o representado. Teniendo en cuenta, como señala Tatarkiewicz, que “es muy probable que [el concepto de *mimesis*] se originara con los rituales y misterios del culto dionisiaco” (2001: 301), no resulta extraño que este concepto no hiciera inicialmente alusión a una representación a imagen y semejanza de la naturaleza. Tatarkiewicz incluso presume que los participantes en tales ritos no buscaban “reproducir una realidad exterior, sino expresar la interior” (2001: 301). En este sentido, en el contexto de la práctica ritual que conllevaba danzas y cantos realizados por un sacerdote, la *mimesis* no es una mera copia o imitación sino una puesta en acto que conlleva una originalidad del presente. De este modo, como escribe Berberović, “la tendencia humana innata a la *mimesis* fusionada con la creencia religiosa [...] produjeron el ritual que dio origen, al comienzo del periodo clásico, al teatro griego” (2015: 34).

Resulta erróneo aproximarnos al concepto de *mimesis* únicamente como imitación de la naturaleza o reproducción del mundo externo. Halliwell propone entenderla como el “locus de cuestiones estéticas relacionadas con el estatus, la importancia y los efectos de varios tipos de representaciones artísticas” (2002: 130). Así, la imitación propia de la música, el baile y el canto no era análoga a la que realizaban las palabras. Aún en nuestros días, ahondar en este concepto y su vínculo con la obra de arte requiere una mirada que tome en cuenta que la imitación puede ser realizada de la realidad material, de la formal o de la simbólica. Es más, para Halliwell, “la *mimesis* permit[e] que las cuestiones relativas a la representación

⁶ Resulta compleja la conceptualización del arte, pues, como Larry Shiner señala, lo que actualmente conocemos por arte no corresponde al concepto que se utilizaba en la Antigüedad. En efecto, la palabra arte — del latín *ars* y del griego *techné* — no refería a una clase de objetos en particular como lo hace en la modernidad, sino a “la capacidad o destreza humana de hacerlos o ejecutarlos” (Shiner 2015: 46). Recién en el Renacimiento, cuando la obra y el artista comienzan a adquirir cierta autonomía, se comienza a bosquejar el concepto moderno de arte. Ahora bien, en el presente trabajo no se discute el estatus ontológico del arte ni cómo se ha comprendido históricamente, sino solo las prácticas miméticas involucradas.

artística se enmarquen en sus propios términos y en términos de un esquema más amplio que el de verdad y valor” (2002: 43).

Ahora bien, la presente investigación no busca ahondar en la pregunta general en torno al arte y las prácticas miméticas, sino que, a partir de la problematización de estas, se espera encontrar de qué manera estas pueden ser fructíferas dentro de los círculos feministas de arte⁷. Ciertamente, en los espacios de estudios de género desde finales del siglo XIX, el concepto de imitación comenzó a tener lugar a partir de “la pregunta por la mujer” y, específicamente, en el estudio de “la historia de la mujer como representación” (Isaak 2002: 187). De esta manera, a partir de las discusiones teóricas iniciadas por Lacan y Freud, se comenzó a visibilizar lo que Irigaray llama “*mimesis* impuesta” (1987: 59); es decir, la operación especular donde “la mujer, a falta de un órgano privilegiado, incapaz de simbolizar sus fantasías y deseos en una simbología masculina, es posicionada como espejo para lo masculino, reflejando a él —demostrando la verdad de su centralidad— su propia imagen” (Diamond 2018: 59).

Puntualiza Flax que para Freud “el objetivo básico de la vida humana, en la medida en que sólo es una, es satisfacer las necesidades humanas innatas [como los deseos e impulsos]” (1995: 120); sin embargo, en el psicoanálisis la mujer aparece como aquella que ha sido vetada como criatura del deseo, un sujeto cuyo propio erotismo está reprimido. Como se señaló anteriormente, el discurso y las prácticas científicas llevan la forma de la morfología masculina⁸ y, en consecuencia, el falo es el elemento central que organiza la sexualidad humana. Así, para Freud, la falta de falo condena desde la infancia a la niña a la envidia del pene y, por ende, “no reconoce la sexualidad femenina como diferenciada de la masculina, considera a la niña-mujer como un ser castrado con respecto al patrón” (López 2004: 137-138).

La falta de cuestionamiento respecto a quiénes somos las mujeres desde nuestra propia experiencia vivida lleva a Irigaray a realizar una crítica a los discursos hegemónicos y

⁷ Siguiendo la idea planteada por Gisela Ecker, “la palabra «feminista» indicaría un compromiso relativo al momento histórico con sus necesidades específicas” (1986:18) y no refiere a una característica formal de la obra de arte o del quehacer artístico.

⁸ En una entrevista realizada por Thérèse Dumouchel y Marie-Madeleine Raoult, Irigaray propone pensar “en todos los sectores de la decisión. Están en manos de los hombres. Son ellos quienes deciden sobre nuestro deseo, nuestra patología, nuestras necesidades, nuestros derechos, nuestros deberes. Y, en psiquiatría, son ellos quienes interpretan...” (2022: 73).

patriarcales que encuentra, principalmente, en la historia de la filosofía y el psicoanálisis. Así, el móvil esperanzador de que es posible un mundo donde se nos devuelva el movimiento y la palabra —como la idea fija e inamovible a la que se nos había confinado— nos enfrenta a una evaluación de toda norma e institución. Los parámetros culturales, donde se insertan las prácticas artísticas y estéticas, se presentan como un espacio donde también es posible renegociar la institucionalidad patriarcal. Por ello, para introducir nuestras propias identidades, nuestros deseos y nuestro propio goce, “es importante tener acceso a cierta racionalidad para poder [...] jugar al ajedrez con los hombres” (Irigaray 2022: 77-78). Por lo expuesto, nuestro trabajo inicia haciendo una revisión del rol que juega el concepto de *mimesis* en la crítica a la economía fálica dominante y, posteriormente, expone de qué manera esta práctica puede fungir en el arte como herramienta para una auténtica liberación de la mujer.

Puede apreciarse que Luce Irigaray no solo pone en cuestión el orden simbólico occidental establecido desde lo masculino, sino que también propone la constitución de un nuevo imaginario que reconozca la diferencia sexual. Desestructurando la forma del *logos* occidental binario, establecería un espacio donde las mujeres podrían encontrar su propia subjetividad, su propio deseo y su propio goce. Sin embargo, se le ha acusado “de ser una esencialista biológica porque se dice que ella cree en una relación determinista entre la peculiaridad biológica femenina y la identidad sexual femenina” (Xu 1995: 76). No obstante, como se evidenciará a lo largo de este capítulo, “Irigaray no tiene la intención de decirnos qué es una ‘mujer’: [Al contrario,] esto es algo que las mujeres aún tienen que crear e inventar colectivamente” (Whitford 1991:10). Dentro del lugar especular que ocupamos históricamente, Irigaray insiste en encontrar las herramientas miméticas comunes y su potencial revolucionario.

Advirtamos que si bien la identidad de la mujer aún debe ser construida colectivamente, “para obtener un estatuto subjetivo equivalente al de los hombres, las mujeres deben hacer que se reconozca su diferencia” (Irigaray 1992: 44). Para ello, se necesita replantear los símbolos culturales patriarcales donde la mujer ha ocupado el rol pasivo y no paritario. Siguiendo a Du Bois, Young señala que enfrentar la opresión implica “esta sensación de vernos a nosotras mismas siempre a través de los ojos de otras personas” (2000: 104) y, por ende, la consciencia de saberse representada como inferior en una cultura de la que no ha formado parte. De esta forma, mediante la reapropiación de las representaciones de nuestros

cuerpos y nuestras identidades, se busca reformular el orden simbólico con miras a reconocer nuestra subjetividad⁹ y nuestra genealogía femenina: “procreamos y creamos otra cosa además de niños: el amor, el deseo, la lengua (*langage*), el arte, lo social, lo político, lo religioso, etcétera. Pero esta creación, esta procreación, nos ha sido ancestralmente prohibida” (Irigaray 2022: 29).

El estudio de obras de arte realizadas por mujeres artistas se vuelve esencial, pues es en ellas donde, por primera vez, la mujer se vuelve su propia creadora. En un mundo social donde la mujer ha sido históricamente asociada a su cuerpo como objeto de consumo y disfrute del goce masculino, resultan doblemente interesantes los materiales y la iconografía que las artistas traen. Aunque, en efecto, resulta riesgoso consignar el concepto de «obras de arte hechas por mujeres artistas» —pues, podría caerse nuevamente dentro de un simplismo temático y metodológico¹⁰— se trata de encontrar las raíces de “una conciencia política de la diferencia sexual en el arte” (Ecker 1986: 13). Es decir, en miras a construir un *nosotras* que conduzca los nuevos movimientos feministas de arte, debemos seguir la huella dejada por nuestras antecesoras. Por lo antes expuesto, resulta fundamental resaltar que la presente investigación parte de la tesis expuesta por Linda Nochlin. Para la cual,

[...] El arte no es una actividad libre y autónoma de un individuo superdotado, «influido» por artistas anteriores y, más vaga y superficialmente, por «fuerzas sociales»; sino que todo lo que implica la creación artística, tanto en lo que se refiere al desarrollo del creador de arte como a la naturaleza y calidad de la obra de arte en sí, sucede en una situación social, es un elemento esencial de esta estructura social y está mediado y determinado por instituciones sociales específicas y definibles, ya sean academias de arte, sistemas de mecenazgo, mitologías del creador divino o del artista como hombre o paria social (2022: 61).

La diferencia sexual: ¿esencialismo?

⁹ Como se detalla más adelante, la apuesta por la diferencia sexual no parte de un reduccionismo biológico, sino, al contrario, de la exclusión en la que se encuentra la mujer en la cultura patriarcal. En ese sentido, Bovenchen escribe: “la nueva consigna —«las mujeres no son, en realidad, diferentes de los hombres»— pasa por alto miles de años de historia patriarcal y de procesos de socialización dispares. Y, al surgir en un momento en que las mujeres han empezado a descubrir sus propias capacidades y necesidades, a fijarse sus propios objetivos y a recuperar su unicidad, aparece como una estrategia para minar estos esfuerzos” (1986: 29).

¹⁰ En efecto, durante el siglo XIX, cuando algunas mujeres se fueron adentrando al círculo artístico, “empiezan a publicarse los primeros textos específicos sobre mujeres artistas, [donde] estas aparecen siempre caracterizadas como un grupo homogéneo en virtud de su sexo y radicalmente separado del universo de los creadores varones” (Mayayo 2018: 40). El denominado «arte femenino», “grácil, delicado y la mayor parte de las veces amateur, limitado al reducto de lo doméstico” (Mayayo 2018: 40) condujo, nuevamente, a una exclusión de la mujer al quehacer del Arte.

El pensamiento de Luce Irigaray se enmarca en la segunda mitad del siglo XX y, más precisamente, en medio del debate feminista contemporáneo, el desarrollo del psicoanálisis lacaniano y la corriente postestructuralista francesa¹¹. Hija de las primeras victorias del feminismo, su obra utiliza tanto elementos del psicoanálisis como de la propuesta de la deconstrucción para poner en cuestión el lugar sobre el que los movimientos de liberación de la mujer habían echado raíces. Más aún, pone en tela de juicio aquellos que pusieron el acento únicamente “[...] sobre la igualdad de derechos relativos a la posesión de bienes: [en donde] la diferencia entre hombres y mujeres se sitúa en la naturaleza, cantidad u, a veces, cualidad de los bienes conquistados, poseídos” (Irigaray 1992: 70).

Como menciona Whitford, para Irigaray, existe una tensión entre la apelación feminista, heredada desde la Ilustración, por la autonomía, la justicia y la igualdad, y la crítica a estos mismos valores que centran su atención en el sujeto como individuo atómico (1991). En efecto, esta aparente neutralidad de las causas feministas que persiguen la igualdad¹² no hace más que asimilar la diferencia a la economía de lo *mismo* donde la regla es producida desde y para lo masculino¹³. En este sentido, en *Espéculo de la otra mujer*, escribe:

El deseo de lo mismo, de lo idéntico a sí, del sí (como) mismo, e incluso de lo semejante, del *alter ego* y, por decirlo todo, de lo auto... y de lo homo... del hombre, es el que domina la economía de la representación. La «diferencia sexual» es tributaria de una problemática de lo mismo, está y seguirá estando determinada en el interior del proyecto, de la proyección y de la esfera de la representación de lo mismo (Irigaray 1978: 25).

En esta línea crítica, la pensadora francesa pone en evidencia la llamada “opresión «internalizada» o «psicológica», opresión que resulta cuando los esquemas del pensamiento y valoración son internalizados y funcionan como instrumentos de dominación” (Leland

¹¹ Como menciona Dorothy Leland, “[...] esta importancia [del psicoanálisis y el feminismo en las pensadoras francesas de los años setenta] se refleja en la división que realiza Julia Kristeva de las feministas francesas en dos generaciones o fases distintas: primero, una fase «socialista», dominada por las políticas de la igualdad; segundo, una fase «psicoanalítica», dominada por la política de la diferencia” (1989: 82).

¹² La postura de Irigaray es clara. En *El derecho a la vida*, escribe: “[...] en teoría, las mujeres gozan de ciertos derechos que antes no tenían en cuanto a disposición y adquisición de bienes. Pero este progreso, insuficiente y frágil, solo podrá estabilizarse si va acompañado al derecho a la vida, derecho siempre sexuado. En efecto, la vida no es neutra. La afirmación de que hombres y mujeres están ahora igualados o en vías de estarlo, se ha convertido prácticamente en un nuevo opio desde hace poco” (1992: 75).

¹³ En efecto, como escribe Susan Kozel, mientras el hombre es y representa lo Uno, lo que es, lo Mismo, “[...] en la estructura patriarcal, las mujeres son, en teoría y en práctica, lo «otro» del hombre. Los hombres requieren de este otro para actuar como un espejo que refleja de vuelta lo que ellos proyectan para fuera; por medio de este proceso de reflejo, ellos hacen valer sus egos y atrincheran sus identidades” (1996: 117).

1989: 82). Los esquemas filosóficos y psicoanalíticos tradicionales han justificado la alteridad de la mujer en su irracionalidad, su vínculo con lo emocional e, incluso, en su falta de órgano dominante. Así, las mujeres no solo han sido vetadas del espacio mismo donde se forma el discurso y la representación, sino que estos mismos han tomado la forma histórica de lo masculino. Por esta razón, Irigaray es enfática al recalcar que “[...] la liberación de las mujeres no pasa por «convertirse en hombres» o en envidiar objetos o partes del hombre, sino por que los sujetos mujeres den un nuevo valor a la expresión de su sexo y de su género” (1992: 68).

Ya que “[...] la evolución (por muy radical que pretendiera ser) de una mujer no sería suficiente para liberar el deseo de la mujer” (Irigaray 2009: 23), una verdadera liberación subjetiva¹⁴ es aquella que desafía la economía fálica dominante y sus sistemas de representación. En esta línea, tras este “aparente fracaso de la tradición feminista” (Xu 1995: 78), Irigaray plantea la diferencia sexual como mecanismo de protección ante la indiferencia sexual que mantiene el orden hegemónico¹⁵. En *Una ética de la diferencia sexual*, escribe:

[...] necesitamos reinterpretar todo lo concerniente a la relación entre el sujeto y discurso, el sujeto y el mundo, el sujeto y lo cósmico, el microcosmos y el macrocosmos. Todo, comenzando con la forma en la que el sujeto ha sido escrito en forma masculina, como hombre, incluso cuando este clamaba ser universal o neutral (Irigaray 1993: 6).

Ahora bien, aunque a primera vista se pueda asociar el pensamiento de Irigaray a un fundamentalismo “basado en una noción de especificidad femenina” (Bainbridge 2008: 8), su trabajo realiza, en primer lugar, una crítica a las estructuras patriarcales y, en segundo

¹⁴ Irigaray no subestima las luchas por la equidad de género que traen a las mujeres nuevos derechos sociales y jurídicos; no obstante, su trabajo hace hincapié en la liberación subjetiva, pues considera que, aunque ya seamos consideradas sujetos de derechos, el discurso de la neutralidad no reconoce nuestras diferencias. En efecto, escribe que “[...] por supuesto, las mujeres deben seguir luchando por la igualdad de salarios y derechos sociales, contra la discriminación en el empleo y la educación, etc. Pero eso no es suficiente: las mujeres simplemente «iguales» a los hombres serían «como ellos», por lo tanto, no mujeres. Una vez más, la diferencia entre los sexos quedaría así anulada, ignorada, disimulada. Por eso es fundamental que las mujeres entre ellas inventen nuevos modos de organización, nuevas formas de lucha, nuevos desafíos” (Irigaray 1985: 166).

¹⁵ En una primera lectura, se podría entender que Irigaray plantea una tajante división sexual entre lo masculino y lo femenino. Sin embargo, una lectura que no solo tome en cuenta sus textos académicos, sino también sus ensayos y entrevistas pone en evidencia que su propuesta radica en replantear la economía falocéntrica que divide el mundo en categorías jerárquicas y opuestas. En esta línea, en una entrevista, Irigaray dice: “[...] nuestra cultura ha querido dominar la vida, la carne, incluso a través de la mirada. En vez de contemplar a los seres vivientes y entrar en una comunicación, en comunión con ellos, hemos deseado dominarlos por medio del nombrar, entender y reducir su aspecto a una forma. Tal comportamiento está acompañado por una economía del pensamiento que intenta controlar lo sensible, lo creciente o cambiante de los seres vivientes” (2004: 390).

lugar, una propuesta mediante la cual la mujer puede lograr una liberación subjetiva. Es decir, como aclara múltiples veces, ella no tiene la intención de poseer una verdad en torno a la mujer o, incluso, crear una teoría sobre ella, pues, de hacerlo, incurriría nuevamente en el orden del discurso falocéntrico¹⁶. Como Daley menciona, “[...] la diferencia sexual, tal como la toma en cuenta Irigaray, se basa en una noción de diferencia donde los términos mujer/hombre; mujeres/hombres; femenino/masculino no preexisten en su diferencia y no invocan una jerarquía entre los términos” (2020: 378).

En consecuencia, el trabajo de Irigaray recoge la crítica derrideana a la solidaridad entre el logocentrismo y el falocentrismo, donde no basta únicamente criticar el lugar central que ocupa el falo, también hay que desmontar el propio discurso y forma del pensamiento. En una entrevista realizada por De Peretti, Derrida insiste en que la de(s)construcción “no es un método, no es un sistema de reglas o procedimientos” (1990: 290); más bien, tendríamos que pensarla desde los contextos concretos en los cuales aparece. En ese mismo impulso, el trabajo de Irigaray no intenta salvaguardar la diferencia del sistema dominante; sino, al contrario, explicitarla y, con ello, socavar su estructura y discurso¹⁷ desde un momento histórico determinado. En esa línea, Ugaldi escribe:

A partir de un gesto deconstructivo, [...] Irigaray busca desplegar otra sintaxis, una que surja a partir de los pliegues de aquellas zonas conquistadas y silenciadas por la máquina de la subjetividad falocéntrica, en un juego de *mimesis* y escritura exploratoria que articula la dimensión del deseo, de los afectos y la imaginación (2020: 76).

Al respecto, pensadoras como Flax (1995), Kamuf (2019) y Ugaldi (2020) centran su atención en la crítica realizada tanto desde el pensamiento postestructuralista como del feminismo al sujeto moderno. No obstante, mientras la estrategia deconstructiva parece poder prescindir del término analítico del *sujeto*, “[...] la teoría feminista está preocupada mayoritariamente de preservar[lo] *de cierta forma*” (Kamuf 2019: 57). De ahí que, aunque

¹⁶ En efecto, “la cuestión no es la de elaborar una nueva teoría donde la mujer sea el sujeto u objeto, sino de bloquear la propia maquinaria teórica, de suspender su pretensión de producción de una verdad y de un sentido excesivamente unívocos. [...] [Las mujeres] no pretenden rivalizar con los hombres en la construcción de una lógica de lo femenino que todavía tomaría la ontología como modelo, sino que más bien intentan arrancar esta vía de interrogación a la economía del logos” (Irigaray 1985: 78).

¹⁷ Como menciona Irigaray, se tiene la creencia de “[...] que si se produjera el advenimiento de algo «femenino», ese «femenino» sería necesariamente constituido sobre el mismo modelo que los «sujetos» masculinos han establecido históricamente. Un modelo que privilegia la simetría como la condición de posibilidad para el dominio (*mastery*) en el no reconocimiento del otro. El modelo falocéntrico” (1985: 120).

la propuesta de Irigaray muestre claras conexiones con el postestructuralismo, su influencia sea puntual y escasamente mencionada¹⁸. En ese sentido, podemos entender la diferencia sexual planteada por la propuesta irigariana como un trabajo que no parte del deseo de invertir el orden jerárquico estructural, sino de admitir su funcionamiento interno y desvelar sus presupuestos, por lo cual necesitamos volver a los discursos que han definido la historia para “[...] explicar el poder de su sistematización, la fuerza de su cohesión, el ingenio de sus estrategias, la aplicabilidad general de su ley y su valor” (Irigaray 1985: 74).

Tomando en cuenta esta influencia, la estrategia de Irigaray “[...] puede ser descrita como una instancia de lo que Derrida llama paleonomía” (en Robinson 1998: 58). Es decir, la búsqueda y establecimiento de lo femenino viene a ser parte de su propuesta por una paleonomía de la economía masculina: una estrategia que, mediante el uso de los significantes de la misma estructura de dominación, pretende subvertirla. De esta manera, la necesidad de la paleonomía radica en su carácter estratégico capaz de renegociar los valores mediante el juego dialéctico¹⁹ de “lo mismo y lo otro, del afuera y del adentro, de lo homogéneo y lo heterogéneo” (Derrida 1982: 67). Lo que, en la entrevista realizada por Jean-Louis Houdebine y Guy Scarpetta, Derrida designará como el *juego de la estratagema*²⁰ o, como podríamos llamarlo también, del fingimiento o del engaño es una “necesidad «estratégica» que requiere el mantenimiento de un nombre antiguo en orden de revestir un nuevo concepto” (Derrida 1982: 71). Por esa razón,

[...] algunos críticos opinan que el [aparente] esencialismo de Irigaray no es más que una *posición*, una postura estratégica que una crítica femenina, situada en la cultura patriarcal que se apropia de la mujer, debe asumir si quiere desafiar a la cultura patriarcal y constituir una nueva cultura en donde a la mujer se le permita su propia representación (Gu 2009: 45).

¹⁸ Efectivamente, como menciona Caroline Godart, “Irigaray encuentra que al psicoanálisis y la deconstrucción, los dos modos predominantes de emancipación personal para los intelectuales franceses desde la década de 1960, les falta [tomar en consideración tanto la dimensión encarnada y espiritual de la vida, como la independencia subjetiva]. La deconstrucción, sugiere ella, es una hábil construcción intelectual, pero no involucra las dimensiones corporales y espirituales de la vida; mientras que el psicoanálisis mantiene a sus pacientes dependiendo de otros, madres y padres imaginarios, narraciones colectivas de crianza y rechazo” (2020: 18).

¹⁹ En la nota 31 de la entrevista realizada a Derrida y publicada en *Positions*, Alan Bass menciona: “lo que está escrito como *diferencia* indica el movimiento del juego que «produce», en la forma en que *no es simplemente una actividad*, estas diferencias, estos efectos de la diferencia” (1982: 104, el destacado es mío). En efecto, la diferencia no se comprende en su aislamiento, sino —y sobre todo— por aquello que la diferencia no es y la actividad que se produce de su oposición. Por lo cual, las consecuencias de este movimiento tiene repercusiones en toda la jerarquía de valores sociales y culturales.

²⁰ El concepto estratagema hace referencia a la acción hábil y engañosa de confundir al enemigo para llevar a cabo una maniobra militar sorpresiva.

Dicho esto, el *parle-femme* al que invoca Irigaray es una respuesta ante un orden donde “[...] los hombres son prácticamente los únicos sujetos y los únicos interlocutores para el intercambio verbal” (Irigaray 2004: 360). Sin embargo, lejos de circunscribir sus consecuencias al plano del lenguaje, estas conllevan dificultades a las mujeres respecto de sus propias representaciones, sus propias relaciones, sus propios modelos, planes y divinidades (Irigaray 2004)²¹. De modo que *escribir como mujer* es una de las prácticas miméticas mediante las cuales la diferencia sexual evidencia “las condiciones bajo las que el estatus de la mujer en el reino simbólico podría ser alterado” (Whitford 1991: 15), lo cual, a su vez, reafirma que “[...] la atención de Irigaray no se centra en la esencia de la mujer, sino en su llegar a ser (*becoming*)” (Godart 2020: 11).

Mimesis no productiva

En adelante, con miras a entender la crítica de Irigaray al falocentrismo y, lo que nos ocupa ahora, su posibilidad mimética, es necesario concentrarnos en el lugar que posee la especularización en su obra. Efectivamente, cuando sostiene que la visión falocéntrica, asociada al ocularcentrismo²², ha ocupado el lugar de lo neutro y lo universal, no niega la existencia de las mujeres a lo largo de la historia. Al contrario, ella acepta que el cuerpo femenino ha formado siempre parte del *corpus* masculino; no obstante, este ha sido “[...] prescrito a la especularización masculina y apenas se corresponde con el deseo de las mujeres, que solo puede recuperarse en secreto, escondido en la ansiedad y culpa” (Irigaray 1985: 30). De este modo, lo que ha sido señalado como femenino no corresponde con una identidad construida por la propia comunidad de mujeres ni teniendo en cuenta sus deseos y aspiraciones, sino que responde al papel de espéculo²³ que se les ha impuesto en el orden patriarcal. Así, Hilary Robinson escribe:

²¹ En la entrevista realizada por Cristina Lasagni a Luce Irigaray, esta defiende el derecho a los sistemas de representación, en los que “[...] las mujeres tendrán una representación igual a la de los hombres en todos los lugares de decisión civil o religiosa, puesto que la religión es también un poder civil” (1992: 86).

²² Keping Gu menciona que “lo que la diferencia a ella [Irigaray] de otros críticos es que relaciona el falocentrismo al ocularcentrismo y descubre el hecho de que la operación del ocularcentrismo, persistente en las tradiciones culturales occidentales, gira en torno a la apropiación de la mujer al espejo plano, que refleja solo la imagen de la mismidad masculina (*masculine sameness*)” (2016: 47).

²³ El término espéculo es utilizado por Luce Irigaray por su doble significado: refiere tanto al instrumento médico utilizado sobre todo en la ginecología, como al latín *speculum* (espejo). Para L. Irigaray, en sentido metafórico, se trata del instrumento que permite abrir un nuevo campo de estudio (que, vendría a ser el interior de la mujer –aquello que permanece fuera del sistema patriarcal–) y, en sentido literal, del instrumento que, en su función especular, refleja y, a la vez, visibiliza el rol mimético que tiene la máscara de la feminidad (función social).

Para Luce Irigaray, la «feminidad» es erigida por los hombres tanto en la estructura patriarcal como la falocéntrica para marcar el *otro* de lo *mismo*. No es un aspecto esencial de la identidad de la mujer (incluso cuando la asumen las estructuras patriarcales o falocéntricas), ni está estructurado por las mujeres como reacción hacia/contra el patriarcado o el falocentrismo (1998: 44, el destacado es mío).

Es decir, vista desde este enfoque, la feminidad es erigida como aquella otredad que define la unidad y dominio de lo masculino. Por ende, es una palabra que, si bien formalmente remite a una característica esencial del ser mujer, se encuentra vacía de significado y correspondencia, pues no reconoce las propias subjetividades de las mujeres. En esta línea, la concepción de feminidad con la cual trabaja Irigaray opera sobre la propuesta psicoanalítica que “surge de la evaluación de lo que Freud desarrolla respecto a [la] feminidad” (Araujo 1996: 140). Engendrada desde la primacía del falo, la teoría freudiana del desarrollo de la sexualidad ha definido a las mujeres como aquellas cuyo proceso está marcado por la falta y la envidia. La niña es quien, debido a su castración, debe sustituir el primer vínculo con la madre, su primer objeto de amor, y es “llevada a a renunciar a la satisfacción masturbatoria clitorídea -prescindiendo con ella de una importante dosis de actividad, pasando a la pasividad-” (Brucco 2019: 152). En este sentido, a diferencia del desarrollo sexual de los hombres, quienes están marcados por su propio narcisismo, nosotras *llegamos a ser mujeres* cuando interiorizamos nuestra propia carencia.

Irigaray expone los presupuestos sobre los cuales se desarrolla el trabajo freudiano²⁴ y, haciendo uso de una estrategia mimética, comienza citando la conferencia *La feminidad*²⁵ de 1933 donde Freud dice: “el problema de la feminidad os preocupa en cuanto que sois hombres. Dicha cuestión, en cambio, no se les plantea a las mujeres que se cuentan entre vosotros, ya que ellas mismas son el enigma del que hablamos” (en Irigaray 1978: 9)²⁶. Ciertamente, la mujer es aquello de lo que se habla, pero que no puede hablar, aquel objeto que aún no ha alcanzado el estatus de sujeto. Y, en consecuencia, “[...] el misterio que la mujer es, constituiría la mira, el objeto y la trama de un discurso masculino, de un debate

²⁴ Irigaray aborda la cuestión de la femineidad en la obra de Freud de manera profunda a lo largo de todos sus trabajos. Sin embargo, en el presente capítulo, no se profundizará en esa investigación.

²⁵ *La feminidad* fue dictada por Freud en el año 1932, en el marco de las “Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis”. Se puede encontrar en *Obras completas*, volumen 22 (1932-36), publicado en el año 1991 por la editorial Amorrortu.

²⁶ Las versiones que han sido revisadas para el presente trabajo son *Speculum of Other Woman* (1985) y *Espéculo de la otra mujer* (2009). Ambas ediciones mantienen fielmente el trabajo de traducción realizado por Irigaray de la conferencia *La feminidad* (1933); por ello, decidí citar directamente su trabajo.

entre hombres que a ella no se le plantearía” (Irigaray 1978: 9). Por consiguiente, como menciona Araujo, su carácter enigmático se fundamenta en que “[...] a nivel del orden significante no existe el significante de la mujer” (1996: 142). Teniendo como base esta propuesta, ¿cuál es la intención de Irigaray al abordar la diferencia sexual? ¿Quiénes son esas mujeres por las cuales apuesta incontablemente durante toda su obra?

Como hemos visto, la falta del significante de la mujer repercute directamente²⁷ tanto en su *estatus* ontológico como en su feminidad²⁸. Por esa razón, su identidad funciona “como una imagen negativa que proporciona a la sexualidad masculina una autorrepresentación indefectiblemente fálica” (Irigaray 1985: 70). De ahí que la característica especular de la mujer no sea solo aquella que la define en lo social, sino también su mecanismo de opresión. Ya en 1929, Joan Rivière desarrolló la idea de que “la feminidad podía asumirse y usarse como una máscara, tanto para ocultar la posesión de masculinidad como para evitar las represalias esperadas si se descubría que la poseía” (306). Cabe advertir que Rivière sugiere, en un paso decisivo para los trabajos psicoanalíticos posteriores, que no era posible hacer una diferencia entre una feminidad auténtica y la 'mascarada', pues, en la línea de lo que hemos planteado hasta el momento, las mujeres aún no nos hemos significado.

En *La significación del Falo*, Lacan menciona que “en orden de ser un falo [...] la mujer rechaza una parte esencial de la feminidad, todos sus atributos, en la mascarada” (2006: 583). La máscara de la mujer vendría a ser entonces la identidad que se le ha impuesto desde el discurso falocéntrico y, por ende, el mecanismo de su propia alineación (Fletcher 1988). En ese sentido, en palabras de Irigaray:

²⁷ Aunque la crítica que realiza Irigaray al sistema falocéntrico se concentra en las consecuencias simbólicas e identitarias de la mujer, estas devienen en un plano mucho mayor. En efecto, en un texto de 1988, escribe: “Pienso que la salud de las mujeres sufre, sobre todo, de una falta de afirmación de sí y de una definición prohibida o imposible de sí como sujetos y objetos por y para ellas mismas. Están privadas de un orden subjetivo que unifique su vitalidad corporal. Un cuerpo no puede estar sano más que teniendo un proyecto u objetivo personal, espiritual, que lo organice y lo anime” (Irigaray 1992: 101).

²⁸ El uso de ambos términos (mujer-feminidad) resulta problemático en la discusión feminista contemporánea; sin embargo, a lo largo de sus trabajos, Irigaray apuesta por el uso de ambos. Si bien, en algunos de sus escritos, ambos términos pueden ser reemplazados uno por el otro; en otros, Irigaray sí hace una distinción análoga a los términos sexo-género. En la segunda nota a pie de página de *Discurso de mujeres y discurso de hombres*, escribe: “[...] empleo a menudo sexo en lugar de género para evitar las connotaciones tradicionales de esta última palabra, y para referirme al sujeto de la enunciación más que al sujeto enunciado” (1992: 29). Sin embargo, es importante recalcar que la forma poco convencional de su escritura no permite reducir los términos a las dicotomías mujer-sexo, feminidad-género.

[...] la mascarada debe entenderse como aquello que hacen las mujeres para recuperar algún elemento del deseo, para participar del deseo del hombre, pero al precio de renunciar al propio. En la mascarada, se someten a la economía dominante del deseo en un intento de permanecer «en el mercado» a pesar de todo. Pero están ahí como objetos para el disfrute sexual, no como aquellos que disfrutan. [...] ¿Qué quiero decir con mascarada? En particular, lo que se llama «feminidad». La creencia, por ejemplo, de que es necesario convertirse en mujer, una «normal» en eso, mientras que un hombre es un hombre desde el principio. Solo tiene que efectuar su ser-hombre, mientras que una mujer tiene que convertirse en una mujer normal, es decir, tiene que entrar en la mascarada de la feminidad (1985: 133-134).

La mujer, como reflejo, realiza una *mimesis* que le permite insertarse dentro de lo social desde la asimilación de los significados y valores del orden patriarcal. A través de esta estrategia, la feminidad reproduce el discurso que le ha sido impuesto y, en ese sentido, salvaguarda el estatus de lo masculino. O, en palabras de Robinson, “[...] las relaciones sociales y culturales se mantienen como normativas dentro del patriarcado a través del mantenimiento y vigilancia de la *mimesis* no productiva —una *mimesis* que perpetúa un estado de estasis” (2006: 27). Mimesis que, como veremos más adelante, realiza un proceso de reproducción y mantenimiento de los valores representados.

A lo largo de la obra de Irigaray, el concepto de *mimesis* se encuentra como pieza fundamental tanto de su crítica a la economía especulativa como de su propuesta por una reconstrucción de lo femenino. Por esta razón, para explicar la complejidad y el movimiento interno de esta palabra, Robinson hace alusión al trabajo de Ricœur, *Mímesis y representación*, donde el autor francés, con el fin de “devolverla a su campo de juego” (Ricoeur 1991: 137), explica su movimiento y las distintas etapas por las cuales evoluciona. Aunque, en el presente trabajo, no profundizaré en la teoría ricœuriana, su propuesta permite comprender la dinámica que pretende realizar Irigaray al momento de “repensar la representación como «copia de imitación»” (Robinson 1998: 75). En efecto, el autor francés evidencia el simplismo en el que se caería de reducir la *mimesis* a una “copia débil de las cosas”; pues, efectivamente, lejos de referirse meramente a un objeto, la *mimesis* apunta tanto a un contexto hermenéutico en el que las cosas tienen valor como a la configuración textual y transgresión práctica que se produce al momento de nombrar lo representado.

Por ello, es necesario recalcar que, para la autora, *mimesis* es un concepto polisémico y fluido cuya teoría está estrechamente ligada a aquello que queremos imitar y aquello que queremos

conseguir con dicha práctica. De este modo, Irigaray retoma la distinción que realiza Platón²⁹ entre la actividad mimética propia de la música, que se realiza con miras o no a las ideas produciendo un impacto y actualización en el alma (401c-d), y la que realiza el artífice que copia las apariencias de las cosas como una ilusión o un mero fantasma reproduciendo lo que existe (596e-598c). En un seminario en la Universidad de Toulouse, en 1975, Irigaray explica que “[...] en Platón, hay dos tipos de *mimesis*. Para simplificar: hay una *mimesis* como producción, que estaría en el campo de la música, y otra *mimesis* que estaría atrapada en el proceso de *imitación, especularización, adecuación y reproducción*” (Irigaray 1985:131). Así, la práctica mimética expuesta en este apartado se refiere a la construcción de la identidad de la mujer y, por ende, se ha basado exclusivamente en este segundo tipo: la *mimesis* reproductiva.

Este tipo de *mimesis*, reproductiva o no-productiva, corresponde al proceso de imitación fidedigna del modelo y, por ende, es aquél que “[...] desde sus más tempranas y variadas enunciaciones, postula una relación veraz entre mundo y palabra, modelo y copia [...] en la que la diferencia potencial es subsumida por la mismidad (*sameness*)” (Diamond 2018: 58). Efectivamente, este modo de *mimesis* es aquél que ejerce como espejo plano ante el discurso dominante y reduce las identidades a una estructura ilusoria de copia-modelo. En este sentido, Irigaray propone que nosotras, las mujeres, nos hallamos en un proceso constante de imitación donde lo imitado es el paradigma de lo masculino. Visto así, la identidad de las mujeres no pasa por un desarrollo en el cual estas forman parte, sino que, al contrario, esta vendría a ser una máscara de la que hacemos uso para poder ingresar y mantenernos en el sistema falocéntrico.

No obstante, lejos de restringir el alcance de la *mimesis* reproductiva, Robinson (1998), Whitford (1991) y Xu (1995) proponen que esta no solo se limita a su carácter especular, sino que también posee un carácter adaptativo relacionado a la actividad de camuflar. Así, lo que “Irigaray puede estar argumentando, [es] que las mujeres también necesitan protegerse contra la (re)asimilación y destrucción por parte de la economía masculina” (Whitford 1991: 72). O, en otras palabras, el mimetismo —que Xu llama *defensivo*— es la respuesta de la mujer que, consciente de su máscara, asume deliberadamente el rol femenino

²⁹ Esta distinción es planteada por Platón en el contexto de la constitución de una *polis* justa, donde las artes poseen un rol en la formación de los nuevos ciudadanos.

asignado como forma de resistencia al discurso falocéntrico, resistencia que se lleva a cabo “obligándolo a admitir las consecuencias de su propia lógica que no puede o no quiere admitir según la misma lógica” (Xu 1995: 80). Como resultado, a través de la exposición de este carácter especulativo donde la mujer refleja el sistema fálico, Irigaray interroga las condiciones en las cuales se constituye su identidad y los posibles juegos que el carácter especular le permite como posibilidad. Como Xu escribe:

Para revelar la naturaleza esencialista y «sexuada» de la tradición que tiene el poder de reducir todo a su mismo sistema, según Irigaray, hay que «atravesar» el esencialismo; es decir, asumir de manera mímica un gesto esencialista y «sexuado» que sirve como contraparte y, al mismo tiempo, contrapeso de la tradición misma (1995: 85).

El carácter de juego que posibilita el uso de la *mimesis* vendría a ser, como menciona Gu, “una peligrosa posición de *inside-but-outside*” (2016: 49) que utiliza Irigaray como metáfora del uso del espejo. Basada en un modelo psicoanalítico, “[...] la *mimesis* implica que las mujeres se adentren conscientemente en los estereotipos sexuales que les proporcionan los hombres. Así, se convierte en un proceso de erosión de los estereotipos desde dentro” (Kozel 1996: 116). La propuesta feminista por una igualdad entre el hombre y la mujer³⁰ e, incluso, por una erradicación de tales categorías no solo niega los valores e identidades ya existentes, sino que intenta construir un nuevo orden que “[...] no es más que una construcción parcial y, por eso mismo, autoritaria e injusta” (Irigaray 1992: 81). Por esta razón, Irigaray apuesta por

[...] la elaboración de «hechos» de la especificidad femenina [que] puede servir como punto de partida que no se celebra por sí mismo, pero desde la cual es capaz de forzar el falogocentrismo a un dilema ineludible para poder lograr la «diferencia sexual» contra la existente «indiferencia sexual» (Xu 1995: 83).

En esta línea, “[...] hablar *de o sobre* la mujer siempre puede reducirse o ser entendido como una recuperación de lo femenino dentro de una lógica que lo mantiene en la represión, la

³⁰ Cuando Cristina Lasagni le pregunta a Irigaray acerca de los movimientos feministas tradicionales que se erigen bajo el concepto de igualdad, Irigaray contesta: “pienso que, en ciertos puntos, hay que luchar por la igualdad de derechos, con el fin de demostrar diferencias [...]. ¿Por qué es insuficiente la estrategia de la igualdad? Para empezar, porque el actuar social, comprendido el que define las profesiones, no es neutro desde el punto de vista de la diferencia entre los sexos. Las condiciones de trabajo, las técnicas de producción no han sido inventadas ni adaptadas para la igualdad desde la perspectiva de la diferencia sexual [...]. [De este modo] para adquirir una libertad mínima, las mujeres deberán someterse a los imperativos de una cultura que no es la suya” (1992: 82).

censura, la falta de reconocimiento” (Irigaray 1985: 78). Por ello, cuando Irigaray propone el *escribir como mujer (parle-femme)*, intenta deslindarse de esta posición de dominio que habla *sobre* las mujeres para hablar *desde* ellas mismas. Sin embargo, como bien señalan Catherine Porter y Caroline Burke (1985: 220), este no es más que un proceso experimental que pretende alterar la sintaxis de la lógica discursiva y, por ende, no puede ser reducido a un método definitivo. En efecto, esta estrategia mimética forma parte de un proceso en el cual la mujer asume el rol femenino de manera deliberada (Irigaray 1985) para no caer, como se señaló anteriormente, en la indiferencia sexual³¹.

Evidentemente, la posición de no-dominio por la que Irigaray aboga a lo largo de su trabajo no solo repercute en su discurso, sino también en la forma en la cual lo enuncia y representa. De este modo, la *mimesis* reproductiva —cuyo valor radica en exponer los sistemas de opresión de la lógica falocéntrica— es, antes que descrita, puesta en práctica. Efectivamente, como menciona Gayatri Spivak, para acercarnos a la obra de Irigaray, es necesario leerla “[...] dentro de la tradición general de la escritura experimental francesa, poniendo en primer plano la retórica. [Ya que] si solo se la lee como pura prosa teórica de la verdad [...] puede parecer esencialista cuando habla sobre las mujeres” (En Xu 1995: 77).

Más aún, si tenemos en cuenta la compleja relación que Irigaray tiene con el lenguaje, notaremos que su escritura con un uso mimético tanto reproductivo —cuya función especular permite su adecuación a la lengua y las formas escritas— como productivo —a través de la inserción de nuevos sentidos a los valores ya establecidos—. Escribir como mujer (*parle-femme*) representa tanto un desafío como una propuesta; de allí que, en la entrevista realizada por Alice Jardine y Anne Menke, Irigaray exprese que: “[...] una de las formas de comunicar el pensamiento este final del siglo XX es la escritura alfabética. Por esa razón, yo la utilizo, aunque esté convencida de que el medio es ya una limitación para lo que tengo que decir, sobre todo en tanto que mujer” (1992: 49).

³¹ Se hace evidente en sus múltiples ensayos que la propuesta de Irigaray intenta, en primer lugar, no volver a caer en el sujeto abstracto que dominó la historia universal y la filosófica. Consecuente con ello, en uno de sus escritos, selecciona la obra de cuatro novelistas y analiza la forma en la que cada una representó a los sujetos con sus géneros respectivos. En este análisis, concluye que “la marca de autodeterminación de las mujeres, a través de una identidad neutra, va acompañada de una preferencia implícita de los demás y sus posesiones, sobre lo femenino” (2004: 361). Por esa razón, se hace inviable considerar una liberación de la mujer que no admita la diferencia sexual sobre la cual se ha construido nuestro presente.

Como ya mencioné anteriormente, la propuesta de Irigaray no se circunscribe al plano del lenguaje; sin embargo, su análisis permite exponer con mayor claridad los desafíos con los cuales se encuentra y las posibles vías de reconstrucción de lo femenino. Ciertamente, la estrategia que propone ante la monopolización falocéntrica del plano de lo simbólico no se reduce a la creación de un lenguaje alterno donde lo femenino asume la posición de dominio; al contrario, su propuesta apunta a “[...] hacer «visible», por un efecto de repetición lúdica, lo que tenía que permanecer invisible [...]. «Des-velar» el hecho que, si las mujeres son tan buenas imitadores, es porque no son simplemente reabsorbidas en esta función” (Irigaray 1985: 76).

Mimesis productiva: desafíos y posibilidades

Ahora bien, ante el desafío de encontrarnos ante una economía especular donde la mujer pierde el reconocimiento de su propia subjetividad, existen dos estrategias con las cuales podemos preparar el camino para recuperar lo femenino. La primera hace referencia al análisis del sistema patriarcal y las condiciones sobre las que este opera y, la segunda, al juego mimético que permite asumir el rol femenino, sin ser subsumido a él. Al mismo tiempo, esta segunda estrategia hace alusión al otro tipo de *mimesis* que se mencionó desde el inicio de la investigación y que Irigaray llama productiva. La cual, en su hacer mimético, produce un nuevo significante a partir de lo dado. Así, Irigaray escribe:

Jugar con la *mimesis* es, para una mujer, intentar recuperar el lugar de su explotación sin dejarse simplemente reducir a él. Significa volver a someterse [...] a las «ideas», en particular a las ideas sobre sí misma, que son elaboradas en/por una lógica masculina, pero para hacerlas «visibles», por un efecto de repetición lúdica (1985: 76)

En este sentido, ya no nos encontramos ante una repetición mecánica que subsume a la mujer en la otredad, sino que desde este papel, como agente creadora, la mujer pasa a reconocer su rol activo en la producción y reproducción de su subjetividad. De esta manera, la feminidad puede comenzar un proceso de subversión a partir de la creación³² de un nuevo sistema simbólico. En el cual, la representación ya no significa transformar inevitablemente “al

³² De hecho, es importante tener en cuenta que para Irigaray la cuestión de la liberación subjetiva pasa por un momento de re-apropiación de los símbolos culturales. Re-apropiación que, lejos de proponer el cambio de una identidad por otra, sugiere la creación colectiva de la identidad femenina y sus representaciones.

sujeto femenino en un objeto fetichizado de género cuya referencia está ideológicamente ligada al modelo dominante (heterosexual) de masculinidad y feminidad” (Diamond 2018: 64); sino, al contrario, la representación se convierte en un espacio de lucha que expone, a partir de la producción de ideas y objetos, las estructuras de dominación. En esta línea, Kozel plantea que:

Cuando Irigaray utiliza el término mimetismo, no se refiere a una noción estrecha de imitación dentro del ámbito de la reproducción artística, ni a una forma de realismo en la poesía o la pintura. Si bien la *mimesis* no puede despojarse de su significación artística, trasciende el mundo de la representación artística para referirse a las estrategias para leer la filosofía y para vivir (1996: 116).

Siguiendo esta línea de investigación, Irigaray propone la alternativa de «hablar como mujer» (*parle-femme*) que, lejos de ser una teoría sobre la forma o el contenido del habla y escritura hecha por mujeres, es una práctica mimética mediante la cual “una puede intentar proporcionar lugar para el otro como femenina” (Irigaray 1985: 135). En este punto, resulta importante hacer hincapié de que no se trata de un modelo mediante el cual las mujeres pueden ser introducidas al campo del discurso —como el hablar *sobre* mujeres o *entre* ellas—; más bien, de evocar una diferencia mediante la cual se pueda minar el orden simbólico falocéntrico y, sobre todo, su corpus de sentido. Entonces, no consiste en construir una nueva escritura *ex nihilo*; al contrario, se trata de encontrar un espacio de resistencia a partir de la propia. Por ello, en la entrevista realizada por Alice Jardine y Anne Menke a finales de 1987, Irigaray expone:

En efecto, la escritura alfabética se encuentra ligada históricamente a la codificación civil y religiosa de los poderes patriarcales. No contribuir a sexualizar la lengua y sus formas escritas significa perpetuar la pseudoneutralidad de las leyes y tradiciones que privilegian las genealogías masculinas y sus códigos lógicos (1992: 51).

Ciertamente, aunque la propuesta de Irigaray se enmarca principalmente en el plano de la lingüística, también hace énfasis en que “esta sublimación de la genitalidad, y más generalmente, de la sexualidad, requiere cambios en todo el sistema simbólico: lenguaje en estricto, arte e imágenes, religión, [...]” (Irigaray, 2003: 361). Pues, como plantea a lo largo de sus análisis, de lo que se trata ahora es de reapropiarnos del mundo desde toda práctica social; es decir, llevar al foco de la cultura toda narrativa común e intercambio entre mujeres para construir un espacio para el *nosotras*. En otras palabras, en vías de realizar una *mimesis*

productiva, la autora propone formas y estilos que reconozcan y hagan uso de la simbología de lo femenino ya existente en miras a socavar los significados sedimentados en él.

Como había señalado, desde la propuesta psicoanalítica freudiana, la identidad de la mujer había quedado relegada al lugar de la mascarada, y su sexualidad, al interés del orden patriarcal. En ese sentido, en tanto que el falo es el significante originario y el objeto de deseo, existe una “demonización de la madre frente a una beatificación del padre” (López 2004: 142). Por este motivo, la recuperación de la genealogía madre-hija posee un rol fundamental en la búsqueda de nuestra propia identidad y deseo. Irigaray se pregunta “¿dónde se ubica, para nosotras, lo imaginario y lo simbólico de la vida intrauterina y del primer cuerpo a cuerpo con la madre?” (2022: 24). Sin duda, el proyecto de la diferencia sexual parte de la reconquista de nuestros propios vínculos, donde se reivindicuen los espacios opacados por la luz de la razón. Así, “se trata de devolverla, a esa madre, a nuestra madre en nosotras y entre nosotras. No aceptar que su deseo sea destruido por la ley del padre. Darle derecho al placer, al goce, a la pasión. Darle derecho a las palabras y —por qué no— a veces a los gritos y a la cólera” (Irigaray 2022: 30).

Ahora, cabe recalcar que, desde un comienzo, Irigaray traza una línea directa entre la histeria y la *mimesis*. Pues, en efecto, la máscara con la cual la mujer se convierte en tal dentro del orden simbólico patriarcal es inevitablemente la negación de su propia identidad —o, mejor dicho, de la posibilidad de creación de esta—. Por ende, a ella “no le queda otra salida que la histeria [...]. [Pues,] el mimo histérico será la labor que le corresponde a la niña, a la mujer, para salvar su sexualidad de la represión, de la desaparición total” (1978: 77). Por consiguiente, la histeria aparece como una práctica mimética que, producida por la exacerbación de la feminidad como máscara, lleva a la mujer a la caricaturización y deformación del lenguaje (Irigaray 1985). De esta manera, Isaak apunta que la problematización de la histeria pone sobre la mesa la pregunta por la representación y, en esa línea, propone que esta se ha convertido en un simulacro (2002). Con ello, menciona:

La histeria no es más considerada un diagnóstico clínico adecuado. [Pues,] era fuente de mucha confusión y fue eliminada en 1952 del Manual de Diagnóstico y Estadísticas de Desórdenes Mentales [DSM II, por sus siglas en inglés]. También ha sido parte de un encubrimiento; el diagnóstico para lo que no era entendido o, tal vez, para lo que era entendido muy bien, la lectura errónea [*méconnaissance*] parece perpetuada no solo por el analizado [*analysand*], sino también por el analista (Isaak 2002: 192-193).

Por consiguiente, para los fines de nuestra investigación, la referencia a la histeria no hace únicamente alusión a la famosa enfermedad trabajada por el neuropatólogo Jean-Martin Charcot durante el siglo XIX, también —y, sobre todo— a la respuesta adaptativa de la mujer frente a la mascarada de la feminidad. La histérica, a través de la exageración de los rasgos femeninos atribuidos por el sistema patriarcal, realiza un redoblamiento estratégico que evidencia el uso de la propia máscara. De este modo, lejos de ser la prueba de su locura, la histeria es prueba de que no estamos locas, prueba del rechazo a un sistema simbólico del que no formamos parte. En esta línea, Irigaray dice que “las mujeres, de hecho, no deliran tanto. Si pudieran delirar, eso las protegería. Ellas sufren dentro de su cuerpo. Con un sufrimiento corporal absolutamente enorme” (2002: 72).

Por lo cual, la tarea de repensar las representaciones de las mujeres, sus cuerpos y sus deseos se muestra como una labor que recupera el camino delineado por otras mujeres. Así, subraya Bovenschen que “es muy importante que nos reapropriemos de los momentos de potencial femenino de las culturas pasadas, sistemáticamente silenciados en la historia masculina” (1986: 31). Pues, en efecto, hallar las huellas de nuestra genealogía madre-hija significa hallar un espacio de identificación y reconocimiento. Por consiguiente, descubrir nuestra propia identidad sexual pasa por darle voz, imagen y representación a la historia que ya poseemos.

Naturalmente, el arte hecho por mujeres traza un paradigma de investigación, ya que, como se evidenciará a lo largo del siguiente capítulo, allí se encuentra un espacio desde donde se ha reproducido los símbolos culturales y la proyección de la mujer idealizada. No obstante, también se trata de un espacio de resistencia³³ que, desde su propia trinchera, enfrenta “el prejuicio patriarcal de las normas estéticas generales, profundamente internalizadas por hombres y mujeres” (Ecker 1986: 11). Por esta razón, la doble batalla a la que se enfrentaban las mujeres artistas es tan ardua como la sutileza que radica entre la *mimesis* reproductiva y la productiva: por un lado, se busca construir una nueva identidad femenina sin, por otro lado, caer nuevamente en un discurso determinista.

³³ Para las artistas feministas de los setentas, “representar el cuerpo de la mujer supone la oportunidad no solo de generar auto-representaciones alternativas a las definiciones normativas del cuerpo femenino, sino también de revalorizar ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres (por ejemplo, la menstruación o la sexualidad) tradicionalmente desdeñados en el patriarcado” (Mayayo 2018: 93).

Capítulo 2: Louise Bourgeois: entre la representación y la re-apropiación de lo femenino

Se trata [en la obra de Bourgeois] de una reacción intensa de una mujer ante el mundo del «logos», heterosexual y represivo, prevalente en los círculos artísticos americanos y europeos durante los años cuarenta y cincuenta, que propició que su arte llegase a ser reivindicado por numerosos grupos feministas de la década de los setenta (Borja-Villel 1990: 199).

Como se ha señalado en el primer capítulo, existe la necesidad de replantear los símbolos culturales patriarcales en los cuales la representación de la mujer ha estado supeditada a la mirada dominante del hombre artista y espectador³⁴. Por esa razón, el estudio de la obra de Louise Bourgeois resulta fundamental tanto por su condición de mujer artista³⁵ como por la dimensión simbólica y transgresora de su trabajo. Pues, aún cuando este no es político ni feminista³⁶, tanto el trasfondo sobre el cual emerge como su forma y contenido permiten un replanteamiento de paradigmas hegemónicos en torno a la identidad de la mujer, el arte y las artistas. En efecto, su trabajo pone en evidencia un proceso de de(s)construcción de la psique femenina y, a través de metáforas iconográficas, denuncia una feminidad y domesticidad impuestas (Marzo 1991). De este modo, es considerada una influencia primordial para la generación posterior de artistas de los años setenta para quienes “la obra de arte ya no cabe entenderla en términos newtonianos como algo cerrado, compacto y homogéneo, sino como un espacio abierto, relativo y en constante expansión ante la que se pueden adoptar diferentes puntos de vista” (Adrián 2003: 298).

Ahora bien, introduciéndonos al estudio de la obra de Bourgeois, cabe destacar la multiplicidad de elementos y aristas desde la cual la artista se introduce repetidas veces en

³⁴ En el libro de 1985 *Painting of Modern Life*, Kenneth Clark escribe que la representación del desnudo “es una imagen para ser contemplada por el hombre, en la cual la Mujer es construida como objeto del deseo del Otro” (en Nead 1998: 33). Al ser tales representaciones propias del arte desde la Antigua Grecia hasta la actualidad, la observación de Clark refleja, en primer lugar, el lugar socialmente atribuido a ambos géneros y, en segundo lugar, la histórica objetivación de la mujer en el arte.

³⁵ Teniendo en cuenta que “[...] en 1982, Bourgeois se convirtió en la primera mujer en presentar una retrospectiva en el *Museum of Modern Art* de Nueva York” (CONSEJO NACIONAL DE BELLAS ARTES; en adelante, CNBA 2013: 6), su obra resulta fundamental en el estudio de la historia del arte hecho por mujeres y de la auto-representación femenina.

³⁶ Efectivamente, es claro que, aunque la artista no tenía un discurso claro sobre el feminismo, su obra no era ajena a la realidad que vivía como mujer. De este modo, Souter recoge algunas de sus declaraciones: “«Mi feminismo se expresa en un intenso interés por lo que hacen las mujeres. Pero soy una completa solitaria» (1998), «No soy del todo feminista. Soy mujer, pero no estoy tan segura de ser feminista» (1994), «Soy una mujer, así que no necesito ser feminista» (1995)” (en Souter 2014: 9).

las temáticas abordadas. Elementos y aristas que, finalmente, están marcados por la influencia de sus años infantiles³⁷. Hija de una madre que “amaba a los Comuneros, revolucionarios y anarquistas como Louise Michel y a la revolucionaria y socialista alemana Rosa Luxemburgo” (Sans 2015: 52), no pasa desapercibido el espíritu libre de aquella Bourgeois que enfrentándose a su padre, quien prefería que su hija se casara y mantuviera el negocio familiar, decidió independizarse y trabajar como profesora de inglés para autofinanciar sus estudios en la *École des Beaux-Arts*. Así, su producción artística refleja ese progresivo movimiento de liberación que tuvo desde sus primeros años.

Por otro lado, aproximarnos a la obra de Bourgeois nos enfrenta a la dificultad de catalogarla dentro de un movimiento artístico específico. En efecto, aunque Bourgeois se mantuvo en proximidad con los movimientos de vanguardia de la época, como el dadaísmo y el surrealismo, su trabajo se aleja de aquellos cánones artísticos para proponer una ruptura tanto material como conceptual del arte. En ese sentido, Borja-Villel escribe acertadamente que “su obra está basada en la transgresión de las barreras, en la abolición de los límites y de los géneros. [En donde] la subversión de la diferencia sexual se extiende (...) a una subversión de las formas y de los géneros artísticos” (1990: 199).

Por último, es menester recordar que hasta el siglo pasado “la mujer no (...) [tuvo] cabida en el mercado del arte como creadora sino como creación, como objeto de consumo y deleitación visual” (Mayayo 2018: 42). Por ende, considerada como “un ser empírico aceptable solo en virtud de sus supuestos poderes inspiradores” (Bovenschen 1986: 26), la obra de Bourgeois, mujer nacida a inicios del siglo XX, pone en entredicho todo prejuicio en torno al lugar de la mujer en el arte y la posición desde la cual puede enunciarse. Sin embargo, el trabajo a ser analizado a continuación no fue seleccionado únicamente por el factor antes mencionado –que ya es un avance que tomó más de dos mil siglos–, sino porque este confronta desde todos los ángulos el canon patriarcal del arte.

³⁷ La niñez de Louise Bourgeois, nacida en París en 1911, se vio influenciada por la Gran Guerra y el olor de los tintes naturales que preparaban en el negocio familiar donde “vendían y reparaban tapices medievales y del renacimiento” (Sans 2015: 53). De esta etapa de su vida, la artista mantuvo en su trabajo la ternura inspirada por su madre y el temor ante un padre dominante. Emociones que, posteriormente, serán plasmadas en su trabajo tanto a partir de una dimensión mimética reproductiva como de una actitud propositiva. Aunque en el presente trabajo no ahondaremos en el trasfondo psicológico y personal de la obra de Bourgeois, sí se hará mención de algunos detalles biográficos, pues estos fungieron como disparadores de una actitud crítica ante los valores establecidos en la sociedad y los límites impuestos para una mujer de su generación.

Hacer, deshacer y rehacer

Sintetizando lo visto en el capítulo anterior, las prácticas miméticas pueden ser catalogadas en dos: las reproductivas, aquellas que reproducen una idea, imagen o concepto; y aquellas que, en su repetición, crean nuevos significados y paradigmas. Ahora bien, lejos de proponer un único camino para la re-apropiación de la mujer y su representación, Irigaray señala que ambos modos miméticos son necesarios para la preservación de nuestra identidad y diferencia. En efecto, la propuesta irigariana propone “asumir deliberadamente la posición asignada por el discurso patriarcal como el sujeto hablante, pero solo en una actitud lúdica en orden de estar «en otra parte» de ese discurso” (Gu 2009: 49). Por esa razón, no se trata de una práctica específica, sino de un conjunto de prácticas como *estratagemas* que, como bien se conoce en contextos de guerra, resultan de acciones hábiles y engañosas que permiten atacar sorpresivamente al enemigo.

De lo dicho, es posible trazar un paralelo entre el movimiento como *estratagema* propuesto por Irigaray y la obra de Bourgeois “marcada por una serie de movimientos pendulares, por un ir y venir a través de imágenes y obsesiones eternamente desgranadas y, sin embargo, siempre diferentes” (Mayayo 2005). Esta constante oscilación propuesta por la artista va a reflejarse en el *hacer, deshacer y rehacer* que sigue toda su obra y es evidente en los temas que ella decide abordar tanto en los momentos iniciales de su carrera como en sus últimos años. En ese sentido, lejos de ser un mero ejercicio personal, dicho movimiento refleja un proceso de de(s)construcción de su propia identidad y de la identidad femenina. En esa línea, Lippard escribe que en la obra de Bourgeois

[...] las formas y las ideas aparecen y desaparecen en un laberinto de versiones, materiales, encarnaciones. (...) [Donde] las imágenes de Bourgeois de mujeres y de las experiencias de mujeres también son ambivalentes, y yuxtaponen un poder nutritivo de crecimiento y emergencia con la imagen afilada de la opresión (1990: 203).

Para profundizar en lo anteriormente expuesto, propongo comparar la obra *Sleeping Figure*³⁸ (1950) con *Standing Figure*³⁹ (2003). Ambas piezas, realizadas con una distancia temporal de 53 años, forman parte de lo que se conoce como los *Personages* construidos por la artista

³⁸ Anexo: Relación de obras de Louise Bourgeois citadas, fig. (1).

³⁹ Anexo, fig. (2).

a lo largo de su carrera. Los cuales, además de jugar con el uso de nombres similares, confrontan la representación rígida e indeterminada de las características de la primera pieza con la textura y explícita determinación sexual femenina⁴⁰ de la segunda. En efecto, *Sleeping Figure*, cuya forma remite a una estaca, formó parte de una instalación que tuvo lugar en el *Peridot Gallery* donde los personajes, realizados con madera de balsa, tenían “tanto peso en la parte superior que debían ser atornilladas directamente al piso para no caerse” (CNBA 2013: 14). Dichas representaciones marcan el inicio del proceso de de(s)construcción que la artista va a realizar a nivel simbólico y material.

Efectivamente, los personajes de esta primera muestra reflejan aún un proceso mimético que reproduce y refleja la percepción de la psique femenina dentro del discurso hegemónico; la cual pasa por un proceso de imitación, especularización y adecuación de los valores que la dejan en una posición de miedo e inmovilidad. De este modo, “[Bourgeois] describe *Sleeping Figure* como «defensiva». [Pues,] su posición era sumamente inestable: primero, políticamente, como un extraterrestre bajo investigación en los Estados Unidos y, segundo, como una mujer artista invadiendo el territorio masculino” (Gibson 1994: 47). Así, en 1954, la artista comenta:

Mi trabajo nace del duelo entre el individuo aislado y la conciencia compartida del grupo. Es importante aferrarse a la palabra duelo aquí, pues no estamos hablando de un intercambio armonioso que une a los individuos en un grupo bien configurado, como tampoco estamos hablando de una estructura formal que integra los elementos individuales de una obra en un todo compuesto de manera estable (en Potts 1999: 46).

Así, a través de las formas, los materiales y la distribución del espacio, las representaciones realizadas durante este periodo visibilizan los traumas personales que la artista vivió en un ambiente familiar marcado por un padre machista y la tirante situación de la psique femenina en un contexto donde, aún a la luz de los nuevos derechos políticos ganados, seguían

⁴⁰ En el presente trabajo, al referirme a piezas determinadas sexualmente o piezas *sexuadas*, sigo la interpretación de Linda Daley, para quien: “[...] «sexuado» no refiere simplemente a las diferencias anatómicas o genitales entre hombre y mujer (aunque sí las incluye y lo que estas permiten) como si esta diferencia fuera algún tipo de esencia para la diferencia sexual o un principio fundamental del ser sexual. Más bien, la identidad «sexuada» incorpora una concepción transfigurada de la identidad de los seres que comprende una dimensión morfológica (corporal en el sentido más amplio de una forma viviente), perceptual (en términos de esta perspectiva sensorial que un ser sexuado tiene de sí mismo, de los demás y del mundo) y cualidades asociativas (el tipo de relaciones que son posibles para seres sexualmente diferentes)” (2014: 378).

imperando los mandatos patriarcales⁴¹. En este sentido, “la escultura de Bourgeois de mediados de siglo ofrece ilustraciones de la relación de su uso del lenguaje de la guerra como metáfora del género” (Gibson 1994: 45). La quietud de la obra expone un mutismo que es enfrentado desde la rigidez de la madera: la figura humana sin sexo o, mejor dicho, cuya sexualidad no es visible, es el gesto de una subjetividad que debe aún resguardarse en los símbolos patriarcales.

Por otra parte, la obra *Standing Figure*, pieza que formó parte de la exposición de 2004 *Tejiendo el tiempo* en el Museo de Arte Contemporáneo de Málaga⁴², corresponde a la representación de una mujer cuyo cuerpo doliente ya no se encuentra sujeto, como una estaca, al suelo, sino que va recuperando lentamente el espacio y partes de su propia feminidad (es posible distinguir que se trata del cuerpo de una mujer por sus órganos sexuales). A diferencia de *Sleeping Figure*, las obras pertenecientes a esta etapa introducen “materiales domésticos y frágiles [que] no se usan típicamente para la escultura, pero [que están] cargados con asociaciones humanas, como calidez, intimidad y vulnerabilidad” (Worcester Art Museum 2006: 2). En este sentido, mediante la exposición de los órganos sexuales, Bourgeois no solo da lugar a una sexualidad oculta, sino que recoge características históricamente asociadas a lo maternal/femenino. En este periodo, también encontramos obras como *Temper Tantrum*⁴³ (2002) que, desde un nuevo uso del espacio —las piezas son colgadas del techo—, contrastan la textura suave del textil⁴⁴ con las costuras expuestas y la exacerbación de los muslos, el vientre y los senos, anatómicamente asociadas a lo femenino.

En ese sentido, a partir de la exacerbación de propiedades de la obra, la representación se desprende de su carácter meramente imitativo para proponer un nuevo discurso sobre la mujer. En efecto, aunque su trabajo recupera el lugar que en sus primeras exposiciones parecía estar invadiendo, esta nueva toma de posición no termina en la construcción de una

⁴¹ En efecto, aunque los movimientos de liberación femenina comenzaron a obtener cada vez más victorias durante el siglo XX, la tarea es larga y la obra de Bourgeois no queda fuera del panorama político. De este modo, “en el mundo del arte de los años cuarenta, a Bourgeois le parecía como si los artistas hombres se hubieran inscrito como «todos». En París, había visto a los Surrealistas como «señoriales y pontificios» y, en los Estados Unidos, «la escena del arte pertenecía a los hombres y yo [Bourgeois] estaba invadiendo su terreno»” (Gibson 1994: 47).

⁴² Revisar exposición en <https://cacmalaga.eu/louise-bourgeois-2/>

⁴³ Anexo: Relación de obras de Louise Bourgeois citadas.

⁴⁴ La inserción del textil en las obras de Bourgeois es fundamental, pues introduce en la tradición artística un material que no había estado asociado hasta entonces en la producción del arte. Souter opina que “[...] Bourgeois es una mujer artista que hace obras que son inherente y autoafirmadamente «femeninas» en su tema, color y materiales” (Souter 2014: 14).

nueva identidad estática; sino, al contrario, en la denuncia ante una feminidad quebrada y desmembrada (la obra *Standing figure* representa el cuerpo de una mujer sin brazos). No obstante, el proceso señalado hasta ahora no acaba en la simplicidad comparativa de dos piezas, sino en el espacio entretejido entre ellas. Espacio que, finalmente, es el que mediante la continua repetición forma un nuevo momento de apertura para la representación. En esa búsqueda, Bourgeois comenta que “[...] si somos muy compulsivos, lo único que tenemos a la mano es la repetición” (en Lippard 1990: 201).

Cabe mencionar que, para la artista, la acción de *hacer*, *deshacer* y *rehacer* tiene lugar en su vida desde sus primeros años en el taller familiar de restauración de tapices. Desde niña, Bourgeois comenzó a ayudar a su madre en el negocio dibujando “aquellas partes de los tapices que se habían dañado” (Sans 2015: 55). De allí que su vínculo con *reparar* signifique “restaurar, arreglar, pero también curar, remediar o remendar, [tal cual] la madre de la artista organizaba y vigilaba el trabajo, paciente, serena y laboriosa como una araña” (Mayayo 2005). Desde esta lectura, la repetición también tiene un carácter curativo que, en el proceso de enhebrar, es capaz de construir un espacio de resistencia al discurso dominante, un espacio desde donde la mujer puede hacer visibles las máscaras de la feminidad y, en ese movimiento de encuentros y desencuentros, reconstruir su identidad. Así, como vimos con la propuesta de Irigaray, la práctica mimética permite jugar con la máscara de la feminidad impuesta por el patriarcado sin dejarse subsumir en este.

Juego, movimiento y resistencia: la propuesta de la paleonomía derrideana aparece y toma fuerza en la confrontación que logra la artista durante toda su producción mediante el uso de los significantes patriarcales y la subversión progresiva de estos mismos símbolos. De este modo, sus “obras abstractas gradualmente dieron paso a fragmentos más explícitos de objetos parciales y sexuales que se fusionaban con opuestos binarios dentro de un entero híbrido” (CNBA 2013: 19). Así, a lo largo de sus etapas, Bourgeois logra poner en cuestión la feminidad socialmente impuesta a través de la transgresión de los límites materiales y simbólicos de su obra. Efectivamente, aunque su trabajo evidencia un constante cambio visual, vuelve repetidas veces a las mismas temáticas exponiendo, en esa reiteración, el proceso mismo de la búsqueda e institución de la subjetividad femenina.

De este modo, la repetición forma parte importante de su obra: mediante el *hacer*, *deshacer* y *rehacer*, la artista construye y de(s)construye las representaciones de la psique femenina a

partir de múltiples acercamientos. Los cuales, bajo esta lectura, pueden leerse en términos de prácticas miméticas reproductivas y productivas. Volviendo a las obras nombradas en este apartado, la artista realiza en las piezas pertenecientes a sus primeras exposiciones — entre las que se encuentra la obra *Sleeping Figure*— una práctica mimética que reproduce y, en ese sentido, expone la forma en la que el sujeto femenino se concibe desde la norma patriarcal que debe adoptar en miras a resguardarse a sí mismo. En contraste, en las obras pertenecientes a los periodos posteriores —entre las que se encuentra *Standing Figure*—, Bourgeois comienza a descomponer los elementos y, a partir de una práctica mimética productiva, genera nuevos significados y nuevos modos de representación. Sin embargo, como bien apunta el método utilizado por la escultora (*hacer, deshacer y rehacer*), no se trata de dos momentos estáticos en su obra; más bien, de un proceso donde, poco a poco, los elementos van tomando nuevas posiciones desde los cuales se enuncian.

En esa línea, Jimenez destaca que, en un guiño posmoderno, la obra de Bourgeois es capaz de dar sentido a lo fragmentario, alejándose de las pretensiones totalizadoras. Por consiguiente, “lo que parece ser una aportación fragmentada de sí misma, acaba surgiendo con concentrada fuerza, como un discurso personal desarrollado en múltiples y diversas facetas” (2006: 18). Así, los personajes realizados por la artista son la forma plástica que adquiere el movimiento de construir su propia representación: su objetivo no apunta a una imagen final, sino, más bien, a un continuo proceso de encontrar nuevos fragmentos que den sentido a la unidad.

Re-apropiación de la representación del cuerpo femenino

Mediante los procedimientos del arte, la mujer se puede convertir en cultura; vista a través de la pantalla, está enmarcada, se vuelve imagen y la materia lasciva del cuerpo y de la sexualidad femenina puede ser regulada y contenida (Nead 1998: 26).

El desnudo femenino es uno de los grandes símbolos occidentales del Arte; no obstante, lejos de ser un tema más en su historia, este propone estándares tanto de la identidad de la mujer como de su sexualidad que escapan del espectro artístico. Asimismo, como apunta Lynda Nead, “[...] el desnudo femenino no solo propone definiciones individuales del cuerpo femenino, sino que también propone normas específicas para ver y para los que miran” (1998: 13). En ese sentido, la representación artística del cuerpo de la mujer se sitúa en un borde peligroso entre la reproducción mimética que mantiene cánones hegemónicos y

la producción mimética que busca cuestionar estos estándares a partir del discurso e historicidad del propio cuerpo.

Ciertamente, cuando Perrot escribe que “la mujer es ante todo una imagen. Un rostro, un cuerpo, vestido o desnudo. La mujer es apariencias” (2009: 39), evidencia que la cuestión de la identidad femenina está inevitablemente ligada a su representación. De allí que la representación del cuerpo implique, para los movimientos feministas del siglo XX, una consciencia y toma de posición respecto de nuestras propias experiencias personales y colectivas⁴⁵. Ahora bien, ya que “el arte es una plasmación figurada, un **re-tratar**, una reconsideración con vistas a plantear y solventar conflictos de realidad y concepto” (Serrano 2007: 4), cabe traer a colación las esculturas realizadas por Bourgeois, pues estas replantean la cuestión de la representación de la mujer a partir de múltiples aristas temáticas, materiales y conceptuales. Precisamente, en su obra, se problematiza el desnudo femenino desde la voz y experiencia de la propia representada⁴⁶. Adicionalmente, en un movimiento mimético que nos confronta desde la desestabilidad, toma distancia del usual acercamiento a las obras donde la imagen de la mujer está asociada a la pasividad y dependencia mientras que la del hombre, a la independencia y autonomía (Serrano 2007).

El cuerpo de la mujer ha sido blanco de múltiples discursos religiosos, científicos, filosóficos e, incluso, artísticos⁴⁷ en los que se le ha atribuido un valor diferente a esta por su sexo (Perrot 2009); sin embargo, recién en el siglo XX, esta comenzará a posicionarse en el lugar mismo de enunciación. De allí que sea pertinente señalar que las piezas de Bourgeois lograron lo que, posteriormente, buscarán deliberadamente las generaciones posteriores: recuperar el cuerpo de la mujer a través de la generación de “auto-representaciones alternativas a las definiciones normativas del cuerpo femenino” (Mayayo 2018: 93). En ese sentido, sus obras no solo insertan la psique femenina en un mundo artístico

⁴⁵ Por ese motivo, los movimientos de arte feministas realizaron sus obras “en torno a la valorización y a la representación de la experiencia femenina y de su proceso corporal (...) [donde] el cuerpo fue investido como lugar de resistencia” (Ferrer 2016: 42).

⁴⁶ Cabe señalar que, aunque el desnudo femenino ha sido tema de representación de toda la historia del Arte occidental, su realización siempre ha estado en manos de los artistas hombres que, implícita o explícitamente, han construido el discurso alrededor del cuerpo de la mujer. Recién a finales del siglo pasado, gracias a la aparición de más artistas mujeres, se comienza a problematizar dichas representaciones por parte de los movimientos feministas de arte (Mayayo 2003).

⁴⁷ Aún en pleno siglo XX, “para los surrealistas, la mujer representó la fuerza sexual activa en el mundo y la vida creativa del hombre. Ella servía como musa artística, como objeto del deseo del hombre, y seductora. En el mundo surrealista, la mujer existía para la creatividad del hombre, no para la suya propia” (Nicoletta 1992: 22).

predominantemente masculino, sino que logran desestabilizar el mismo cánón estético patriarcal.

Ahora bien, es importante destacar que el tema del desnudo femenino se encuentra de forma transversal a la obra de Bourgeois. No obstante, en la presente investigación, se tomará como punto de partida las obras *Temper Tantrum* (2000), *Femme Couteau*⁴⁸ (2002) y *Femme Maison*⁴⁹ (1950). Las piezas escogidas no responden a los intereses de la sección anterior, donde se buscó visibilizar las diferentes prácticas miméticas utilizadas por la artista, sino al interés de problematizar la transgresión lograda por ella. Por lo cual, si bien se va a identificar que estas realizan una actividad mimética productiva —que *rehace* las representaciones—, no se encuentran en un mismo momento de la producción de Bourgeois. En efecto, la continua repetición no corresponde a un proceso teleológico, sino a múltiples ejes desde los cuales se aborda una misma temática. En esa línea, Katharina Eck señala que:

[...] los objetos de arte de Bourgeois están muy marcados por una interdependencia: una vez que una determinada idea y su correspondiente imagen es desarrollada, es readoptada en contextos en constante cambio. Por lo tanto, no hay una "progresión" cualitativa de las obras anteriores a las posteriores (2012: 906).

De las obras a analizar, las dos primeras, *Temper Tantrum* y *Femme Couteau*, son piezas que pertenecen al último periodo de trabajo artístico de la escultora y, aunque no formen parte de la misma colección, transgreden de forma similar lo que se entiende por desnudo femenino y su materialidad. En efecto, ambas abordan la corporalidad a partir de una técnica que no se reduce a la figurativa y que apuesta, por el contrario, a añadir o exacerbar elementos simbólicos que se hallan dentro del imaginario sexual. Asimismo, tanto mediante el uso de telares como de la disposición del espacio, la artista propone una nueva perspectiva desde la cual abordar el desnudo femenino. Ya no se trata de un cuerpo que admirar, sino de un cuerpo que irrumpe en el espacio y reclama ser observado. En estas piezas,

[...] el cuerpo, pues, se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social (Adrián 2013: 300)

⁴⁸ Anexo, fig. (4).

⁴⁹ Anexo, fig. (5).

De esta manera, el desnudo realizado por Bourgeois no posee las proporciones formales de las obras clásicas; al contrario, transgrede los marcos normativos en los que se había posicionado al cuerpo femenino. Asimismo, corrompiendo la vinculación usual entre la representación del cuerpo femenino en el arte y el deleite estético, su obra abre espacio a lo desagradable, lo marginal, en el arte. En palabras de Nochlin, su obra “nos hace sentir incómodos en nuestro propio pellejo, en nuestra piel humana” (2022: 411). Cabe resaltar que dicha estética incómoda será recogida como herramienta de denuncia y toma de posición política no solo por los movimientos feministas, sino también por otros grupos sociales históricamente marginados.

Así, “para fines de 1990, [Bourgeois] desarrolló un nuevo lenguaje escultórico, uno de cortar, coser y rellenar” (Souter 2014: 2) que le permitió, al mismo tiempo, hacer uso de materiales históricamente relacionados a la tradición femenina del tejido. Con este lenguaje, la artista trae a colación, en primer lugar, la asociación entre las mujeres y la tradición del tejido y, en segundo lugar, a través de la exposición de las costuras, la historicidad y fragilidad del cuerpo. Con lo cual, Bourgeois termina por “coser la mirada de la mujer a los avatares de su propio cuerpo” (Serrano 2007: 2). Un cuerpo que, como vimos, se contrapone a los ideales hegemónicos de la belleza y, en una representación marcada por las puntadas feroces, reclama un nuevo lugar de enunciación.

Como se ha señalado, el tejido utilizado por la escultora recupera la tradición femenina asociada al telar para integrarlo dentro del canon hegemónico del arte. Siendo una práctica que comúnmente se realizaba en el interior del hogar, una práctica que no respondía al ideal del genio solitario, su uso representa un gesto a la genealogía femenina: aquellas telas que se cosen entre complicidad, cuya enseñanza no está institucionalizada y responden, más bien, a un vínculo entre madres e hijas. Siguiendo las ideas planteadas por Irigaray, el uso del telar abre un espacio para responder desde el *nosotras*, desde la recuperación de la madre y el término de su silencio. En ese sentido, problematiza tanto los materiales que configuraron las prácticas artísticas en la historia del arte occidental como el lugar que se le había otorgado a las prácticas realizadas por mujeres.

En palabras de Souter,

[...] retornar a las viejas ideas y rehacerlas en tela (intercambiando bronce por franela rosa, por ejemplo) es llamar la atención sobre el género inherente a nuestras concepciones de materiales, en las que el bronce duro y el mármol se ven como tradicionalmente masculinos, mientras que la tela suave es vista como femenina y como un material "menor". Los materiales y categorías artísticas están sujetos a una jerarquía de género, los cuales son señalados y subvertidos con fuerza por los trabajos de tejido de Bourgeois (2014: 13).

Siguiendo esta lectura, los cuerpos blandos de Bourgeois hacen alusión al ámbito pre-estético al cual habían sido confinados las obras ejecutadas en el ámbito privado del hogar. Asimismo, es importante señalar que las telas utilizadas por la artista pertenecían a su propio closet; es decir, la tela que simula la piel de las muñecas es metafórica y literalmente parte de la propia historia personal del cuerpo que representan. Así, para Speaks estas piezas logran “insinuar el pasado en el presente (...) convocando un sentimiento o sentido a través de un conjunto de objetos viejos, gastados y claramente usados” (2011: 1057). Cabe subrayar que el modo en que Louise realizó ambas esculturas, *Temper Tantrum* y *Femme Couteau*, fue mediante la técnica de cortar y coser; lo cual le permitió exponer, cual cicatrices, las costuras alrededor del cuerpo.

Ahora bien, a diferencia de *Temper Tantrum* donde la artista exagera los órganos sexuales femeninos, en *Femme Couteau* nos hallamos ante un cuerpo mutilado del que se erige un hacha en el pecho. Además, esta pieza está echada: no invade el espacio, pero tampoco se apropia de él. La posición de sumisión e indefensión a la que se enfrenta la obra va de la mano con las costuras que componen la obra a modo de vendas y, al mismo tiempo, descolocan al espectador de su puesto habitual de contemplación. En efecto, la obra inserta dentro del panorama artístico del desnudo femenino cuestiones como el horror y el espanto. Con lo cual,

[...] el cuerpo parece adquirir, así, el máximo relieve, pero el acento ya no está situado sobre la apariencia de las formas, sino, precisamente, sobre lo que amenaza y compromete su integridad, sea mediante penetraciones, desmembraciones, disecciones, sea mediante prótesis, extensiones, interfaces (Perniola 2002: 18).

Así, el trabajo de Bourgeois transgrede los límites estéticos para, a través de la desmembración y la prótesis, exigir una aproximación que nos confronte individual y colectivamente. Asimismo, la ausencia de la cabeza transmite una pérdida de identidad particular: la mujer es un cuerpo expuesto y sin rostro, un cuerpo que solo reconocemos por

sus órganos sexuales. Mayayo se pregunta entonces, “¿Por qué las mujeres se transforman en mujeres-hacha? No nacieron así. Se han vuelto así a causa del miedo. En la *Femme Couteau*, la mujer se convierte en una navaja, está a la defensiva. Se identifica con el pene para defenderse” (2005). De este modo, la obra de Bourgeois nos confronta ante una feminidad⁵⁰ —entendida como una experiencia de ser mujer— que se encuentra mutilada y, sin embargo, aún en resguardo. El hacha permite a la mujer, a través del camuflaje (similar a la forma de un falo), protegerse y, no obstante, representa simultáneamente un riesgo para ella misma. La máscara de la feminidad, introducida en el capítulo anterior, funciona tal cual la obra de Bourgeois: protege (e introduce) a la mujer al plano simbólico patriarcal y, a la vez, subsume su propia identidad⁵¹ (no tiene rostro).

Por lo dicho, el desnudo propuesto por la artista nos confronta con la identidad de la mujer y la problematiza: reducida (literalmente) a sus características sexuales y viéndose indefensa en un mundo patriarcal, ella se camufla a través de los símbolos sexuales y se protege de la extinción. Ahora bien, aunque la obra *Femme Maison* (1950) se encuentre temporalmente distanciada con las antes mencionadas, visibiliza este mimetismo donde, en palabras de Robinson,

[...] el sujeto compromete, reprime o adapta su perspectiva sobre su propia identidad en favor de una aparente (literalmente visible, perceptible y de la apariencia) asimilación a su entorno —en este caso, el mundo virtual de la "feminidad" erigido por las estructuras del patriarcado (1998: 38).

Efectivamente, la obra representa a una mujer en la misma posición que *Femme Couteau* a la que no solo le falta los brazos y la cabeza, sino que, en su lugar, una casa toma este sitio y convierte el cuerpo en un objeto. Para Eck, esta pieza, realizada en mármol blanco, problematiza el rol impuesto socialmente a la mujer y la asociación de la mujer al ámbito privado que termina por aniquilar su propia identidad y someterla a un rol de sumisión. De este modo, “invita a la audiencia a cuestionar conceptos comunes de 'subjetividad' y destaca

⁵⁰ Efectivamente, la representación de la mujer en esta pieza de Bourgeois “funde íntimamente el yin y el yang, una pieza fálica y aerodinámica en su aspecto penetrante, pero al mismo tiempo suave, lisa y ondulante” (Calvo 2010: 306).

⁵¹ Calvo observa que, en esta pieza, la mujer se transmuta en casa “perdiendo su propia identidad (...). Tampoco ella [la mujer], aquí, tiene rostro ni brazos, sólo es muslos, vientre y pechos, como las Venus del paleolítico” (2010: 313).

la distinción problemática entre pasividad y actividad que las personas tienden a hacer con respecto a las cualidades de hombres y mujeres” (Eck 2012: 915).

En concreto, la asociación entre el cuerpo de la mujer y la casa nos conduce a la interrogante en torno a la identidad femenina, pero, sobre todo, a la problematización de las imposiciones sociales que esta debe asumir. En esa línea, Eck se pregunta: “[...] ¿es la casa habitable o es el cuerpo de la mujer habitable?” (Eck 2012: 921). Asimismo, lejos de proponer, como fue leída por los críticos, una identificación natural entre la mujer y el hogar (Marzo 1991), la pieza transgrede dicha asociación a través de la exposición y exacerbación de la máscara de la feminidad.

Ahora bien, la *Femme-Maison* es el cuerpo embarazado, el cuerpo madre, el subsuelo donde toda la cultura patriarcal ha emergido: sus símbolos, sus instituciones, su lenguaje y su cultura. De esta manera, desde nuestro rol asignado como guardianas de lo corporal, la obra muestra la aniquilación de la subjetividad de aquel vientre que habitamos durante la vida intrauterina. En palabras de Irigaray, “ese subsuelo es la mujer reproductora del orden social, empleada como infraestructura de este orden: toda nuestra cultura occidental reposa sobre el homicidio de la madre” (2022: 71). La ausencia del rostro nos incapacita reconocer quién está detrás de aquel cuerpo que ejerce no solo la función reproductora de engendrar, sino también la que resguarda la existencia del espacio del hogar y, en ese sentido, la estructura social.

Histeria: *mimesis* exacerbada

Siguiendo la pista de la *representación exacerbada* mencionada en el apartado anterior, cabe traer a colación el concepto —visto al final del primer capítulo— de histeria como *mimesis*. En efecto, para Irigaray, la máscara de la feminidad con la cual la mujer puede ingresar al orden social es un mecanismo de camuflaje y defensa. No obstante, llevada a sus últimas consecuencias, la feminidad conlleva síntomas de la represión como respuesta involuntaria de la mujer que ha sido dominada y silenciada. En ese camino, la histeria constituye la respuesta involuntaria de la mujer que, habiendo suprimido su deseo, “*habla* en el modo de una facultad gestual paralizada, de un discurso imposible y también prohibido” (Irigaray 1985: 136). De este modo, resulta siendo un lugar de preservación donde, a partir de la

imitación exacerbada de las características femeninas, la mujer se resguarda a sí misma. En efecto,

La histeria es silenciosa y, a la vez, imita. Y —como no podría ser de otra forma— imitando/reproduciendo un lenguaje que no es el suyo, el lenguaje masculino, lo caricaturiza y deforma: “miente”, “engaña”, como siempre se les ha reputado a las mujeres (Irigaray 1985: 137).

Ahora bien, la historia de la histeria no es nueva, desde la Antigüedad se entendió como la enfermedad de la mujer⁵². La palabra proviene de ὄσπερα, “lo que está completamente detrás, en el fondo, en el límite: la matriz. La palabra «histeria» aparece por primera vez en el aforismo trigésimo quinto de Hipócrates” (Didi-Huberman 2007: 94). Allí se la concibe como aquel mal asociado a la mujer y cuyo origen debía estar en algún órgano propio de esta. De este modo, este órgano no visible fue concebido como un animal capaz de moverse por el cuerpo de la mujer (Didi-Huberman 2007). Posteriormente, se estimó que el útero correspondía a un falo no desarrollado. Recién para el siglo XVIII, “la matriz, que había sido una especie de falo negativo, se convirtió en útero” (Laqueur 2001: 292).

Hasta entonces, el diagnóstico de la histeria había caído en un cajón de sastre que abarcaba todo mal femenino que no podía ser claramente identificado. Y, “si bien la «disposición» histérica no es propiamente «genital», no por ello deja de ser el efecto de un «modo especial de sensibilidad»: la sensibilidad femenina” (Didi-Huberman 2007: 100). Así, en el siglo XIX, Jean-Martin Charcot, padre de la neurología moderna, delimitó la enfermedad como tal separándola de otras variantes con síntomas similares como la epilepsia o la neurosis. Charcot fue conocido entonces por los estudios clínicos experimentales que realizaba en sesiones públicas en el hospital parisino de la Salpêtrière donde hacía pasar a cinco pacientes —en su mayoría mujeres— para que el público mismo observe sus ataques de histeria (Mayayo 2005). Con lo cual, se puede decir que “la histeria fue, a lo largo de toda su historia, un dolor que se vio forzado a ser inventado como espectáculo y como imagen” (Didi-Huberman 2007: 11). En esa línea, Souter opina que:

[...] los métodos de diagnóstico y tratamiento en la Salpêtrière eran todos muy visuales, creando una especie de teatro de histeria, en donde las histéricas (a menudo jóvenes y bonitas) representaban sus síntomas como por rutina. Charcot afirmó que

⁵² Incluso, en 1846, Landouzy “aún definía la histeria como «neurosis del aparato reproductor de la mujer»” (Didi-Huberman 2007: 102).

los hombres también sufrían de histeria, pero, como señala Juliet Mitchell, en estos casos Charcot observó “la prevalencia de accidentes traumáticos como precipitadores”; sus sujetos masculinos solían sufrir accidentes laborales o relacionados con la violencia (2014: 4).

Como bien señala Didi-Huberman y Souter, un aspecto esencial del fenómeno de la histeria fue la imagen que se construyó alrededor de las pacientes especialmente cuando llegaban al clímax de su ataque —el llamado *l'arc de cercle*—. El cual no será ajeno a la obra de Bourgeois, para quien la experiencia femenina estuvo presente en todas sus etapas artísticas⁵³: en ese sentido, a partir de los años noventa, es posible rastrear la histeria como temática abordada por la artista. De este modo, la pieza *Arched Figure*⁵⁴ (1991) representa el cuerpo de una mujer arqueada que se encuentra colgando de una estructura de donde, a la vez, se sostiene un espejo que refleja su rostro sollozante. La pieza se encuentra atada a la altura de los ojos, como varias de las muñecas de tela realizadas por Bourgeois; no obstante, a diferencia de esculturas similares, esta se encuentra sujeta por una estructura de color negro que simula un escenario que hace alusión al anfiteatro donde se realizaban las presentaciones al público. Asimismo, el espejo que refleja el rostro de la histérica exagera y guía la mirada no hacia la paciente, sino a su imagen y representación. No vemos a la mujer, vemos aquello que refleja que es, finalmente, la forma estructural que esta toma cuando la imposición de la feminidad trata de arrebatar su identidad. De esta manera, el énfasis de la pieza se encuentra en la mirada indirecta que tenemos de la mujer: solo es posible reconocerla (mirar su rostro) a través del discurso médico masculino.

Como ha señalado Luce Irigaray, la mujer (y en particular la mujer “histérica”), convertida en objeto de observación médica, había de transformarse así, en la teoría psicoanalítica, en el núcleo fundador a partir del cual nació y se articuló un discurso básicamente masculino (Mayayo 2005).

Ciertamente, hablar de la mujer histérica es hablar sobre el discurso masculino creado alrededor de la mujer y sus cuerpos. Sin embargo, ¿qué hay de los síntomas histéricos?

⁵³ Como se señaló anteriormente, la obra no es ajena a los desarrollos sociales y lucha de la época. En este sentido, es importante tener en cuenta que el tema de la histeria -tratado por la artista en los años noventa- fue objeto de investigación por las feministas desde los años setenta. Así lo señala Juliet Mitchell: “El feminismo de los años setenta fue largamente responsable por la reaparición de la histeria en las academias. El movimiento de liberación de las mujeres de finales de la década de los sesenta había protestado contra la estigmatización prevalente de las mujeres como histéricas aceptando y luego anulando sus implicancias: la histérica en sus muchas formas (...) fue una heroína proto-feminista protestando contra la opresión patriarcal” (en Souter 2014: 9).

⁵⁴ Anexo, fig. (6).

Siendo la categoría de histeria construida desde esta unicidad del yo-masculino que reafirma su superioridad —moral y anatómica— a través de la delimitación del yo-femenino⁵⁵, cabe recordar que detrás de los diagnósticos clínicos y la estigmatización de la locura femenina se encontraba, efectivamente, una mujer que performaba dicho rol. Mas, ¿es el síntoma histérico el que se convierte en categoría? O, ¿es la categoría de histeria la que se convierte en síntoma? En otras palabras, si bien es claro que “la histerización del cuerpo de las mujeres formaba parte de una red de estrategias de poder destinadas a controlar la sexualidad de la mujer” (Mayayo 2005), las mujeres efectivamente sí padecían de convulsiones, mutismo, amnesia, etc. Sobre ello, Didi-Huberman reflexiona:

¿La histeria sería entonces muestra de una fuerza verdaderamente abismal y secreta, siempre inviolada pese a siglos y siglos de pertinaces investigaciones? ¿O deberíamos mejor hablar de una farsa? ¿De un mero fenómeno superficial? ¿Cómo? ¿Acaso el síntoma histérico no sería más que una *mentira* (... palabra que fue, hasta el siglo XVII, de género femenino: quizá, dicen los etimólogos, debido a la influencia de la palabra *sueño*...)?
¡Una mentira! Parece coherente pensar que el loco sea aquel que ha perdido sentido de su verdad, aquel a quien se le escapan las leyes que rigen el mundo, e incluso las leyes de su propia esencia. ¡Pero que una mujer obligue a mentir a su propio cuerpo! (2007: 105).

Siguiendo esta hilación, la asociación de la histeria con la farsa tendría un doble sentido: en primer lugar, la de aquel que convertía el síntoma en signo (Didi-Huberman 2007:38) y, en segundo lugar, aquella realizada por la propia mujer que por la vía de un “redoblamiento estratégico de esta mímica [de la feminidad]”, la lleva “al enésimo grado para intentar recuperar el control sobre su destino, identidad y sexualidad” (Robinson 1998: 47). La mujer representada por Bourgeois en la pieza XX es la histérica, “la mujer enferma de su sexo, sujeta a furores uterinos que la vuelven casi loca y la convierten en objeto de la clínica de los psiquiatras” (Perrot 2009: 55). No obstante, se trata de una mujer que, en su dolor, se enfrenta a los límites del sistema patriarcal mediante la exposición exacerbada de la máscara de la feminidad. Con lo cual, en palabras de Grosz:

⁵⁵ Efectivamente, la identidad de la mujer se ha construido sobre el discurso de la alteridad. En el cual, el hombre representa el eje central desde el cual se construye lo simbólico y la mujer representa el carácter accidental que permite que el sujeto masculino se convierta en lo esencial. En palabras de Beauvoir, “el sujeto solo se afirma cuando se opone: pretende enunciarse como esencial y convertir al otro en inesencial, en objeto” (2011: 52). Este discurso impregna todas las áreas de la vida humana; de allí que hasta el siglo XVIII se haya considerado que la mujer era, en realidad, un hombre *mal* desarrollado (Laqueur 1994). Con los avances tecnológicos, la ciencia médica no pudo mantener esta teoría; sin embargo, como se expone en el presente trabajo, el discurso construido desde el sujeto masculino continúa manteniendo sus sesgos patriarcales.

[...] la histérica intenta así "hacer frente" a las demandas y expectativas de una cultura dominada por los hombres que se basa en la renuncia de las mujeres a sus relaciones con otras mujeres, y a sus relaciones inmediatas con sus propios cuerpos y placeres, convocando a una aparentemente incapacitante "enfermedad", que le impide dar satisfacción a los hombres mientras se satisface a sí misma en forma de compromiso o sintomática. El suyo es un modo de desafío al patriarcado, no el lugar de su frustración. En este sentido, la histérica es una proto-feminista o, al menos, un individuo aislado que, si tuviera acceso a las experiencias de otras mujeres, podría ubicar el problema en las expectativas culturales de la feminidad más que en la feminidad misma. El desafío del histérico por exceso, por exceso de obediencia, es una parodia de lo esperado (1989: 135).

La mujer realiza una práctica mimética de la máscara de la feminidad para introducirse al sistema simbólico patriarcal; no obstante, aunque inconscientemente, la mujer histérica lleva al extremo estos mismos símbolos culturales, evidenciando su carácter de máscara. De este modo, cuando Cuvier señalaba que “la histérica parece estar siempre fuera de toda regla: tan pronto sus órganos actúan con exageración como, por el contrario, sus funciones se ralentizan hasta el punto de que, a veces, parecen suprimidas” (en Didi-Huberman 2007: 104) parece corroborar que ciertamente la histeria es un mal de la exacerbación, ya sea por exceso o por supresión. Desde esta lectura, es posible trazar un *continuum* con la obra de Bourgeois: el cuerpo de la mujer histérica representado por la artista en *Arched Figure* se encuentra, en primer lugar, mutilado —no tiene brazos— y, en segundo lugar, excesivo —los senos de la histérica se encuentran como “senos tumorales” (Souter 2014: 12)—.

Adicionalmente, hay que tener en cuenta que esta no es la primera ni la última vez que la histeria va a aparecer en la obra de Bourgeois. Efectivamente, la artista realizó en 1993 una escultura en bronce llamada *Arch of hysteria*⁵⁶; la cual, como se hizo notar rápidamente, difiere radicalmente de las usuales representaciones de esta, pues, en el lugar donde típicamente se halla el cuerpo de una mujer, se encuentra el cuerpo de un hombre. Para Calvo, es evidente que “la introducción de la figura masculina en arco de círculo en *Cell (Arch of Hysteria)* sirve para [...] cuestionar la identificación tradicional entre la histeria y el sexo femenino” (2010: 308). La superposición de la histeria, históricamente asociada a la mujer, y el cuerpo del hombre trae a colación el interés de la artista por unir ambos opuestos e integrarlos dentro de un discurso que logra desconcertar al espectador y, sobre todo, poner en cuestión las categorías antes dispuestas.

⁵⁶ Anexo, fig. (7)

Conclusiones

Me sentía verdaderamente... como una extranjera [...] No percibía aún que todo ese lenguaje nos niega. Me replegué en mí misma y entré en la resistencia pasiva. Cualquier discurso, cualquier palabra, incluyendo la mía, se volvió sospechoso. Tenía la impresión de ser un espejo. El palacio de espejos que reflejan un lenguaje de no sé dónde (Dumouchel 2022: 68-69).

La presente investigación partió de la pregunta por el lugar que ha ocupado la mujer en la historia y, específicamente, en la historia del arte. El camino que tomó la respuesta me enfrentó a la idea de que ni el arte ni las instituciones sobre las que se asienta pueden ser neutrales. No porque el arte sea una forma de representación opresiva *per se*, sino porque el mundo sobre el cual se han constituido los propios cánones y discursos estéticos es históricamente patriarcal. Guarda razón Young cuando sostiene que "los productos culturales dominantes en la sociedad, es decir, aquellos que están más ampliamente diseminados, son expresión de la experiencia, valores, objetivos y logros de dichos grupos [dominantes]" (2000: 103). En esa misma línea, Nochlin señala que la falta de grandes artistas mujeres no responde a una falta de talento o genio femenino, sino que es resultado, más bien, de una opresión sistemática que ha impedido que ellas generen sus propias imágenes y se reconozcan a sí mismas como artistas. Así, escribe:

La culpa, queridos compañeros, no lo tienen nuestros astros, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales o nuestros vacíos espacios interiores, sino nuestras instituciones y nuestra educación, entendiéndolo por educación todo lo que nos pasa desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, signos y señales significativos (Nochlin 2022: 54).

Como se evidencia, el cuestionamiento inicial me llevó, por un lado, a problematizar el lugar desde donde se enunció el discurso del arte y en qué mundo simbólico se insertan las mujeres artistas del siglo XX. Por otro lado, habiendo identificado el problema de la representación de la mujer, la propuesta de Luce Irigaray de la mano con la obra de Louise Bourgeois arrojaron luces sobre la posibilidad de recuperar ese espacio en el que nuestra experiencia había sido desterrada.

Cabe mencionar que, como se advirtió desde un inicio, este problema puede leerse rápidamente desde una mirada esencialista de la diferencia sexual —como muchas veces se la ha acusado a Irigaray—. No obstante, nuestra investigación no pretende buscar una

representación “auténtica” de la mujer, sino que incide en los medios que poseemos para gestar un espacio donde la diferencia pueda ser pensada. Como sostiene Lenk, la pregunta por lo «femenino» en el arte nos lleva a un proceso subversivo que no puede acabar en el establecimiento de caracteres inamovibles (1986), pues ello implicaría caer nuevamente en la homogeneización, propia del pensar falocéntrico.

Ahora bien, en un contexto en el cual la diferencia sexual aún no se había planteado correctamente, las mujeres habíamos tomado el papel de la otredad que salvaguarda la primacía de lo masculino. En ese sentido, mientras los hombres han construido un mundo alejados de su cuerpo prevaleciendo lo racional y abstracto, las mujeres han sido las guardianas de lo corporal. Y, aun así, su propio cuerpo ha respondido a un goce que no es el suyo y que es fundamentalmente capitalista: “es una apropiación-explotación del cuerpo de las mujeres-madres” (Irigaray 2022: 74).

En ese mismo sentido, desde las propuestas psicoanalíticas del siglo XX, la singularidad de la mujer —*devenir mujer*— radica en responder a los intereses patriarcales. El niño con tendencias bisexuales solo puede volverse mujer cuando, atravesando el proceso de castración, se da cuenta de su carencia e intercambia el objeto del amor de la madre hacia el padre. Así, “una vez la niña ha visto los órganos genitales del otro sexo, esto es, ha descubierto su desventaja, abandona su actividad fálica y deja de masturbarse con su clítoris” (López 2004: 134). De esta manera, comenzará a bosquejarse desde el deseo masculino y, por ello, reemplazará el clítoris por la vagina. Estos elementos del psicoanálisis que Irigaray enfrenta le permitirán dar cuenta de la cultura hom(m)osexual en la que nos encontramos: una que gira alrededor de una imagen única y cuyos agentes significantes reproducen el emblema de *lo mismo*.

En vista de este terreno escabroso, siguiendo las propuestas de Rivière y Lacan, la feminidad aparece como una máscara que le permite a la mujer insertarse en el imaginario hegemónico desde lo que se pide de ella: las mujeres “se ponen la máscara de la feminidad para evitar la ansiedad y las represalias que temen de los hombres” (Rivière 1929: 303). En tal sentido, Irigaray aborda el concepto de mimesis reproductiva para desarrollar la forma como las mujeres adoptan ciertas características históricamente femeninas para participar del mundo social ya constituido sin verse subsumido en él. Por ello, el uso de la máscara resulta útil en tanto que, siendo conscientes de ella, se puede optar por utilizarla como una estratagema: es

decir, como una herramienta que permite camuflarnos y, en un movimiento de repetición lúdica, desestabilizar el orden instituido.

El trabajo plástico de Louise Bourgeois pone el cuerpo para exponer ese movimiento de inserción de la mujer artista en un mundo mayoritariamente masculino. El espacio entretejido entre sus primeras y últimas obras expone la forma como va volviéndose dueña de sus propios símbolos, materiales y formas. La rigidez de sus primeros personajes — hechos de materiales propios de la tradición escultórica— contrasta con la movilidad de sus cuerpos blandos, los cuales, incluso cuando se encuentran amputados o amarrados, no solo ocupan un espacio, sino que lo reclaman. En el juego de *hacer, deshacer y rehacer*, la artista explora cada vez con mayor énfasis los ideales patriarcales del arte y, de este modo, nos confronta con la máscara de la feminidad.

De este modo, la respuesta a la pregunta por el modo como las mujeres se han insertado en la historia del arte, cómo dejan de ser musas/objetos para reclamar su propio espacio de enunciación como sujetas creadoras comienza a tomar forma. Así como las mujeres realizamos un procedimiento mimético para insertarnos y poseer un lugar en un mundo históricamente patriarcal, las artistas ingresaron en un horizonte del arte donde los patrones estéticos, las instituciones del arte y los contenidos de las obras ya estaban marcados por un pasado que no era suyo. Mediante el juego mimético de repetición y exageración, artistas como Bourgeois se insertan en un sistema y, desde el interior, ponen en cuestión criterios que, incluso, van más allá del ámbito artístico.

La inserción de las mujeres al ámbito artístico ha permitido volver un espacio aparentemente neutral en un espacio de lucha y reclamo por la representación de la mujer. En la obra de Bourgeois, se plasma “el cuerpo en favor del deseo enteramente femenino como algo para explorar” (Lara 2014: 334). En el trabajo plástico revisado, la relación de la mujer con su cuerpo pasa a un primer plano para exponer tanto el sentimiento de coerción experimentado, debido al discurso patriarcal, como el reclamo progresivo por el lugar mismo de la enunciación. Por consiguiente, aun cuando este no se presente bajo ninguna bandera feminista, pone en cuestión categorías que habían sido desterradas del discurso artístico. Conjuntamente, lejos de proponer una forma artística específica de las mujeres, la propuesta de Luce Irigaray expone el movimiento mediante el cual estas pueden comenzar a gestar un *nosotras* que recoja una historia particular y, a la vez, común. En este escenario, recuperar

el espacio implica comenzar a pensar formas de representarnos desde un pasado que aún no yace al descubierto. Por consiguiente, lejos de aparecer como punto de llegada, la reapropiación del cuerpo femenino representa el punto inicial desde donde se gestó la estética feminista desarrollada a fines del siglo XX.



Referencias

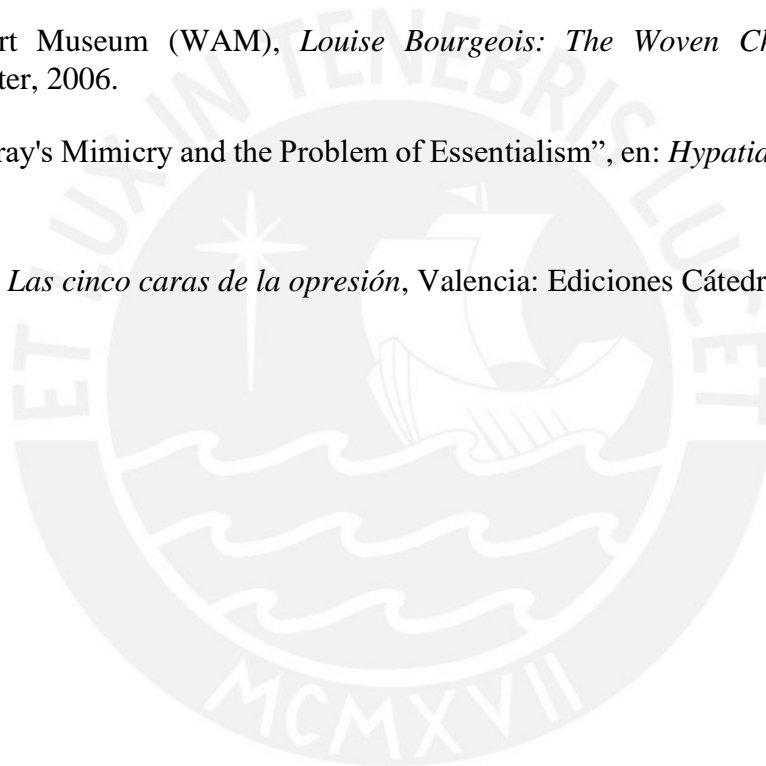
- Adrián, J., “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)”, en: *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003), pp. 287-305.
- Araujo, K., “La femineidad en el psicoanálisis”, en: *Debates en Sociología*, 20-21(1996), pp. 139-144
- Aristóteles, *Reproducción de los animales*, Madrid: Gredos, 1994.
- Bainbridge, C., *A Feminine Cinematics: Luce Irigaray, Women and Film*, Reino Unido: Editorial, 2008.
- Beauvoir, S., *El segundo sexo*, Madrid: Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer, 2011.
- Berberović, N., “Ritual, myth and tragedy: origins of theatre in Dionysian rites”, en: *Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies*, (8)(1)(2015).
- Bovenschen, S., “Is there a Feminine Aesthetic?”, en: Ecker, G. (ed.), *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 1986.
- Brown, P., “La Antigüedad Tardía”, en *Historia de la Vida Privada vol.i*, España: Taurus, 1991.
- Brucco, S., “Psicoanálisis y feminidad: Un diálogo carenciado. Hacia una nueva conceptualización de lo femenino”, en: *XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología - MEMORIAS*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2019.
- Calvo, P., “Louise Bourgeois. Simbolismo y fragmentos en la posmodernidad”, en: *Anales de Historia del Arte*, 20(2010), pp. 301-319.
- Consejo Nacional de Bellas Artes (CNBA), *Louise Bourgeois: Petite Maman*, México: Museo del Palacio de Bellas Artes, INBAL, 2013.
- Daley, L.M., “Luce Irigaray's Aesthetic”, en: *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 3(1)(2014), pp. 373-395.
- Derrida, J., *Positions*, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- De Peretti, C., “Entrevista con Jacques Derrida”, en: *Debate Feminista*, (2)(1990), pp. 281–291.
- Diamond, E., “Mimesis, Mimicry, and the «True-Real»”, en: *Modern Drama*, 1(32)(2018), pp. 58-72.
- Didi-Huberman, G., *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra, 2007.

- Eck, K., "Protective buildings, exposed bodies — the Femme Maison - imagery in the art of Louise Bourgeois", en: *Women's Studies*, 41(2012), pp. 904-924.
- Ecker, G., *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 1986.
- Ferrer, M., *Grupos, movimientos, tendencias del arte contemporáneo desde 1945*, Buenos Aires: La marca, 2016.
- Flax, J., *Psicoanálisis y feminismo: pensamientos fragmentarios*, Valencia: Universidad de Valencia, 1996.
- Fletcher, J., "Versions of Masquerade", en: *Screen*, 3(29)(1988), pp.43-71.
- Freud, S., "La feminidad", en: *Obras completas volumen 22 (1932-36). Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991.
- Fundació Antoni Tàpies, *Louise Bourgeois*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1990.
- Gibson, A., "Louise Bourgeois's Retroactive Politics of Gender", en: *Art Journal*, 55(1994).
- Godart, C., "Silence and Sexual Difference: Reading Silence in Luce Irigaray", en: *Journal of Diversity and Gender Studies*, 2(3)(2020), pp.9-22.
- Grosz, E., *Sexual Subversions. Three French Feminists*, Australia: Allen & Unwin, 1989.
- Gu, K., "The Female Sex: Irigaray's Critique of Freud and Plato", en: *Comparative Literature: East & West*, 11(1) (2016), 44-56.
- Halliwell, S., *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 2002.
- Isaak, J., *Feminism and contemporary art. The revolutionary power of women's laughter*, Nueva York: Routledge, 2002.
- Irigaray, L., *Espéculo de la otra mujer*, Madrid: Saltés, 1978.
- Irigaray, L., *This Sex Which is Not One*, Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, L., *Yo, tú, nosotras*, Madrid: Cátedra, 1992.
- Irigaray, L., *An Ethics of Sexual Difference*, Nueva York: Cornell University Press, 1993.
- Irigaray, L., "A future horizon for art?", en: *Continental Philosophy Review*, 36(2004).
- Irigaray, L., "To paint the invisible?", en: *Continental Philosophy Review*, 37(2005).
- Irigaray, L., *Ese sexo que no es uno*, Madrid: Akal, 2009.
- Irigaray, L., *Cuerpo a Cuerpo con la Madre*, Buenos Aires: Paradiso Editores, 2022.




- Jiménez, I., *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*, Valencia: Universitat de Valencia, 2006.
- Kamuf, P., “Deconstruction and Feminism: A Repetition”, en: *Qual Quelle*, (2019).
- Kozel, S., “The Diabolical Strategy of Mimesis: Luce Irigaray’s Reading of Maurice Merleau-Ponty”, en: *Hypatia*, 3(11)(1996).
- Lacan, J., *ÉCRITS*, Nueva York: Norton & Company, 2006.
- Laqueur, T., *El descubrimiento del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid: Cátedra-Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, 1994.
- Leland, D., “Lacanian Psychoanalysis”, en: *Hypatia*, 3(3)(1989).
- Lenk, E., “The Self-reflecting Woman”, en Ecker, G. (ed.), *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 1986.
- Lerner, G., *La creación del Patriarcado*, Barcelona: Crítica, 1990.
- Librería de Mujeres de Milán, S., y Rivera Garretas, M. M. “El final del patriarcado (ha ocurrido y no por casualidad)”, en: *Debate Feminista*, (17)(1998).
- Lara, M., *Una estética para espectadores. El laboratorio del arte en la conciencia temporal moderna*, España: Gedisa, 2024.
- López, M., “La deconstrucción de Luce Irigaray de la especula(riza)ción freudiana de lo femenino”, en: *Laguna: Revista de Filosofía*, (14)(2004), pp. 129-146.
- Mackinnon, C., *Feminismo inmodificado: Discursos sobre la vida y el derecho*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.
- Marzo, J.L. “La revisión feminista de la historia del arte”, en: *Lápiz: Revista Internacional del arte*, (1991), pp. 36-47.
- Mayayo, P., Remendar el dolor. *Louise Bourgeois. Repairs in the sky*, Palma de Mallorca: Fundació Pilar i Joan Miró, 2005.
- Mayayo, P., *Historia de mujeres, historia del arte*, Madrid: Cátedra, 2018..
- Nead, L., *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid: Tecnos y Alianza Editorial, 1998.
- Nicoletta, J., “Louise Bourgeois’s Femmes-Maisons: Confronting Lacan”, en: *Woman’s Art Journal*, 2(13)(1992).
- Nochlin, L., *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*, Madrid: Alianza, 2022.




- Pabón, J., *Diccionario manual Griego clásico-Español: Con un apéndice gramatical*, Barcelona: Vox, 2012.
- Panofsky, E. *Idea*, Madrid: Cátedra, 2017.
- Perniola, M., “Idiocia y esplendor del arte actual”, en: *El arte y su sombra*, Madrid: Cátedra, 2002.
- Perrot, M., *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Platón, *La República*, Madrid: Alianza, 2013.
- Posada, L., “«Así pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar»”, en: *Clepsydra: Revista de Estudios de Género y Teoría Feminista*, (13)(2014), pp. 65-77.
- Potts, A., “Louise Bourgeois. Sculptural Confrontations”, en: *Oxford Art Journal*, 2(22)(2016), pp. 39-53.
- Ricoeur, P., *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- Riviere, J., “Womanliness as a masquerade”, en: *International Journal of Psycho-Analysis*, (9)(1929), pp. 303-313.
- Robinson, H., “Louise Bourgeois’s Cells: Looking at Bourgeois through Irigaray’s Gesturing Towards the Mother”, en: *N.paradoxa*, 3(1997).
- Robinson, H., *Becoming Beauty: The Implications of the Writings of Luce Irigaray for Feminist Art Practices*, Tesis (doctorado en Filosofía), Inglaterra: Universidad de Leeds, 1998.
- Robinson, H., *Reading Art, Reading Irigaray. The politics of art by women*, Londres: Tauris, 2006.
- Sans, A., *La escultura matriz de Louise Bourgeois, un espacio para la revuelta*, Tesis (doctorado). España: Universidad de Barcelona, 2015.
- Schor, N., “This Essentialism which is not One”, en: *Engaging With Irigaray*, Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- Serrano, A., “Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos”, en: *Polis, Revista Latinoamericana*, (2007).
- Shiner, L., *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2015.
- Souter, A., *Women's Work: Representing the hysterical body in the late sculptural fabric works of Louise Bourgeois*, Tesis (maestría), Inglaterra: Courtauld Institute of Art, 2014.
- Speaks, E., “Space, Gender, Sculpture: Bourgeois, Nevelson, and the Changing Conditions of Sculpture in the 1950s”, en: *Women's Studies*, 40(2011).

- Borja-Villel, M. y otros, *LOUISE BOURGEOIS. Novembre 1990-Gener 1991*, Barcelona: Fundacio Antoni Tapies, 1990.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid: Tecnos, 2001.
- Ugaldi, A., “Deconstrucción, soberanía y singularidad en el enigma femenino. Cruces entre Jacques Derrida y Luce Irigaray”, en: *OXÍMORA REVISTA INTERNACIONAL DE ÉTICA Y POLÍTICA*, 17(2020).
- Whitford, M., “Luce Irigaray and the Female Imaginary: Speaking as Women”, en: *Radical Philosophy*, (1986).
- Whitford, M., *Luce Irigaray: philosophy in the feminine*, Londres: Routledge, 1991.
- Worcester Art Museum (WAM), *Louise Bourgeois: The Woven Child (in context)*. Worcester, 2006.
- Xu, P., “Irigaray's Mimicry and the Problem of Essentialism”, en: *Hypatia*, 4(10)(1995), pp. 76-89.
- Young, I. M., *Las cinco caras de la opresión*, Valencia: Ediciones Cátedra, 2000.



Anexo: Relación de obras de Louise Bourgeois citadas

Ficha técnica	Pieza
<p>(1) Bourgeois, L. (Artista). (1950). <i>Sleeping Figure</i> [Madera de balsa pintada]. Museo de Arte Moderno, Nueva York.</p>	 A tall, slender sculpture of a female figure lying down, made of dark, painted wood. The figure is supported by a thin metal rod that passes through its back and is held in place by two horizontal bars. The sculpture is set on a small, dark, circular base.
<p>(2) Bourgeois, L. (Artista). (2003). <i>Standing Figure</i> [Escultura de tela y acero inoxidable en aluminio]. Centro de Arte Contemporáneo, Málaga.</p>	 A sculpture of a female figure standing upright, made of a textured, pinkish fabric. The figure is supported by a thin metal rod that passes through its back and is held in place by two horizontal bars. The sculpture is set on a small, dark, circular base.
<p>(3) Bourgeois, L. (Artista). (2000). <i>Temper Tantrum</i></p>	 A sculpture of a female figure lying on her back, made of a textured, pinkish fabric. The figure is supported by a thin metal rod that passes through its back and is held in place by two horizontal bars. The sculpture is set on a small, dark, circular base.

<p>(4) Bourgeois, L. (Artista). (2002). <i>Femme Couteau</i> [Escultura de tela y acero]. Exposición HONNI soit QUI.</p>	
<p>(5) Bourgeois, L. (Artista). (1950). <i>Femme Maison</i> [Escultura de mármol blanco]. Colección Louise Bourgeois Trust.</p>	
<p>(6) Bourgeois, L. (Artista). (1999). <i>Arched Figure</i> [Escultura de tela y acero inoxidable en aluminio]. Galeria Karsten Greve.</p>	

(7) Bourgeois, L. (Artista).
(1993). *Arch of hysteria*
[Escultura de bronce]. Galeria
Karsten Greve.

