

Articles

FRANCISCA PÉREZ CARREÑO*

Drama y espectador en Artemisia Gentileschi

I

La estrategia más básica de una teoría feminista del arte –la estrategia revisionista de la historia del arte–, que se propone rescatar los nombres y las obras de las artistas olvidadas, plantea problemas, muchos de ellos prácticos, pero puede hacerse desde presupuestos poco arriesgados. Incluso según los estándares de la historia del arte oficial no es comprensible sino por la existencia de prejuicios sexistas que algunas mujeres artistas no sean recogidas habitualmente en las antologías, en los manuales o que no existan monografías sobre ellas. Pienso en los dos criterios básicos de la historiografía al uso: la calidad y la representatividad de los artistas elegidos.

La cuestión empieza a complicarse también en teoría cuando la crítica hace explícitas preguntas latentes como la sugerente «¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» y otras, menos retóricas, relacionadas con ella, «¿cuál es el lugar de la mujer en la historia del arte?» o «¿por qué es masculino el arte?». A la respuesta que diera Nochlin en su famoso artículo¹ se remiten en última instancia otras más complicadas o metafísicas. No ha habido grandes mujeres artistas porque han sido expulsadas del mundo del arte, de las instituciones artísticas. Academias, escuelas, talleres, mercados, cerraron sus puertas a las mujeres desde el momento que se crearon o, al menos desde que adquirieron la forma en que los conocemos, el Renacimiento. Esta expulsión explica otros hechos, como que los llamados temas femeninos hayan sido minusvalorados: naturalezas muertas, temas florales, niños, etc., excepto, claro está, cuando eran tratados por varones; o también que las técnicas que han dominado las mujeres se hayan considerado artesanía frente al arte superior y se hayan enseñado y vendido fuera de la «institución-arte». O, por último, que las mujeres hayan tenido escaso acceso a temas artísticos habituales: prostitución, guerras, desnudos...

El resultado de esta exclusión es el desarrollo de una historia del arte en la

* Profesora de la Universidad de Murcia.

¹ L. Nochlin: «Why Have There Been No Great Women Artists?», (1971), en *Women, Art, and Power and Other Essays*, Londres, Thames & Hudson, 1989.

que las mujeres y lo femenino ocupan un lugar bastante menor. Es el lugar reservado al objeto: objeto de la representación, objeto de la imaginación del artista, objeto de su deseo, de sus miedos, de sus obsesiones, etc. Por un lado, las mujeres han sido objetos paradigmáticos para la representación artística y, por otro, lo femenino ha sido predicado o metáfora de todo aquello que compartía con las mujeres el privilegio de ser lo Otro de la subjetividad masculina, por ejemplo, la naturaleza (bien por salvaje, bien por domesticada).

Naturalmente, no sólo la mujer o lo femenino han sido objeto de las representaciones artísticas, también lo han sido los varones y lo masculino. Aunque no gozan de la *suerte* de ser el paradigma de la belleza, la inocencia o la seducción erótica, han sido representados como la quintaesencia del poder, la inteligencia o el genio. Ellos se autorretratan y nos retratan y crean y transmiten una ideología basada en la dicotomía entre lo masculino y lo femenino. Uno de los modos en que esta ideología funciona específicamente en los discursos visuales es a través de la mirada. Así, el artista crea objetos para una mirada y, al mismo tiempo, es el modo en que concibe esa mirada espectadora y expectante su objeto, lo que constituye el elemento sexista más relevante de su actividad. Pues bien, el hecho es que la historia del arte occidental ha creado imágenes casi exclusivamente para una mirada masculina.

Hay en la teoría feminista del arte dos tipos de explicación que intentan dar cuenta de este hecho; el primero, más general, habla del carácter sexista de la práctica artística en sí misma, cuya estructura no haría sino reproducir un esquema general de dominación que identifica al sujeto con el varón y al objeto con la mujer. El segundo, analiza las obras y sus contextos tal como de hecho se han producido y, en particular, cómo los objetos o las mujeres son, de hecho, representados, más que de la circunstancia general de que lo sean.

Según la primera aproximación, puesto que el artista se define según categorías identificadas con lo masculino y, por el contrario, el modelo, el objeto a representar y finalmente representado, con lo femenino, la actividad artística en sentido tradicional está contaminada en su misma estructura de sexismo. En el terreno de las artes plásticas, algunas autoras se han negado a adoptar el papel de sujeto creador en una estructura –objeto a representar, acto creador, objeto representado y doblemente reificado– que consideran de dominación. Han abandonado las prácticas pictórica y escultórica clásicas porque no creen posible abandonar desde ellas esta estructura que consideran básica. Pero quizá su aportación más relevante sea la de realizar un arte crítico, altamente teórico, que trataría de señalar los elementos retóricos e ideológicos que dentro de los discursos visuales construyen imágenes falsas e ideológicas de la mujer. El elemento principal de esa retórica es el uso de la mirada y la teorización del espectador. Ninguna de las fotografías de Cindy Sherman es un autorretrato aunque ella sirva de modelo, ninguna parece responder a algún tipo de mujer real, todas son productos. Parecen decir a la mirada al uso: «querías un objeto para

tu placer, pues tienes un objeto muerto, sin vida». Los montajes de Barbara Kruger teorizan también sobre esa forma de dominación de la mirada. «Tu mirada hiere mi mejilla», «Tu cuerpo es un campo de batalla» son mensajes que analizan la imagen sobre la que están impresos. La obra de Sherrie Levine o la de Mary Kelly apuntan también en esa dirección.

Al margen de una intencionalidad exterior a la obra misma como la que guía la producción de buena parte de las más importantes artistas contemporáneas, creo que es posible hacer, que ha sido posible hacer un arte, una pintura, no masculino dentro, sin embargo, de los cánones estándar de la historia y la teoría del arte. En primer lugar, porque la pintura no está estructurada en un sistema tan rígido que no permita la expresión de la diferencia. En este sentido, no es comparable a los lenguajes naturales, que han sistematizado y jerarquizado la diferencia sexual en una oposición entre lo masculino y lo femenino, que no puede eliminarse sino renunciando al uso del propio lenguaje. En otras palabras, mientras que nuestros idiomas miran el mundo con ojos masculinos, la pintura puede, no digo que sin dificultades, contemplarlo con ojos de mujer. Por eso también hoy es posible pintar como una mujer, con independencia de que el tono teórico dominante de la producción artística internacional, e incluso el desuso de la pintura y la escultura dentro de los límites de alguna definición significativa de sí mismas, haya dejado de lado las cuestiones clásicas sobre la representación visual del mundo.

El tema principal de la teoría del arte feminista coincide con la de buena parte de la teoría de las artes plásticas. Me refiero a la mirada. En particular, en lo que a la pintura se refiere la cuestión del espectador se ha vuelto central. Para R. Wollheim², la interpretación de una pintura presupone una capacidad natural de «ver en»: ver un objeto, una relación, una mancha de color... en el lienzo. De tal manera que interpretar una pintura consiste en «ver en» el lienzo aquello que la intención del autor preveía. Un espectador está pues necesariamente presupuesto en toda imagen pictórica, puesto que la interpretación se basa en una experiencia perceptiva. Según los niveles de significación se elevan, aquello que se ve-en no es un objeto físico sin más, sino un objeto expresivo o citado o histórico, etc., la percepción tendrá entonces una cualidad expresiva, o estará mediada por experiencias de todo tipo.

Otras teorías del espectador se encuentran en el feminismo postestructuralista. El acto de ver, la mirada, es en la ideología implícita en la filosofía y la historia occidentales una actividad masculina. Por el contrario, la mujer y lo femenino se corresponderían con lo mirado, primer estadio de todo análisis, estudio, intercambio, etc. Naturalmente esta dicotomía coincide con la de acción/pasión, cultura/naturaleza, etc. Mirar, el primer estadio de todo conocimiento y de todo dominio, es una actividad reservada a los varones y a todas las mujeres

2 R. Wollheim: *Painting as an Art*. Londres, Thames & Hudson, 1987.

que hagan elipsis de su condición sexuada. Es visible aquello a lo que el hombre aplica su mirada, permaneciendo lo que él no alcanza con los ojos, aunque lo haga la mujer, como invisible. Lo femenino mirado por el hombre es pues lo visible, lo femenino que sólo la mujer mira, lo invisible. Pero, al fin, lo masculino es lo visible porque su mirada ha construido su objeto visible, mientras que aquello a lo cual la mujer sólo ha prestado atención permanece en la oscuridad. De ahí que la tarea desmitificadora del arte feminista coincida casi literalmente con hacer visible lo invisible.

Pues bien, si esta estructura no se completa o se toma como absoluta, la situación, aplicada a las artes visuales, se reduce a la paradoja expuesta por primera vez en Laura Mulvey³ sobre la espectadora de cine. Una espectadora femenina no existiría puesto que, inevitablemente, la mujer debe asumir el papel del espectador masculino, o bien, adoptar la identificación masoquista con lo representado, con lo mirado. Sólo en Utopía, prosigue Nochlin,⁴ donde la oposición, masculino-femenino y su análoga visible-invisible no exista, puede una mujer representar y observar lo femenino, pueden darse «representaciones positivas» de la mujer.

Creo que es, sin embargo, posible históricamente señalar representaciones de mujer realizadas por varones, que no responden a los modos en que una tradición, quizá dominante, ha transmitido y construido la ideología basada en esta dicotomía. Representaciones que escapan, por tanto, a esa estructura. Son significativas, en ese sentido, las pinturas sobre mujeres de Vermeer dentro, ciertamente, de una tradición pictórica basada en presupuestos distintos a los de la teoría del arte moderna, surgida en el Renacimiento meridional.⁵ Como ha mostrado Alpers, el paisaje, la naturaleza muerta y las escenas domésticas son, dentro de la pintura nórdica, en contraste con aquella, objetos no sometidos a las consideraciones teóricas ni al tratamiento visual que los reduciría en el ámbito mediterráneo a objetos de interés, de deseo y de dominación masculina. De esa manera su interpretación no parece exigir una mirada masculina sobre un objeto feminizado.

II

Incluso dentro de la tradición italianizante pueden encontrarse ejemplos que se sustraen a esa ideología. Entre ellos la obra de Artemisia Gentileschi, dentro del barroco italiano en la primera mitad del siglo XVII. Su pintura es fácilmente admisible dentro del canon dominante en historia del arte. Al contra-

3 L. Mulvey: «Visual Pleasure & Narrative Cinema», *Screen*, 1975. Reimpreso en L. Mulvey: *Visual and Other Pleasures*. Londres, McMillan, 1989.

4 Nochlin: «Women, Art and Power», en *op. cit.*, pp.27-28.

5 Cfr. S. Alpers: *El arte de describir*. Madrid, Akal, 1990.

rio que en sus colegas pintoras los historiadores reconocen en su obra el valor de la «virilidad». No se trata sólo de un halago que haga referencia a la fuerza de sus imágenes o a su dominio de géneros superiores; sino de una opinión que pone de manifiesto la dificultad de señalar dentro de su pintura aquellos rasgos que la separan de la pintura literalmente viril. Sin embargo, existen. Las investigaciones feministas sobre la mirada en el arte realizado por mujeres me facilitó la hipótesis de este trabajo: Artemisia utiliza el espectador de forma diferente a sus contemporáneos, y aquellos que más directamente ejercieron su influencia sobre ella. Pero frente a los estudios clásicos sobre el tema, de Norma Broude, Tamar Garb, Linda Nochlin o Griselda Pollock, por citar las más famosas, no me centraré en la mirada de la mujer representada, como factor de desalienación, sino en aquella que la artista exige de un espectador de la pintura, la mirada externa, básicamente. Partiré de la distinción adoptada en la obra de M. Fried, entre absorción y teatralidad.⁶

Para Fried, en el paso del Arte Rococó a la pintura revolucionaria, moderna, se hace evidente una consideración distinta del espectador. La crítica de Diderot da fe del cambio y lo promueve. Mientras que el Rococó es «teatral» en el sentido de que toda la representación está en función de la mirada del espectador, en el arte neoclásico de David, o el sentimental de Greuze, prima la «absorción» de los personajes representados. Esta absorción minimiza, incluso anula, la presencia del espectador, que se encuentra en la complicada posición de estar físicamente presente pero ignorado por los personajes de la imagen, y paradójicamente esto es lo que le atrae de la pintura. La tesis de Fried es que «el artista provoca una relación paradójica entre la pintura y el espectador, en particular, que encuentra una manera de neutralizar o negar la presencia del espectador, para establecer la ficción de que no hay nadie delante del cuadro (la paradoja es que sólo así puede detenerse y mantener allí al espectador)».⁷

Fried ha introducido una diferencia casi imperceptible entre un espectador empírico (siempre presente) y un espectador, llamémosle, virtual. Lo cual permite, por ejemplo, que más adelante considere posible mantener la ficción de la ausencia de un espectador frente al cuadro, a la vez que la de penetración del espacio representado.⁸ A nosotros la distinción nos permite introducir el elemento clave en la interpretación de las imágenes de Artemisia (en realidad supuesto en la de cualquier pintura). Mientras que un espectador puede adoptar una actitud de mirón, de superioridad frente a cualquier imagen, la imagen en sí misma, puede exigir

6 M. Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in The Age of Diderot*. Chicago, Chicago University Press, 1980.

7 *Ibidem*, p. 103.

8 En *Painting as an Art*, Wollheim propone diferenciar entre el espectador *de* la imagen y el espectador *en* la imagen, externo y externo de las pinturas. El análisis de algunas obras consideradas por Fried podría beneficiarse de esa distinción.

en mayor o menor medida la actividad de un espectador para ser construida como tal. En este sentido podemos distinguir entre uso e interpretación de una imagen.

La actitud absorta o ausente de las figuras estaba presente en la pintura del Renacimiento, pero no es habitual. Más frecuente es el hecho de que, o bien los personajes posen, adoptando una actitud claramente teatral, de actuación, para el espectador, o bien que en la escena haya algún elemento, incluso alguna figura que apele al espectador llamando directamente su atención. Una perspectiva, un escorzo, un gesto o una mirada pueden actuar como vectores de esta interrelación entre el espectador y el espacio representado. Pues bien, esto no se da en la pintura de Artemisia Gentileschi, en cuyas obras conocidas no se sirve nunca de un personaje que, ajeno o no a la acción principal, se dirija al espectador, «mirando hacia fuera», como sucede, por ejemplo, en Caravaggio. El mismo maestro del naturalismo de Artemisia utiliza este procedimiento de la mirada hacia el exterior, con un sentido erótico e insinuante muy obvio, aunque en personajes masculinos. Hay que decir que en la línea del naturalismo barroco inaugurado por Caravaggio se introduce la absorción como método para lograr la ficción que hace del mundo representado un mundo autónomo de la mirada del espectador.⁹ Artemisia formaría parte de esta tradición continuada en Velázquez o Vermeer, mas, en ella la absorción de los personajes alcanza otras motivaciones, parejas a la de la consecución del naturalismo y básicamente feministas.

Así pues, la pintura de Artemisia es en este sentido reveladora. Sus figuras, mujeres en su mayor parte, ignoran manifiestamente, al espectador.¹⁰ En primer lugar, pues, son ejemplos claros de absorción, se muestran ocupadas en algún trabajo o meditación que hace bien manifiesta su despreocupación del mundo. En segundo lugar, esta pérdida de conciencia de la realidad alcanza al espectador, cuya presencia es ignorada. En tercer lugar, esta renuncia a una dialéctica positiva entre el mundo de la representación y el empírico forma parte de una intención por parte de la artista de restar poder al espectador empírico de su obra. Voy a analizar algunos de los casos en los que me parece más evidente que este procedimiento funciona con una intención feminista. En este sentido, puede decirse que la obra de Artemisia lo es, puesto que sus pinturas significan de un modo que supone el reconocimiento y el rechazo de los mecanismos masculinos de producción de imágenes. Percibo en ella una intención de desviarse de una norma que hace realizarse plásticamente el esquema general de dominación al que nos referíamos al principio. Es decir, de un patrón según el cual el espectador es de género masculino y posee el poder de mirar y de cons-

⁹ S. Alpers: «Describe or Narrate», *New Literary History*, 1976-77.

¹⁰ Tampoco los espacios representados implican continuidad con el empírico.

truir lo femenino, mientras que la mujer representada connota, en palabras de Mulvey, «to-be-looked-at-ness».¹¹

Los análisis feministas, en particular el de Mary Garrard,¹² sobre la obra de Artemisia se han centrado en la elaboración de una iconología sobre mujeres heroicas, que es el núcleo principal de su producción. Han señalado cómo la artista reescribe los mitos bíblicos y clásicos con mujeres protagonistas al margen de una tradición artística que había minusvalorado precisamente su carácter heroico. Artemisia consigue recuperar este valor creando imágenes potentes liberadas de los tópicos sexistas más evidentes. En su obra se dignifican los suicidios de Lucrecia y de Cleopatra, los tiranicidios de Judit o de Yael y la resistencia a la violación de Susana. Personajes tan característicos de la virtud y del valor como éstos habían sido reducidos en la pintura del Renacimiento a ocasiones de solaz y esparcimiento de los ojos masculinos.

III

La recepción de obras como su *Judit decapitando a Holofernes*, especialmente entre los espectadores varones, que reaccionan como ante una amenaza, es bastante sintomático de la cualidad transgresora de la obra de Artemisia. Se ha señalado su encuadre, su verismo, su fuerza expresiva, incluso su minuciosidad en la representación de detalles morbosos para explicar su efecto. Aun admitiendo la explicación psicoanalítica de la decapitación como símbolo de castración, el temor más enraizado en la psicología masculina, el efecto fue mayor que el producido por otras versiones también sangrientas del tema. A menudo el acto mismo de la decapitación no se representaba, sino que se elegían otros momentos de la narración bíblica, posteriores a la ejecución y que ponían de relieve la belleza de Judit. Mas, la diferencia de la versión de Artemisia es significativa también respecto a aquellas que se basan en el momento mismo de la ejecución de Holofernes.

La representación de mujeres ejerciendo la violencia sobre varones es un tema casi inexistente en la historia del arte occidental.¹³ También la violencia sobre mujeres suele aparecer sublimada, envuelta en retórica. Lo que es totalmente desacostumbrado es una representación verista de este tipo. Ni siquiera la impresionante versión de Caravaggio es coherentemente verista; con una adolescente Judit, que, aunque decidida a la acción, expresa en su rostro la repulsa y casi la piedad por su víctima que le inspira su acción. En las dos versiones de Artemisia los cuerpos rotundos, maduros y fuertes de Judit y de su sir-

11 Mulvey: *Op. cit.*, p. 19.

12 Cfr. M. Garrard: *Artemisia Gentileschi: The Female Heroe in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989.

13 Cfr. Nochlin: «Women, Art and Power», en *op. cit.*, pp. 1-36.

vienta aparecen literalmente sobre Holofernes, sujetándolo, hundiendo la espada con fuerza en su cuello. Nada distrae la atención en la oscuridad de la tienda del general: de un fondo oscuro surgen en fuerte contraluz las mujeres y su víctima.

Esta forma de representar la violencia en su aspecto más físico y corpóreo es suficiente para impresionar a cualquier espectador, cuanto más a alguno que no acostumbra a ver en tal situación una víctima de su sexo. De hecho, la representación visual de la violencia sobre un varón en una imagen de tanta fuerza ha impresionado a todos sus analistas¹⁴ de tal manera que no se han destacado algún otro tipo de factores, de carácter técnico-formal, y no contenedistas. En lo que se refiere a la mirada, en primer lugar hay que señalar que no hay ningún contacto visual entre los personajes, como ocurre, por el contrario, en la versión de Caravaggio. Las mujeres muestran la concentración extrema y el silencio, que exige su acción, Holofernes tiene casi extraviada la mirada, a punto de dejar de ofrecer resistencia, el espacio se cierra sobre este triángulo. No hay nadie excepto ellos en la tienda y no hay más posibilidad de percibir la acción sino desde fuera, como por otro lado manifiesta la iluminación tenebrista, que ha convertido el fondo oscurísimo en una superficie, contra la que se realza el volumen de las figuras, enfocadas frontalmente por la luz. Por su parte, este espectador externo no es aludido de ningún modo por la imagen, presencia una escena que tiene lugar con independencia. Hay un distanciamiento buscado, una indiferencia de los personajes hacia el exterior, una objetualidad de aquello que se representa, una autonomía de lo representado que no permite ninguna intervención por su parte.

En la versión de *Judit y su sirvienta* de Detroit, que representa un momento tras la decapitación en el interior de la tienda, Judit y Abra son asustadas por algún ruido exterior. Las dos atienden más allá del límite de la imagen hacia la izquierda. Pero es el oído y no la vista, el sentido que esta representación conjura.¹⁵ Si se trata de dominio, es el oído lo que les permitirá percibir y reaccionar a cualquier agresión, es su silencio lo que les permitirá pasar desapercibidas en la noche. Existe además otro hecho señalado por Fried: la atención auditiva es un mecanismo eficaz de representación de estados de absorción. En este caso, el espectador, ve únicamente el efecto del sonido, pero no puede localizarlo, se le escapa aquello que provoca la concentración de los personajes. Se le niega el poder de la mirada no sólo por la actitud absorta de las mujeres, ni porque desde su punto de vista no sea accesible la información relevante, sino porque el valor de la visión misma está siendo puesto en consideración.

14 Cfr., por ejemplo, R. Barthes: «Deux Femmes» y R. Longhi: «Gentileschi padre e figlia», en *Scritti giovanili 1912-1922*, Florencia, 1961.

15 Cfr. mi *Artemisia Gentileschi*, Historia 16, col. El arte y sus creadores, nº13, pp. 72-74.

IV

La intervención del espectador está casi presupuesta en el género del desnudo. Desde los escritos clásicos de J. Berger¹⁶ el desnudo femenino es sospechoso de sexismo siempre, a lo cual aludía Nochlin cuando se refería a la imposibilidad de una representación «positiva» del cuerpo femenino.¹⁷ Una extraordinaria *Susana y los viejos* de Artemisia nos mostrará otro tipo de acercamiento al tema. Existen muchas aproximaciones críticas a diferentes versiones de un tema especialmente querido para el *voyeurismo*. Diderot se expresa así sobre la forma habitual de representar el tema: «Observo a Susana; y lejos de sentir el horror de los viejos, quizá desee estar a su lado».¹⁸ Sin embargo, en la obra de un pintor italiano, cuyo nombre no menciona, «nadie es ofendido. Es así porque la intención evidente salva todo y porque el espectador no es jamás la cuestión».¹⁹

En muy escasas ocasiones *Susana y los viejos* se presenta de forma no teatral, sin una Susana exhibiéndose y con clara consciencia de alguien al otro lado, que viene a sumarse a los asaltantes. Son interesantes las famosas versiones de Tintoretto, Tiziano, Rubens, o Rembrandt. En la primera el espectador es el vértice de un triángulo que tiene en otro el cuerpo expuesto de una bella y exuberante Susana, a quien adornan flores y joyas. El desnudo de Rubens repite la postura de una Venus agachada, que al volver la cabeza (no con mucho asombro o prevención) hacia los olímpicos viejos que la asaltan a grandes zancadas, cruza su mirada con un tercer mirón, el del cuadro. La muchachita de Rembrandt de perfil y con el agua hasta las rodillas apela descaradamente al espectador con una mirada pícaro y atrevida. Susana ha perdido en todas ellas la castidad que es el motivo de la historia misma. Con su actitud no sólo ha provocado a los violadores, sino que invita incluso a un nuevo personaje de la escena, el espectador del cuadro.

En contraposición, la *Susana* de Artemisia es una mujer que se resiste al ataque de los varones. La composición refuerza la encerrona: el cuerpo desnudo de Susana queda atrapado contra la piedra del estanque y de la baranda, el cielo no le da un respiro porque contra él se recorta la silueta de los dos violadores, que tomados del hombro cierran el espacio sobre ella. En otra ocasión comenté que delante de Susana «no hay nada, excepto quizá un espectador sorprendido».²⁰ El «quizá» da muestra de lo que entonces era la imposibilidad de dar cuenta del lugar del espectador de esta tela. No es un espectador implicado por el cuadro lo que es muy significativo en un tema como este. Para M. Bal,²¹ la

16 J. Berger: *Ways of Seeing*. Londres, BBC y Penguin, 1972.

17 Nochlin: «Women, Art and Power», en *op. cit.*, p. 27.

18 Citado en Fried, p. 96.

19 *Idem.* p. 97.

20 *Op. cit.*, p. 44.

21 M. Bal: «Visual Readers and Textual Viewers», *VS*, 52/53.

cualidad visual de la historia de Susana y los viejos está ya presente en el texto bíblico. Los pintores no habrían hecho sino explotarla. Sin embargo, la bellísima tela de Artemisia no descansa sobre ella.

No encuentro pues motivo para ver en la *Susana y los viejos* una asimilación de los presupuestos sobre una mirada sexualizada,²² sino más bien al contrario una buscada huida de los dos esquemas posibles: el referido al desnudo y sus espectadores y el que se centra en las características visuales del propio tema, tal como las explotaron los propios contemporáneos de Artemisia. El desnudo de Susana es una excelente muestra de su calidad como artista de anatomías. Se trata de un cuerpo joven y bello, representado sin ninguna idealización, con el habitual y naturalista efecto de claro oscuro sobre el propio cuerpo que centra la escena. Es uno de los desnudos más conseguidos de su época y sin embargo no provoca una mirada claramente sexual. No me parece correcto decir que sea a causa de su naturalismo.²³ Susana está desnuda y este hecho no parece implicar, en principio, nada más, utilizando la diferencia de Berger entre desnudo como género (nude) y desnudo como contrapuesto a vestido (naked): «Estar desnudo (naked) es ser uno mismo. Ser un desnudo (nude) es ser visto desnudo por otros y no ser reconocido por uno mismo. Un cuerpo desnudo tiene que ser visto como un objeto para llegar a ser un desnudo».²⁴ Pues bien, en la imagen de Artemisia no aparece esta mirada reificadora que la convertiría en desnudo. En realidad, ni siquiera de parte de los viejos. Y con ello introducimos el segundo de los motivos que hacen que Artemisia se desvíe del tratamiento habitual del tema.

En la *Susana* de Artemisia no está representada ninguna mirada reificante. El sentido de la vista, protagonista en tantas versiones, cede una vez más el paso al del oído y al contenido de lo que se dicen los viejos entre sí y a su víctima. Garrard ha señalado este hecho. Lo que Susana parece alejar de sí son las amenazas de sus violadores, que se refieren tanto a la agresión como a las consecuencias para su honor. Lo que une a las figuras en la imagen es el sonido, inaudible para el espectador del cuadro, de estas palabras, el siseo del hombre de la derecha mandando callar, ahora y después, a su víctima. La agresión que va a sufrir Susana, el rechazo que expresa, la incomodidad del espectador del cuadro no descansan, permítase la repetición, en la mirada reificante de los varones, que, por otro lado, ni la miran. Artemisia no ha representado el tema del espionaje, la amenaza no es visual. Es más bien el carácter físico, corporal, y sobre todo moral de la agresión lo que percibimos.

Podría argumentarse que, a pesar de todo, el cuerpo desnudo de la mujer en

22 La contraria es la opinión sostenida en la teoría feminista del arte, explícitamente, por ejemplo, sobre el cuadro de Artemisia en G. Pollock: *Avant-garde Gambits, 1888-1893*. Londres, Thames & Hudson, 1992, p. 28.

23 Por el contrario, podría incluso favorecerlo, como de hecho sucede en la pornografía.

24 Berger: *op.cit.*, p. 54.

primer término excita la imaginación del espectador. Y puede, evidentemente, suceder así. Pero se trata de un efecto no querido por la autora. Un efecto que sin embargo, estaba previsto y sugerido en Tintoretto o en Tiziano. Quien percibe de este modo la imagen de Artemisia no la interpreta correctamente, sólo la usa. Aunque sea posible ver así el cuerpo representado, no es necesaria una percepción de este tipo para la interpretación. Y si no es necesaria, entonces no forma parte de una interpretación adecuada. Ello es así porque toda interpretación adecuada supone ver la imagen adoptando el punto de vista propuesto por la autora, y que se manifiesta en la tela. Por lo tanto, la percepción del desnudo como un cuerpo deseable, objetualizado, es una proyección de los deseos del espectador pero no pertenece al significado de la pintura.

Mas, aun admitiendo que no se tratara del efecto de una interpretación adecuada de la pintura podría argumentarse que es previsible, dado el contexto sociológico, que un espectador varón vea excitada su imaginación con el desnudo de Susana. Es decir, que aún no siendo el efecto promovido por el significado de la obra, sea un efecto probable o frecuente. En la teoría del arte feminista actual puede que incluso sea dominante la idea de que el significado de una imagen, como el de un texto, sea el contenido de sus recepciones empíricas; la idea de que el significado de la obra se constituye en su recepción. Como no es este el lugar para una discusión sobre el significado en las artes visuales, me limitaré a hacer una consideración práctica. Una voz habla desde los cuadros de Artemisia, su voz personal y original. Merece la pena escucharla, prestándole atención entre las voces de sus críticos, de sus clientes y de sus espectadores. El significado de sus obras nace de un trabajo lleno de intención sobre el lenguaje plástico de su época y no parece justo negarle autoridad sobre él.

V

Entre las imágenes más paradigmáticas de absorción, se hallan las del sueño, otro de los temas favoritos del arte de Artemisia. Duerme la *Magdalena arrepen-tida* apoyada la cabeza sobre su mano y su brazo sobre una mesa. Del mismo tema existe una pintura de Caravaggio, *Magdalena* (Roma, Galería Doria Pamphili) cuyas diferencias con la versión de Artemisia se refieren al espacio representado. En la pintura del primero, Magdalena ocupa el lugar central del lienzo sentada en una silla en la mitad de una estancia. Es una silla que un espectador interno puede bordear, la profundidad y la anchura del espacio lo permiten. Es un espectador que pasearía alrededor de la silla observando el sueño de la mujer. María Magdalena parece sola, un objeto aislado colocado en el espacio. El espectador del cuadro no tiene tanto protagonismo como éste en él. A pesar de que habita el mismo espacio de la mujer, sin embargo, el contenido de su sueño le es inaccesible. Así pues el espectador real de la imagen se imagina

dentro del cuadro, tratando de forma imposible de imaginar lo que sueña Magdalena.

El encuadre de la imagen de Artemisia es mucho menor, no cabe otro espectador sino el externo, que tampoco está aludido de forma especial. El sueño es el protagonista de la obra, su sopor, que deforma casi imperceptiblemente el rostro de la arrepentida, ojos y labios levemente entreabiertos. Una figura con estas características implicaría la no presencia de una mirada exterior predeterminada. No implica de ninguna manera a nadie más allá de la superficie del cuadro. Sólo hay un detalle, sin embargo, la cortina, que normalmente actúa en sentido contrario, implicando la presencia de alguien al otro lado. Una cortina es un objeto que alude siempre a lo que hay detrás (normalmente algún espacio en el espacio representado), que está oculto al espectador. Pero la cortina invita a la vez a desocular y a menudo constituye un intermediario, un umbral, entre el espectador y el espacio representado. Si fuera así en la *Magdalena* actuaría en contra del efecto de anulación del espectador que creemos característico. Pero esta cortina reposa en el respaldo de la silla, no es algo que se interponga, por lo tanto, interpellando a una presencia exterior que deseara correrla.

Voy a referirme, por último, a unas pinturas que reúnen los dos elementos que hemos considerados ligados a la suposición de un espectador externo, la existencia de un desnudo y del sueño. Me refiero a varios desnudos que representan a Venus, Dánae o Cleopatra. Como en las ocasiones anteriores no aludiré a las diferencias en la composición del motivo que mantiene respecto a sus contemporáneos sino sólo al desplazamiento que tiene lugar respecto al observador del cuadro. Nos encontramos frente a dos desnudos reclinados en el más puro estilo del desnudo erótico, excepto por la relación de la mujer con el observador. La *Cleopatra* de Milán todavía no está muerta, mantiene la fuerza para sujetar el áspid entre sus dedos y su postura remite según la iconología al sueño. Cleopatra duerme ignorando al espectador en absoluto. Su rostro muestra un escorzo que lo deforma debido al sueño.

De este desnudo se han señalado muchos errores de diseño, atribuibles a la torpeza de la ejecución: el corte entre el torso y las piernas y la vulgaridad del rostro, injustificable en la reina egipcia famosa por su belleza. Dos hechos invitan a buscar otra explicación: en primer lugar, la existencia de otra versión del mismo desnudo representando a Dánae y en la que se repiten los presuntos errores. En segundo lugar, la existencia de otros desnudos de la misma época en los que la anatomía femenina se presenta más idealizada: la segunda *Cleopatra* y una *Venus durmiendo*. Por lo tanto, hemos de pensar que es intencionada la forma en que la artista realizó este desnudo. Por ello es muy probable que la *Cleopatra* y la *Dánae* sean esfuerzos manifiestos por parte de Artemisia de evitar las connotaciones eróticas del género. Anular al espectador es uno de los mecanismos más utilizados por Artemisia. En esta ocasión, incluso la criada de *Dánae* le da la espalda. En otros desnudos el sueño, y el estado de «absorción»

que representa, es el mecanismo más evidente de anulación del espectador. Pero el sueño, convenientemente utilizado, también puede ser una perfecta invitación erótica para el espectador, puesto que pone de relieve la vulnerabilidad del objeto.

VI

Quizá el ejemplo más notable de absorción dentro de la obra de Artemisia sea su *Autorretrato como alegoría de la pintura*. En él la artista se muestra absolutamente concentrada en su trabajo: inclina la cabeza hacia el lienzo en un único movimiento con la mano y su pincel, de tal manera que ojo, mano y cerebro son uno en la realización de la tarea. Hay una absoluta unidad de la mente y el cuerpo implicada en su gesto. Para el tema que nos ocupa, ya este hecho aislado es totalmente incompatible con una objetualización del sujeto. El espectador está anulado del todo, el movimiento de cuerpo, los brazos en semicírculo encierran un espacio que sólo define la figura representada y ninguna mirada exterior. Esto es así hasta el punto de que es difícil imaginar a la artista produciendo el autorretrato según el esquema que tradicionalmente se supone (con ayuda de un espejo).

Los autorretratos renacentistas y barrocos mostraban al artista de frente mirando a un espectador que mira a su vez, lo que se ha considerado un modo de respuesta desde el lienzo a la mirada exterior y una forma de autoafirmar su condición como sujeto del representado. Artemisia elige otro procedimiento que es más coherente con su forma de crear la escena y de establecer la relación (no relación) con el espectador. Este autorretrato, que es un alegoría de la pintura, expresa por ello una teoría de la pintura también en este punto.²⁵ Por eso tiene una importancia capital. El lienzo y lo representado en él manifiestan una total autonomía respecto del espectador. No exige la existencia de un espectador determinado, con un sexo y una cultura determinados. La pintura se muestra como tal para un espectador que debe inevitablemente asumir que es inessential para el mantenimiento de la imagen. En contraposición a la teoría pictórica renacentista la superficie pictórica no se deja considerar como la base de una pirámide que tiene su vértice en un espectador. La pintura no es por tanto el resultado de esa visión neutra, puramente óptica, situada en el punto de vista; por lo tanto, tampoco de la mirada de un varón agazapado en él.

Introducir esta teoría en el *Autorretrato* significa que Artemisia manifestaba una opinión contraria a la supuesta en la práctica artística de esos años, en el comienzo de un Barroco que explotaría la dialéctica entre el espectador y la re-

²⁵ Sobre la teoría de la pintura en el *Autorretrato como alegoría de la pintura*, cfr. M. Garrard: «Artemisia Gentileschi's Self-portrait as Allegory of Painting», *Art Bulletin*, 62, 1980, pp. 97-112.

presentación hasta convertirla en uno de los ejes principales de la pintura. La significación de esta actitud por parte de Artemisia está ligada a su conciencia del lugar impreciso e incómodo que ocupaba como mujer en el mundo artístico, de varones. Varones eran sus clientes y varones serían mayoritariamente los observadores de sus obras. Pero ello no significaba, y creo que así lo entendió, doblegarse a las pretensiones más atrevidas por parte de aquellos: que sus obras estuvieran creadas para un espectador masculino o, lo que es lo mismo, que estuvieran necesariamente ligadas a una mirada opresora para las mujeres. Por eso, adoptar una teoría que identifique el significado con la historia de la recepción implica necesariamente admitir que la única pintura posible es sexista y que Artemisia no podía expresar pictóricamente una opinión en contra.

El número de desnudos en la obra de Artemisia es mayor de lo que se esperaríamos de una mujer consciente del uso y del lugar que ocupaban en el mundo artístico. La maestría de la ejecución, el naturalismo de la representación –facilitado por su familiaridad con el cuerpo femenino–, seguramente unidos al morbo que despertaba el que fuera una artista quien los realizaba –que, en cierta medida, se desnudaría para el espectador–, hizo que sus pinturas de desnudos fueran muy solicitadas. Las relaciones con su contexto nunca fueron demasiado felices para Artemisia, pero incluso cuando cedió más al gusto de sus ya escasos compradores, en los años napolitanos de su producción, no dejó de mostrar sus reservas, cuando no su rechazo, a un espectador que era necesariamente agresivo. Y lo hizo, como he tratado de mostrar, construyendo imágenes que no lo necesitan.²⁶

26 En la obra conocida sólo hay varios ejemplos de imágenes que sí presuponen un espectador. Se trata del *Retrato de un Gonfaloniere*, en el que se siguen las convenciones del género, y además el personaje es un hombre. También en los *Santos Prócuro y Nicea*, la arquitectura y el suelo enlosado parecen aludir a una continuidad entre el espacio ficticio y el real, que hace posible la presencia de un espectador del cuadro identificado con uno en él. Es más interesante la existencia de un *Autorretrato* en el que la pose es totalmente convencional y la artista mira al espectador, mientras retrata a otra persona. Hay dudas razonables sobre su autenticidad y, desde luego, constituiría una excepción muy extraña en la obra de la artista.