

SPINOZA DESPUÉS DE ARTEMISIA GENTILESCHI¹

Nuestra propuesta

Puede ser que este trabajo se presente tejido con hilos quebradizos, para lxs lectorxs de Spinoza que buscan enfoques avalados por la academia. Aunque sí deseamos hacer constar nuestra adherencia a una línea de la crítica feminista que se territorializa cada vez más en el ámbito académico y que iremos explicitando a lo largo del trabajo². Hacemos expresa nuestra deuda con la ensayística que ha trabajado la hipótesis de la fecundidad de la tesis de la efectividad del monismo spinozista para enfrentar los binarismos³, así como la perspectiva que considera al androcentrismo como elemento de una contradicción interna al sistema, de la que se salvaría gracias

1 Este artículo –en coautoría con Lucía Gambetta Seguí– aquí modificado levemente, está publicado en: Gonzalo Ricci Cernadas [et al.] (2018). *Spinoza Maledictus: Spinoza Treceavo Coloquio*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Libro digital, PDF.

2 Sobre todo en: Gatens, Moira (2000).

3 El feminismo materialista de Elizabeth Grosz, Susan James, Rosi Braidotti, Genevieve Lloyd, Beth Lord, Hasana Sharp, defiende el monismo ontológico y una comprensión de un cuerpo etológico, frente a un cuerpo bilógico-esencialista

al recurrente argumento de la inadecuación del contexto⁴. Asimismo, estamos de acuerdo con la tarea de llevar a cabo lo que Isabel Balza llama “alianza entre el feminismo como teoría crítica, la ontología spinozeana y la mejor tradición republicana” (Balza, 2014, p. 15), que considera dispuesta a enfrentar los distintos ataques que sufren los derechos y los cuerpos de las mujeres. Pero nos sumamos a estas tendencias proponiendo un desplazamiento metodológico. Nuestro método propone replantear el enfoque que admite el androcentrismo, según lo que nos aborda en nuestro caso, solo como impronta. Nos sentimos más a fin con la propuesta que Robert Bernasconi ofrece respecto al racismo. Bernasconi se nos indica una vía interesante. Escribe: “Mi pregunta es si no hay un racismo institucional en la filosofía contemporánea que emerge en nuestra tendencia a ignorar o a restarle importancia, mientras celebramos sus principios” (2003, p. 13. Traducción realizada por las autoras de este artículo).

⁴ En esta interpretación, Spinoza entiende que la inferioridad de las mujeres no es esencial por su naturaleza, sino el resultado de condiciones históricas y sociales que unen (y ciegan) a los seres humanos a las relaciones de poder, que son imaginarias, pero profundamente arraigadas. Para Moira Gatens la exclusión de las mujeres de la participación política en Spinoza es una “cicatriz” que deforma su propia filosofía. Esta cicatriz implica una contradicción, consistente en que por un lado Spinoza adjudica a la propia naturaleza de las mujeres su falta de independencia y la limitación de su autonomía frente a la autoridad de los hombres y, por otro lado, se enfrenta en el Tratado teológico-político a los estereotipos raciales o nacionales, al afirmar que la naturaleza forma individuos, no pueblos, y que las disposiciones y prejuicios que distinguen tipos de pueblos son el resultado de las leyes y costumbres específicas, no de la naturaleza (Gatens, 1996, p. 134 y ss).

En esta línea, nos inclinamos por una lectura que remueva la gramaticalidad que articula el androcentrismo, yendo tras las marcas de las operaciones de conservación de una filiación sustentada en una confianza tácita, como lo vemos nosotras, en los grandes sistemas filosóficos instalados en nuestras universidades. Bernasconi lo expresa en función de la academia europea, por lo que para nosotras se vuelve –debería volverse– discutible en el contexto de lo que acontece en nuestros contextos de investigación.

Spinoza y Rembrandt

Uno de los hilos de este trabajo, trama la tan ambicionada relación entre Spinoza y Rembrandt. Partamos teniendo en cuenta que categorías como las de infinito⁵, o dinamismo⁶, por ejemplo, son normalmente adjudicadas

5 Por ejemplo, Gebbart escribe: “No es posible expresar con mayor profundidad la esencia del barroco, para el cual el infinito representa el valor más alto y toda forma solo una negación del infinito, que debe ser superada. Así como Alberti encierra el renacimiento dentro del concepto de la forma, Spinoza graba en esa definición la fórmula del barroco” (Gebbart, 2008, p. 120). Y con respecto a la pintura de Rembrandt en particular: “El otro ensayo para unir el alma con la infinitud de Dios tuvo lugar en Holanda, en el arte de Rembrandt y en la filosofía de Spinoza. La solución que hallaron no reside en el mundo de la trascendencia sino en el de la inmanencia: su solución no es estática sino mística. Rembrandt es, junto con el Greco, el pintor del barroco. Su estilo está determinado por la voluntad del infinito, su técnica es dinámica, porque la forma es la estática y la luz la dinámica del cuadro. Pero mientras que el Greco busca la infinitud divina en la trascendencia, Rembrandt la encuentra en la inmanencia” (2008, p. 121).

6 Al respecto Gebbart escribe: “El que considera que la esencia de cada cosa es un impulso,

a la filosofía y a la pintura, en un intento de acercarlas y dar al ambiente cultural que las reúne, e incluso al siglo, un matiz compartido. Más allá de esta asociación teórico analítica entre los dos personajes, todo es especulación y ansia. Sí hay biografías cruzadas que certifican su eventual condición de vecinos de la Bresstat, en Ámsterdam, así también que ambos concurren al taller de Van den Enden, donde se enseña latín y varias cosas más (Tatián, 2009, p. 35; Nadler, 2001, p. 75). Aunque ninguna evidencia certifica un encuentro, una conversación. A nosotras nos interesa otro tipo de vecindad, la relativa a las condiciones de una episteme en torno al cuerpo, que los atraviesa y los vincula. En un sentido que iremos construyendo, nos interesa una cierta condición de reciprocidad sin la cual, tanto los contenidos filosóficos como los pictóricos, se expondrían al riesgo de la endogamia disciplinar y metodológica, y con éste, al de la devaluación de la potencia de resistencia frente a las embestidas sobre los derechos y los cuerpos de las mujeres. En este sentido, nada relativo a la relación entre el pintor y el filósofo habría sido de nuestro interés, si no fuera que la pintura de Rembrandt es un caso especial de un barroco pictórico que constituye un desplazamiento del cuerpo femenino. En las pinturas que evocamos, los

ve el mundo no estáticamente, sino dinámicamente. Lo que está también de acuerdo con el hecho de que Spinoza encuentre la esencia de la corporalidad, no en la simple extensión de la materia sino en su actividad propia; la esencia de la idea no consiste en una simple presencia a la manera de las imágenes sobre el lienzo, sino en su propia eficacia y espontaneidad. Dios no es el espacio metafísico de todas las cosas, sino esencia activa, dinamismo" (2008, p. 120).

cuerpos femeninos se muestran dinámica y dramáticamente desafiando la concepción moderna centrada en el deseo masculino –si no falocéntrico–, que había tomado el lugar de la anterior iconografía tradicional ligada a la pureza original y a la verdad trascendentes.

Rembrandt y Gentileschi

Ligado con ese, otro hilo reúne a Rembrandt con la pintora Artemisia Gentileschi. Artemisa aparece en la Historia del arte (con mayúsculas) –cuando aparece– como hija de Orazio Gentileschi y como víctima de la violación perpetrada por su maestro Tassi⁷. Tampoco hay testimonios

⁷ Está ampliamente documentado el acontecimiento de la violación que sufre Artemisia por parte de su maestro Agostino Tassi, otro reconocido pintor caravaggista y amigo íntimo de su padre. Los testimonios de la víctima en el juicio originado por la denuncia de Orazio Gentileschi, se pueden hallar en: Menzio, Eva (ed.) (2004). Al respecto, el relato de la violación aparece en la historia del arte, como una anécdota curiosa, pero sin mediar crítica alguna. Como ejemplo, reproducimos el fragmento de una de ellas: “Artemisia se especializó en escenas en las que la mujer desempeña un papel preponderante. Pero aunque tenía buenas razones para no confiar en los hombres –fue violada por su profesor de perspectiva y, cuando su padre la llevó ante los tribunales, ella fue torturada con las empulgueras para determinar la verdad de sus pruebas–, su elección de motivos probablemente estaba determinada tanto por sus expectativas de los patrones como por sus sentimientos. En sus cartas muestra un carácter frío y seco” (Honour, Hugh y Fleming, 2004, p. 592). (Resaltamos con cursiva la expresión del historiador, en la que la violación se asocia a una “buena razón”, pasando por alto la fuerza constatativa de la experiencia de las mujeres inscripta en la pintura de Artemisia, y en la que, además, se nombra con un universal a su agresor: “los hombres”). Frente a estas posturas androcéntricas, Mary Garrard responde: “En esta vulnerabilidad

de encuentros personales, aunque la reconocida ensayista Mary Garrard, especialista en el trabajo de la artista, no descarta la posibilidad de que Rembrandt y la pintora italiana hubieran tenido una relación artística. Sí son recurrentes los análisis comparativos que muestran la profunda influencia de la pintura de Artemisia en la obra de Rembrandt⁸. Éstos se enfocan sobre todo en dos obras del pintor: *Judith en el banquete de Holofernes* (1634), y *Sansón cegado por los filisteos* (1636). Si bien acorde a su época, Artemisia pinta muchas heroínas femeninas, como en *Susana y los ancianos* (1610), *Lucrecia* (1621), *Cleopatra* (1621–1622), es una en particular que nos interesa sobre las otras: su *Judith decapitando a Holofernes* (1620). La conexión entre dicha obra y el Sansón, de *Sansón cegado por los filisteos* (1636) de Rembrandt, es patente. Hubo varios otros artistas del siglo XVII que retrataron los llamados temas femeninos en

específicamente delimitada reside el simbolismo de sus pinturas y la relevancia universal para la experiencia de las mujeres. A diferencia del héroe masculino, cuyo poder, orgullo de poder, y la ceguera frente a la vulnerabilidad, son ambas cualidades de su grandeza y la causa de su caída, el héroe femenino es por decreto social perpetuamente consciente de su vulnerabilidad esencial. Es su obligación adaptarse imaginativamente a su ajeno y represivo entorno, y su capacidad no para controlar, sino para transformar tales entornos, es en lo que constituye su heroísmo. El espectador masculino, percibiendo el tema de Judith y Holofernes desde el punto de vista del mundo de Holofernes, ve solo lo subversivo del poder de Judith; para el espectador femenino, la historia es una metáfora de la vida real de las mujeres” (Garrard, 1989, p. 336).

8 En la tesis que indicamos a continuación se presenta un registro de algunos trabajos de análisis, a parte del de Garrard, en los que se demuestra la influencia de Artemisia Gentileschi en Rembrandt: Ray (2018).

una manera natural, pero los de Artemisia y Rembrandt se identifican en lo que respecta a la figura de la mujer, según Garrard, de una manera más íntima, explorando su psicología interna y sustrayéndola de su papel de servir al hombre espectador⁹. El motivo de Judith decapitando a Holofernes, es recurrente. Basta cotejar la factura de Artemisia con la de su influencia mayor, la *Judith y Holofernes* (1602) de Caravaggio, para dar evidencias de esta distinción que alcanza a Rembrandt y que lo aleja de su maestro italiano. Judith es una bella viuda judía de la que está enamorado el general asirio Holofernes, quien está a punto de destruir la ciudad de Betulia. Oportunamente, aprovechándose de que ha quedado inconsciente por haber bebido en exceso, Judith lo decapita con su propia espada y huye llevándose la cabeza en una alforja.

En la versión de Caravaggio, la mirada de Judith es débil, y pareciera que su cuerpo no tiene ningún poder. Es Holofernes allí el que domina la acción. La autonomía de su corporalidad está garantizada en la dinámica ondulante de sus músculos y en un torso retorcido siempre sobre su eje. Está en estado de tensión, aumentada por la intensidad del contraste de luz y sombra. En cambio, en la versión de Artemisia, el cuerpo y la sexualidad del decapitado son pasivos. A diferencia de la sangre eyaculada por el Holofernes de Caravaggio, en la de Artemisia no corre más que en débiles salpicaduras, en algunas gotas que manchan la

⁹ Mary Garrard escribe: "Seguramente es el caravaggismo de Judith decapitando a Holofernes de Artemisia, que interpeló a Rembrandt e influyó tanto en la violencia explícita como en la composición dramática de su Sansón cegado por los filisteos de 1636" (Ibídem).

cama debajo de él, en un débil gesto de impotencia sexual. Judith es la activa. Judith y la mujer que la acompaña, atraen la primera atención por su interconexión y atribución del poder de la acción.

La Judith de Artemisia tiene un poderoso cuerpo musculoso, aparente en su flexión y contorsión. Su cuello, bruscamente delineado por los tendones protuberantes y fundido en un intenso contraste de luz y sombra como el cuerpo, indica esfuerzo y concentración. Además, la mano izquierda de Judith se ubica en un plano lleno de sombra, haciendo hincapié en la rigidez de su puño y la agresión de su agarre. Debido a la representación de un cuerpo energético, es posible imaginar más vivamente la decapitación inmediata y violenta de Holofernes. En el centro de la composición de la versión de Artemisia, está la cabeza de Holofernes agarrada entre dos piernas, ¿invocando un pene?

Gentileschi y Spinoza

El último hilo trama conexiones locas entre Spinoza y Gentileschi, e intenta constituirse en algo así como el pasaporte metodológico que habilite la pregunta acerca de si el filósofo pudo o no haber percibido esa potencia disruptiva que la pintura de Artemisia materializa a contra mano de una tradición pictórica y filosófica. Nos interesa fluir en el sentido de los avatares de esa diferencia que de a poco ha ido ganando terreno y que extraña un método que la legitime. Uno tal que se haga cargo de esa suerte de estrategia de postergación que nosotras proponemos consi-

derar como constitutiva del propio pensamiento moderno. No se trata de usar el pensamiento filosófico de Spinoza para engordar las críticas frente a los diversos dualismos, ni de aprovechar su matiz igualitario saltando el sexista. Se trata de remover genealógicamente esas oscuridades de la historia del pensamiento filosófico –o de la Historia–, y dejar libres luces que hace rato ya se atisban en el horizonte de otras prácticas y otros pensamientos distintos al mito de la aplicación o de la absolución de contradicciones por conveniencia.

Por qué no considerar la posibilidad de que Spinoza hubiera compartido cierto aire de asomo a otras actitudes pictóricas. Sobre si Spinoza estuvo frente a pinturas de Artemisia Gentileschi, si tuvo la oportunidad de cotejar las versiones, aunque fuera a través de relatos de otros pintores, no hay ninguna prueba documental. Los documentos en este caso, son las propias imágenes. Y de lo que dan evidencias es de una diferencia que presumiblemente influencia a Spinoza, y que abre a una serie de interrogantes: ¿qué experiencia visual se condice con la tesis acerca del cuerpo como potencia?, ¿qué sentidos es posible expandir de la filosofía de Spinoza si es puesta en reciprocidad con la fuerza disruptiva de la pintura de Artemisia?

La pregunta spinozeana, tan insistentemente celebrada por Gilles Deleuze acerca de lo que puede un cuerpo, puede ser considerada como fundamental en el contexto de las discusiones sobre el estatus ontológico de “la mujer” (entre comillas el singular). Una vez que en los textos de Spinoza aparece eventualmente “la mujer” como categoría secundaria, ya que solo funciona subsumida a la categoría

de “hombre” (la “reflexión” spinozeana apunta fundamentalmente a justificar la contundente muestra estadístico-histórica de inferioridad de la mujer respecto del hombre¹⁰, desde entonces –y tratándose de un sistema inmanente

10 Reproducimos el pasaje donde se plasma la reflexión a la que nos referimos: “Más quizá pregunte alguno si acaso las mujeres están bajo la potestad de los hombres por naturaleza o por ley. Ya que, si ese hecho solo se fundara en una ley, ninguna razón nos forzaría a excluirlas del gobierno. Ahora bien, basta consultar a la misma experiencia para comprobar que ello se deriva de su debilidad. Pues no ha sucedido en parte alguna que reinaran a la vez los hombres y las mujeres, sino que en cualquier punto de la tierra donde se hallan hombres y mujeres, vemos que los hombres gobiernan y las mujeres son gobernadas, y que, de esta forma, ambos sexos viven en concordia. Por el contrario, las Amazonas que, según una conocida tradición, reinaron en otro tiempo, no soportaban que los varones moraran en el suelo patrio, sino que únicamente alimentaban a las hembras, mientras que daban muerte a los machos que habían parido. Ahora bien, si las mujeres fueran iguales por naturaleza a los varones y poseyeran igual fortaleza de ánimo e igual talento (*ingenium*) (tal es el mejor índice del poder y, por tanto, del derecho humano), sin duda que, entre tantas y tan diversas naciones, se encontrarían alguna en que ambos sexos gobernarán por igual, y otras en que los varones fueran gobernados por las mujeres y fueran educados de forma que su poder intelectual fuera menor. Pero, como esto no sucedió en parte alguna, podemos afirmar rotundamente que las mujeres no tienen, por naturaleza, un derecho igual al de los hombres, sino que, por necesidad, son inferiores a ellos. No puede, por tanto, suceder que ambos sexos gobiernen a la par y, mucho menos, que los varones sean gobernados por las mujeres. Y, si consideramos, además, los afectos humanos, a saber, que los hombres casi siempre aman a las mujeres por el solo afecto sexual y que aprecian su talento y sabiduría en la misma medida en que ellas son hermosas; y que, además, los hombres soportan a duras penas que las mujeres que ellos aman favorezcan de algún modo a otros, y hechos por el estilo, veremos sin mayor dificultad que no puede acontecer, sin gran perjuicio para la paz, que los hombres y las mujeres gobiernen por igual” (Spinoza, 2014, XI, 4).

como el de Spinoza– , el tono de las preguntas deberá ser uno tal como el siguiente: ¿qué puede –o no– un cuerpo en situación de sumisión?, siendo que el cuerpo define al ente por lo que aquél puede, entonces, ¿habría mayor similitud entre una mujer y un artefacto casero que entre una mujer y un hombre?

Preguntas acerca de si Spinoza habría o no podido advertir el androcentrismo en su discurso aparecen como aberrantes o en el aire, una vez que se considera que el contexto de la filosofía spinozeana extraña aún el giro postpatriarcal que acontece desde hace unas décadas. Pero una vez que nos animamos a tender estos hilos quebradizos y desafiamos la auto referencialidad disciplinar, esta suerte de zona oscura del sistema spinozeano permite alumbrar, paradójicamente –o en clave de claroscuro–, otras zonas de sentidos que sin estas lecturas malditas permanecerían demoradas.

Bibliografía

- Gatens, Moira, “Feminism as Password: Re–thinking the Possible with Spinoza and Deleuze”, *Hypatia*, vol. 15, n° 2, 2000.
- Gatens, Moira (1996). *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Balza, Isabel, “Los feminismos de Spinoza: corporalidad y renaturalización”, *Revista Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n° 63, 2014.
- Bernasconi, Robert, “Will the real Kant please stand up?: The Challenge of Enlightenment Racism to the Study of Philosophy”, *Radical Philosophy Journal*, n° 117, 2003.
- Gebbart, Carl (2008). *Spinoza*, Buenos Aires, Losada.

- Tatián, Diego (2009). *Una Introducción a Spinoza*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Nadler, Steven (2001). *Spinoza, a life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Menzio, Eva (ed.) (2004). *Artemisia Gentileschi, Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*. Milán: Abscondida.
- Honour, Hugh y Fleming, John (2004). *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal.
- Garrard, Mary (1989). *Artemisia Gentileschi: the Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Ray, Stacey, "Rembrandt and Artemisia Gentileschi. A Comparison of Exceptional Portrayals of the Female Nude". Consultado el 17 de diciembre de 2018: <https://staceyrayroth.files.wordpress.com>
- Spinoza, Baruch (2014). *Tratado Político*. Buenos Aires: Quadrata, XI, 4.