

“Susana y los viejos” en la pintura barroca y su resignificación desde una perspectiva de género en las expresiones artísticas de los siglos XX y XXI

Florencia Martini
Universidad Nacional de Córdoba

RESUMEN

El artículo indaga las representaciones de género en la cultura, específicamente en la pintura barroca (s. XVI-XVII), a través del análisis de la obra “Susana y los viejos” de Tintoretto (1560/65), Artemisia Gentileschi (1610) y Guercino (1617), pinturas que representan una escena del Antiguo Testamento (Daniel 13), para luego examinar las resignificaciones producidas en los siglos XX y XXI, que invierten las representaciones sociales de los siglos XVI-XVII, en la obra de Pablo Picasso (1955), la performance “Ablutions” (1972) -llevada a cabo por Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel, Jan Laster y Aviva Rahmani- y, finalmente, en la obra inédita de un artista local, Pablo Martini (2012).

Palabras clave: representaciones de género – mito bíblico – siglos XVI y XVII – siglos XX y XXI.

ABSTRACT

The article focuses on gender representations in the field of culture, specifically in baroque painting (16th and 17th centuries), through the analysis of “Susanna and the Elders” by Tintoretto (1560/65), Artemisia Gentileschi (1610) and Guercino (1617), three paintings that represent a scene from the Old Testament (Daniel 13), to then examine the resignifications produced in the 20th and 21st centuries —that invert the social representations of the 16th and 17th centuries— in a work by Pablo Picasso (1955), the performance “Ablutions” (1972) —by Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel, Jan Laster and Aviva Rahmani— and, finally, in the work of a local artist, Pablo Martini (2012).

Keywords: gender representations – Biblical myth - 16th and 17th centuries- 20th and 21st centuries



Introducción

En este artículo aspiro a indagar las representaciones de género en la cultura, específicamente en la pintura barroca (siglos XVI-XVII), analizando para ello la obra “Susana y los viejos” de Tintoretto (1560/65), Artemisia Gentileschi (1610) y Guercino (1617), representación de una escena del Antiguo Testamento (Daniel 13), para luego examinar las resignificaciones de la obra en los siglos XX y XXI, que invierten el sentido sociocultural de la escena, y dotan de cierta agencia a las mujeres, quienes dejan de ser objetos inertes subalternizados por la mirada masculina y la norma jurídica patriarcal. En tal sentido, abordo la obra de Picasso (1955), la performance “Ablutions” (1972), llevada a cabo por Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel, Jan Laster y Aviva Rahmani y, finalmente, la obra inédita de un artista local, Pablo Martini (2012).

Susana y los viejos en el Antiguo Testamento

El tema representado es narrado en el Antiguo Testamento (Daniel 13): Arquían y Sedequía eran dos ancianos jueces que acudían asiduamente a casa de Joaquín, judío de Babilonia, próspero y respetado, esposo de Susana. Un día, al encontrarse Susana bañándose en una de las fuentes del jardín, los ancianos, que se habían escondido para observarla, trataron de abusar sexualmente de ella y, ante la resistencia de Susana, la acusaron de adulterio (afirmando que la habían observado con un joven en los jardines). Susana es condenada a muerte por lapidación y es entonces cuando interviene el joven profeta Daniel. Este interroga a los viejos por separado y advierte contradicciones en sus relatos por lo que concluye que han mentido. Ante ello se revoca la condena de Susana, quien es absuelta, y los ancianos jueces, condenados por falso testimonio. La historia fue muy frecuentada por los artistas de los siglos XVI y XVII, porque les brindaba la oportunidad de abordar una escena cargada de erotismo al tiempo que cumplía una función religiosa moralizante.

El arte barroco y la Iglesia católica

La Reforma católica o Contrarreforma es la respuesta de la Iglesia católica dada a la Reforma protestante de Martín Lutero. Denota el período de resurgimiento católico desde el Concilio de Trento en 1545 y el pontificado del papa Pío IV en 1560 hasta el fin de la guerra de los Treinta Años. El franciscano Sixto V representó la etapa final de la Contrarreforma católica al convertir Roma y el barroco en la representación visual del catolicismo.

El arte barroco, principalmente en pintura y escultura, tuvo como función difundir el credo católico entre la gente común. Su intención fue introducir al fiel a los misterios de la fe a través de los sentidos y mostrarle la gloria celestial a la cual podía aspirar.

La pintura barroca utiliza el cuerpo desnudo de la mujer como elemento pregnante de la mirada de los espectadores (varones), paradójicamente, para introducir un mensaje religioso moralizante que se detiene en las fronteras del mundo de la vida masculina. El cuerpo desnudo de las mujeres se constituye en instrumento de captación de la mirada masculina al solo efecto de introyectar la doctrina religiosa católica, como embate a la reforma protestante. En las pinturas barrocas y manieristas, el cuerpo blanco, erótico, listo para la mirada queda plasmado en este instante en que la mujer se descubre observada, profanada. La mujer aparece como “carnada” que focaliza la mirada pública (de los varones) en vistas a restaurar los valores católicos.

Nada protege el cuerpo de Susana de la mirada de los jueces, ni los portones cerrados ni los umbrales o cercas de su jardín, no hay límites que impidan la visión. Los muros se hacen transparentes para permitir la máxima visibilidad. La mirada comparece en este relato como pura violación. Susana es penetrada por los ojos, que rozan su piel y la desnudan, pretenden macular a la azucena. El hecho de que sean dos los viejos de la historia, multiplica la intensidad de este acto voyerista. Cuatro ojos o una mirada más.

Si analizamos el versículo del Antiguo Testamento que da cuenta de la historia, se advierte que trata el mundo de los varones. Desde una perspectiva jurídica contemporánea, llama la atención

que lo único que se pone en juego es la “palabra” de los varones. La mujer no tiene voz, no tiene logos¹. A pesar de que se observa el método de averiguación de la verdad propio del proceso penal contemporáneo (verificación a partir de pruebas, entre las cuales cobra protagonismo el testimonio), la mujer no es “testigo” en tanto no figura como sujeto portador de una voz legítima para la reconstrucción del mundo. La mujer aparece como un objeto más dentro de la esfera de custodia del varón.

El discurso jurídico está modelado sobre la base de un sujeto “hombre” que incluye a la mujer, un sujeto universal falsamente indiferenciado desde el punto de vista del género, ya que es producido en realidad como un sujeto masculino trabajando representaciones del mundo orientadas a sí mismo (Chaneton, 66).

Es por lo que Susana aparece más como una espectadora que protagonista del proceso penal en el que es juzgada como adúltera. Como lo sostiene Chaneton, el género es el campo primario en el cual se articula el poder, una manera de expresar el poder en occidente en las tradiciones judeocristianas e islámicas. Como tal, se encuentra involucrado en la construcción del poder, como poder de establecer el significado legítimo. Distinciones como femenino/masculino reciben, entonces, una significación jerarquizada y codificada por la dominante que, luego, se presenta como natural. El significado legítimo, en última instancia, lo impone el joven profeta Daniel, legitimando en definitiva el sistema de justicia, al provocar la condena por falso testimonio de los ancianos jueces de Babilonia.

Desde una perspectiva jurídica contemporánea, tanto mujeres como varones son susceptibles de ser sujetos pasivos de un delito, esto significa que mujeres y varones son protegidos por la ley penal. Por tanto, la situación fáctica que describe el versículo de Daniel debería focalizarse, probada la mendacidad de los ancianos jueces, en la tentativa de abuso sexual de Susana, al colocarla como víctima de un delito, circunstancia que no acontece en la historia.

La lesión a bienes sociales de la mujer (en este caso la integridad sexual de Susana) no ingresa en la consideración del asunto sometido a juicio. No emerge de la historia que se haya oído a Susana en alguna instancia del proceso. Se encuentran en juego los bienes jurídicos que protegen a los varones y a la cosa pública, incluida la autoridad religiosa, fijando al varón como centro natural del espacio público. Se protege el estado civil (delito de adulterio), la honra del varón poseedor de la esposa² y el falso testimonio (de los ancianos jueces), que protege la correcta administración de justicia.

El mito bíblico exhibe el quebrantamiento de la pureza de la mujer (sea como virgen -propiedad de Dios- o como fiel esposa- propiedad del marido) estereotipada por el imaginario religioso y social de la época³.

¹ En la obra publicada en 1983 (*El diferendo*) Jean Francois Lyotard define el diferendo como “el caso en que el querellante se ve despojado de los medios de argumentar y se convierte, por ese motivo, en una víctima (...) un caso de diferendo, tiene lugar cuando la “resolución del conflicto que opone dos partes civiles se hace en el idioma de una de ellas mientras que la injusticia sufrida por la otra no se significa en ese idioma”, citado por Scavino (1999:112). En el mismo sentido, Jaques Rancière (1996), sostiene que la injusticia no puede resolverse bajo la forma de un acuerdo entre partes porque los sujetos que la injusticia política pone en juego no son entidades a las cuales tal o cual injusticia les ocurriría por accidente, sino sujetos cuya existencia misma es el modo de manifestación de la injusticia. Rancière llama la atención sobre esta constante en el pensamiento occidental desde la época de los griegos: los esclavos son esclavos porque no pueden hablar de igual a igual con los amos, porque no comparten el mismo *logos* (palabra o razón) de la ciudad, citado por Scavino (115-116).

² No ha de perderse de vista que el delito de adulterio se configuraba en una época en la que las mujeres no tenían derechos. A partir del casamiento, el esposo asumía la “representación” legal de la mujer para todos los actos civiles de la vida cotidiana. Incluso el régimen legal en Argentina era disímil para varones y mujeres. El varón cometía adulterio solo si tenía una “manceba” (relación estable) mientras que, para que la mujer cometiera el delito, bastaba un solo contacto sexual.

³ El estereotipo constituye un esquema vinculado al imaginario social bajo la influencia del medio social, que determina formas de pensar, sentir, actuar, generando creencias sobre clases de individuos (Amossy y Herschberg Pierrot), en este

Tintoretto, 1560-1565 (Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria)⁴

Tintoretto eligió representar no el momento dramático en el que los dos viejos se manifiestan abiertamente ante Susana, sino el momento en que la protagonista se mira en un espejo en el interior de un jardín idílico, concentrándose así en el contenido erótico de la escena.

Aunque ocupe la mitad derecha del cuadro, el personaje de Susana es el centro de atención, con una blancura deslumbrante bañada de luz. A la izquierda, hay un seto de rosas, a cuyos extremos se encuentran los viejos. Entre Susana y ese seto aparece toda una serie de objetos y joyas (el espejo en el que Susana se mira, el paño de seda blanco para secarse y un frasco de perfume de porcelana).

Susana luce plácida, gozando de su imagen reflejada en el espejo. Asume el papel de mujer sumisa que disfruta el estatus social que le otorga su marido, de buena posición social y económica. En este cuadro Susana aparece como una pertenencia más del jardín privado de Joaquín y, su cuerpo bañado de luz como un lugar sagrado, asociado a la pureza y a la procreación.

Artemisia Gentileschi, 1610 (Castillo de Wiessenstein de Pommersfelden, Alemania)⁵

Gentileschi realiza esta obra con tan solo diecisiete años. En la composición los dos hombres unidos componen un gran ojo ávido, famélico, hipérbole de la mirada. Artemisia optó por pintar a Susana como una joven vulnerable, asustada, que rechazaba a esos dos hombres pecaminosos. Enfatiza plásticamente a Susana a través de la iluminación que contrasta ante la gran masa oscura de lo masculino amenazador.

Resulta interesante el enfoque particular que Gentileschi le da a esta obra (entre otras en el mismo sentido), porque pone en evidencia una resistencia a la dominación masculina que evidencian las obras de la época. Un año después (1611) la artista es violada por Agostino Tassi, un artista amigo de su padre, a quien, luego de un año, decide denunciar. Su testimonio fue puesto en duda y, si bien Tassi fue finalmente declarado culpable, no fue condenado a la pena de prisión, sino al castigo menor del exilio (de Roma)⁶.

Gentileschi fue la primera mujer en conseguir entrar en la Academia de Bellas Artes de Florencia, la misma institución por la que pasó Miguel Ángel. Padeció la indiferencia y el rechazo del mundo artístico de su época por el hecho de ser mujer y la humillación de que muchos de sus cuadros fueran atribuidos a su padre o a otros artistas varones. Durante siglos fue considerada una mera curiosidad, una rareza tan exótica como menor dentro de la historia del arte, tal como nos lo recuerda Irene Hernández Velasco (8/1/17, *BBC El Mundo*)⁷.

Guercino, 1617 (Museo del Prado, Madrid, España)⁸

caso la mujer pura, casta, fiel, sumisa a los mandatos de Dios y del marido, representada por estos, quienes en definitiva poseen las riendas de su vida cotidiana.

⁴ <https://elpoderdelarte1.blogspot.com/2018/05/susana-y-los-viejos-obra-de-tintoretto.html>

⁵ <https://www.culturabizarra.com/artemisia-gentileschi-susana-los-viejos/>

⁶ En 1613, Gentileschi pinta “Judith decapitando a Holofernes” en la que narra la seducción, embriaguez y asesinato del líder del ejército babilónico, que acomete Judith al liberar a su pueblo. Esta pintura es considerada un grito desesperado de odio y repulsión frente a la violación padecida.

⁷ Después de la sentencia y de todo el escándalo suscitado con el proceso, Orazio Gentileschi organizó un matrimonio para Artemisia que le permitiese recuperar a ojos de la sociedad la dignidad perdida. Así, el 29 de noviembre, solo dos días después de la condena contra Tassi, la joven se casó con el pintor florentino Pierantonio Stiattesi y juntos se trasladaron a Florencia. Para entonces Artemisia ya había comenzado a plasmar en sus lienzos a mujeres fuertes y a sufridas, a heroínas, víctimas, suicidas, guerreras, a personajes femeninos procedentes tanto de la Biblia como de la mitología; y adopta una perspectiva nueva: la de una mujer. No le faltaba razón al filósofo francés Roland Barthes cuando sentenciaba que la fuerza de Artemisia Gentileschi radica en su capacidad de dar la vuelta a los papeles tradicionales, alentando "una nueva ideología que nosotros modernos leemos claramente: la reivindicación femenina", citado por Irene Hernández Velasco (2017).

⁸ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/susana-y-los-viejos/9c9b3611-5c80-457d-a99a-e5580f3074e6>

En su pintura, Guercino muestra a los viejos acechándola, en el momento de mayor tensión física y psicológica de la historia, tensión que se manifiesta también en la composición. La pintura está dividida en dos partes: a la izquierda predomina la representación naturalista de los viejos, subrayada por un dramático claroscuro que acentúa la violencia de los afectos recalcado por la disparidad cromática de sus vestidos. Todo ello contrasta con el cuerpo clásico y monocromático de Susana, quien inmersa en un golpe de luz frente a los hombres arrojados en la penumbra convoca la mirada del espectador, como si se tratase de un anciano más.

Guercino nos hace partícipes de ese momento pecaminoso, situándonos al amparo de la misma sombra que cobija a los ancianos. Todos, ancianos y espectadores, observamos a voluntad el desnudo de Susana.

Picasso, 1955 (Museo Nacional del Prado, Madrid, España)⁹

El capítulo 13 de Daniel describe la posesión por Joaquín de un jardín cerrado con una fuente, en el cual paseaba Susana al mediodía:

Vivía en Babilonia un hombre llamado Joaquín (13, 1), tenía un jardín junto a su casa y los judíos acudían a él porque gozaba de gran estima (13, 4). Cuando al mediodía ya todos se habían retirado, Susana salía a pasear por el jardín de su marido (13, 7). Susana dijo a sus criadas: traigan jabón y perfume y cierren las puertas del jardín que quiero bañarme (13, 17), los dos ancianos se levantaron y fueron corriendo hacia ella (13, 19) y le dijeron: “las puertas del jardín están cerradas y nadie nos ve. Nosotros estamos llenos de pasión por ti, consiente y entrégate a nosotros” (13, 20).

La fuente (portadora del agua) ha sido interpretada como espacio de purificación, mientras que el jardín, en el suceso concreto descrito por Daniel, representa el territorio (espacio de dominación) de Joaquín, esposo de Susana. Las fronteras del jardín fijan los límites de la propiedad de Joaquín y Susana se mueve dentro de ellos, como una posesión más de su marido (tal como ha sido analizado en la obra de Tintoretto).

Picasso deconstruye la representación social de la mujer pura y nívea, lugar sagrado de vida, vigente en la pintura barroca exhibiendo una mujer que domina el acontecimiento erótico al tiempo que arroja a los viejos a la impotencia de un plano exterior a la escena. Prescinde de la fuente y del jardín, la pinta dentro de una habitación, su espacio de autonomía.

“Ablutions”, 1974 (Nueva York)¹⁰

La obra es una producción colectiva llevada a cabo por Suzanne Lacy, Judy Chicago, Sandra Orgel y Aviva Rahamani, con la colaboración de docentes y estudiantes. Se gesta a partir de las exploraciones de violación que realizan Lacy y Rahamani en sus diferentes prácticas.

El público ingresa a un gran estudio de arte abierto donde se encuentran con tres tinajas de metal galvanizado en el piso de concreto llenas con huevos, sangre y arcilla respectivamente. Alrededor de las tinajas se observan cáscaras de huevo, cuerdas, cadenas y riñones reales. Mientras tanto, una banda sonora reproduce experiencias de mujeres que han sido violadas.

Una mujer desnuda es lentamente atada de pies a cabeza con vendas de gasa mientras otras se bañan en las tinajas. Al salir de ellas, sus cuerpos exhiben riachuelos de sangre en la arcilla agrietada. A lo largo de la presentación, Suzanne Lacy fue clavando cincuenta riñones de ternera en la pared, envolviendo la habitación como una columna vertebral rodeada por sus órganos. Hacia el final de la performance Suzanne Lacy y Jan Lester envuelven el escenario con cuerdas hasta que este se transforma en una telaraña de atrapamiento.

⁹ <https://www.hoyesarte.com/evento/38-picassos-de-la-familia-picasso/attachment/picasso-7/>

¹⁰ suzannelacy.com

“Ablutions” (ablución) representa la purificación ritual por medio del agua. Hace referencia al baño de Susana en la fuente del jardín de Joaquín. El jardín es reemplazado por un estudio de piso de concreto; la fuente, por una tina de metal; y el agua, por sustancias viscosas. La instalación invierte el sentido de las miradas. Los cuerpos atrapados por sustancias, vendajes y telarañas laceran las miradas, infestando a los espectadores. La mirada voyerista es cegada por la violencia de los cuerpos vulnerados.

Las voces que reproducen los detalles de las violaciones suscitan la adhesión a partir de una manera de decir que es también una manera de ser. El destinatario participa en el mundo configurado por la enunciación y accede él mismo a una identidad encarnada. La adhesión del destinatario se produce mediante un apuntalamiento recíproco de la escena de enunciación, de cuyo *ethos* participa, y del contenido manifiesto (Maingueneau).

Butler sostiene que el género es instituido en el tiempo por medio de una repetición estilizada de actos constitutivos y en las diferentes formas de repetición estriba la posibilidad de transformar el género (citado por Chaneton 87). Es en este sentido en que “Ablutions” repite en un contexto diferente los actos constitutivos de la obra. Esta rompe con la hegemonía discursiva (que forma parte de la hegemonía cultural que la incluye y sobredetermina globalmente lo enunciable), proveyendo el acceso a los medios de enunciación de lo todavía por decirse: el indecible político de género.

Los cuerpos actúan y reaccionan. Generan lo que es nuevo, sorprendente, impredecible (Chaneton 143). La significación social puede pensarse en términos de transformación porque se conciben márgenes relativamente abiertos siempre móviles que son propios de la hegemonía como juego de incertidumbre o significación suspendida del futuro (148); el cuerpo se presenta como un producto psicosocial sujeto a constantes resignificaciones, “sólo hay cuerpos históricos, concretos, plurales, específicos en localizaciones dadas y en esos contextos situados, los cuerpos son hablados por las significaciones de género/clase/generación dominantes en el marco de la hegemonía cultural” (153).

La significación social atribuida por los sujetos al acontecimiento se encuentra ligada a la experiencia y lo vivido (conciencia práctica para Gramsci), a un reconocimiento en el nivel de la conciencia teórica y al *habitus* como conjunto de disposiciones y expectativas sociales históricamente construidas como creencias encarnadas en los cuerpos sexuados (Chaneton 160).

Pablo Martini, 2012 (Córdoba, Argentina)¹¹

Las miradas de los viejos multiplicados alrededor de Susana, alongadas por especie de narices punzantes, se proyectan sobre el cuerpo femenino como lanzas vaticinando el martirio de Susana, que aparece como una figura dislocada, enclavada en el centro de la composición, contenida por un cubo virtual (al estilo de los espacios que contienen a los protagonistas de las pinturas de Bacon), replica una fuente que se presenta como una fosa abismal. La composición radial configurada con los entes al acecho genera una fuerza centrípeta que produce una mayor oclusión. La multiplicación de los viejos alrededor de Susana expresa la propagación de las miradas producidas por efecto de la reproducción técnica de las imágenes y los medios de comunicación masiva de nuestros días, y evidencian el voyerismo de las sociedades contemporáneas.

El brazo de Susana culmina con un gesto de resistencia, mientras que al lado opuesto emerge una pierna femenina vistiendo liga y sensuales zapatos: estereotipos contemporáneos de la mujer-objeto (del consumo masculino).

La obra en la pintura barroca y en el arte contemporáneo

¹¹ <https://pabloemartini.blogspot.com/2019/02/blog-post.html>

Mientras que en las obras barrocas, con sus diferentes matices, aparece el tópico de la desnudez de la mujer como morada sagrada que concentra la luz como expresión estereotípica¹² de la pureza (frente a la negritud de los viejos que representan la idea común de pecaminosidad que impone la autoridad religiosa¹³), canalizando de este modo el claroscuro característico de la pintura barroca, en el arte de los siglos XX-XXI. Susana se libera (en el caso de Picasso) o evidencia (en el caso de “Ablutions” y Martini) el yugo masculino (tanto del esposo, propietario del jardín que encierra a Susana en los límites de su territorio, como de los viejos que, a partir de la invitación del propio esposo, aprovechan la ocasión para invadir la intimidad de Susana y vulnerar su cuerpo no solo con la mirada, sino también con sus cuerpos). La blancura del cuerpo de Susana se desvanece para recobrar los matices de su autonomía (Picasso), dislocándose el cuerpo-mercancía/objeto estético (Martini) y cubriéndose de texturas pringosas que denuncian la violencia de los cuerpos vulnerados (“Ablutions”). Estas obras denuncian el estereotipo femenino que encauza la dominación masculina, permitiendo abrir paso a una nueva identidad de género¹⁴, desarraigada de las estructuras androcéntricas tradicionales¹⁵. Al hacerlo, colocan en la agenda de la comunidad una representación social¹⁶ alternativa.

Como lo sostiene July Chaneton, el drama de las mujeres como colectivo consiste en que ellas deben elegirse libertad y autonomía en un mundo en el que el sujeto masculino le impone que se asuma como el otro. A lo largo de la filosofía occidental, en la literatura, las costumbres, los mitos, las religiones, la política y la doxa del “eterno femenino”, la “humanidad” es macho y el hombre define a la mujer no en sí, sino respecto de él (33). No resulta casual que en la historia bíblica sea un hombre quien asume la defensa en juicio de Susana frente a los viejos. Susana no puede defenderse por sí misma, porque no es sujeto de la ley. Nunca más ajustada la frase de Poullai de la Barre, en el *Tratado de la Igualdad de los Sexos*, cuando afirma que “todo lo que se ha dicho sobre las mujeres lo han dicho los hombres. Las mujeres en la historia no han hablado, hay que hablar con las mujeres” (citado por Chaneton 65).

Bibliografía

- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne. *Enciclopedia semiológica, Estereotipos y Clichés*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Campos Rodríguez, Vanessa Brasil. “El relato de Susana y los viejos: su representación en la pintura y sus resonancias en el cine de Hitchcock”. *VI Congreso Internacional de Análisis Textual, 15 al 17 de abril del 2010*, Facultad de Ciencias Sociales Jurídicas y de la Comunicación, Universidad de Valladolid, Segovia.
- Chaneton, July. “Género, poder y discursos sociales en la Argentina de fin de Siglo XX”. Tesis. Universidad de Buenos Aires, 2004. Impreso.

¹² Entre la obra y el mundo del que procede, se inscriben estereotipos como mediadores entre individuos y la sociedad que como tal constituyen rastros de lo social (Amossy y Herschberg Pierrot 54).

¹³ Las ideas comunes, a diferencia de los lugares comunes, no están asociadas a la noción de trivialidad sino a una relación con la autoridad política y social que las sustenta. Constituyen prejuicios relacionados con la moral social, pensamientos y acciones prefabricadas prescriptas por el discurso social (Amossy y Herschberg Pierrot).

¹⁴ Joan Scott define género como una manera primaria, recurrente y persistente de significar relaciones de poder en occidente en las tradiciones judeocristianas e islámicas (Chaneton 26)

¹⁵ El androcentrismo es la primacía de un sentido único que tiende a subsumir en él otros sentidos que son diferentes o alternativos. Implica el predominio de las significaciones culturales, estilos de vida, imágenes y relatos, cuyas características resultan funcionales a los intereses propios de un punto de vista del que puede decirse que (co)responde, en el sentido de ofrecer soporte a intereses, deseos y expectativas específicas a la producción social de subjetividad masculina (Chaneton).

¹⁶ Las representaciones sociales son imágenes del mundo presentes en una comunidad lingüística. Imagen mental acerca de alguna cosa, prototípica, que implica una creencia, base del significado que adquiere cada nuevo estímulo relacionado con esa cosa. Las representaciones completan el mundo, interactúan y pueden formar nuevas imágenes hasta convertirse en colectivas (Raiter).

Florencia Martini «“Susana y los viejos” en la pintura barroca...»

Hernández Velasco, Irene. “Artemisia Gentileschi, la pintora que fue violada y se vengó haciendo arte feminista en el siglo XVII”. *BBC Mundo*, 8/1/17. Web. 4 de marzo de 2018.

Lacy, S.; Chicago, J.; Orgel, S. y Rahamani, A. “Ablutions” (1972) *suzannelacy.com* Web. 1 de marzo de 2018.

Lyotard, Jean Francois. *El diferendo*. Barcelona: Gedisa, 1983.

Maingueneau, Dominique. *El enunciador encarnado. La problemática del Ethos*. Madrid: UAM, 2010.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

Raiter, Alejandro. *Representaciones sociales*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

Walther, Ingo F. (editor). *Los maestros de la pintura occidental*. Colonia: Taschen, 2005.

Scavino, Dardo. *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Fecha de recepción: 15/04/2018

Fecha de aceptación: 01/03/2019