

Si sólo es  
un símbolo,  
entonces mandémoslo  
al carajo  
**Política  
feminista  
y arte**

LAURA COTTINGHAN

Incluso un artista tan dado a la belleza burguesa como lo fue Matisse admitió que es imposible que exista cualquier tipo de expresión cultural que no se dé, por muy involuntario o incómodo que sea, dentro de los parámetros éticos y políticos de su tiempo, que, “querámoslo o no, pertenecemos a nuestro tiempo y compartimos sus opiniones, sus sentimientos y sus fantasías”. Pero actualmente, tras la modernidad, la presuposición que opera en el “nosotros” de una afirmación como la de Matisse ha sido desvelada y destruida: ¿de quién es la cultura, de todas formas? La ruptura de un sentido de una realidad universalmente compartida, la crisis fundamental presentada por la idea de la posmodernidad, es una etapa inevitable en

el desarrollo de una sociedad plural y presuntamente democrática (como los EE UU). Los desafíos más esenciales a la tradición euro-derivada que alienta a la sociedad americana siguen estando encabezados por los legados continuados de los movimientos de pos-guerra por la reforma social que emergió durante los 60: Poder Negro, Emancipación de la Mujer y Derechos Gay. Dos

décadas después de sus orígenes explosivos en protestas callejeras y motines, las demandas de reorganización social estipuladas por estos tres movimientos aún luchan por infiltrarse en el tejido social mediante métodos varios, que incluyen, la educación, la política electoral, la reforma legal e, incluso, las bellas artes.

La relación particular entre el feminismo y el arte es especialmente curiosa, porque el despertar nacional de la emancipación de la mujer que ocurrió en EE UU alrededor de 1970 prendió la mecha, casi inmediatamente, de un movimiento artístico concomitante. Las mujeres artistas se abalanzaron a producir arte “para su movimiento” con la misma rapidez que Malevich y otros ar-

tistas rusos que apoyaban la revolución bolchevique de 1917 demostraron hacer lo mismo. Los objetivos anti-paternalistas del Movimiento del Arte Feminista que surgió en EE UU durante los 70, como las metas anti-burguesas de los estalinistas, les inspiraba una conciencia transformada que propugnaba un sentido de utopía visionaria. Es significativo que el Movimiento de Arte Feminista, al contrario del programa soviético, jamás fue apoyado ni ideológica ni económicamente por el Estado. Pero gracias a la emancipación parcial de algunos partidarios, muchos de los cuales eran blancos, de clase media y educados, las feministas en EE UU establecieron durante los 70 una red extensa, alternativa, aunque a ultranza inestable para las artes plásticas, al igual que establecieron similares comunidades “en la sombra” para la música femenina, la religión, la política y otras investigaciones feministas y proto-feministas. Un movimiento de arte feminista, que a la vez corrió paralelo e intersectó la práctica artística masculina dominante, floreció en EE UU, sobre todo en las

costas, durante los 70. Incluyó la participación activa de miles de artistas, feministas, la emergencia de centenares de galerías para mujeres, docenas de publicaciones e incluso la creación de unas cuantas instituciones efímeras, que in-



Zoe Leonard. *Preserved Head of a Bearded Woman*. Musée Orfila, 1991. Cortesía Paula Cooper Inc., Nueva York.

cluía el Programa de Arte Femenino en Cal Arts y el Instituto de Arte Feminista en Soho. A pesar del éxito normativo eventual de algunos de sus primeros partícipes, el movimiento nunca estuvo plena o permanentemente integrado en

instituciones tradicionales o en la historia del arte, y los pocos proyectos artísticos de inspiración feminista que perduran, como la galería AIR en Nueva York, la primera galería cooperativa para mujeres en EE UU, están tan marginados por el “mundo del arte”

ahora como lo estuvieron entonces. Una crítica al modernismo de élite, una dependencia de la autobiografía, una apreciación de las tradiciones visuales no-occidentales, un deseo de priorizar géneros visuales previamente denigrados como “artesanía”, estas eran algunas de las preocupaciones centrales del Movimiento Americano de Arte Feminista. Ahora, en los 90, están entre las preocupaciones centrales de la estética contemporánea americana y la política cultural, bajo nuevos estándares llamados “Pos-modernidad”, “Política de la Identidad” y “Multiculturalismo”; sin embargo, sus primeros orígenes en la investigación feminista inicial apenas son aludidos. Al contrario, el movimiento entero se descarta constantemente como “esencialis-

ta”, y los críticos, comisarios y artistas raramente se refieren a él sin emplear una terminología altamente desdeñosa.

Lo que el feminismo hace, o puede tener que ver con el arte, es especial-



Susan Silas, 1990.

mente complicado porque la relación está en progreso todavía. Y como cualquier persona comprometida con la revolución social, las feministas no están de acuerdo en cómo cambiar las cosas. Precisamente por ser un proceso, el feminismo no se puede definir con una precisión absoluta: no es algo que ya es. Aunque su historia, y por ende su definición, alberga una cierta literatura, conferencias, acciones políticas, eventos

públicos, partidarios, productos culturales, cambios en la legislación, hasta alteraciones en la conciencia individual y colectiva, los debates *entre* feministas, y de manera distinta, *contra* feministas, siempre han sido, y seguirán siendo, lo que a ultranza define el feminismo. El feminismo es un movimiento. Necesariamente se dirige hacia una definición propia porque sólo es mediante la auto-definición, verbigracia, articulando lo que constituye la subyugación de las mujeres y lo que podía constituir nuestra libertad, que puede autorrealizarse.

El feminismo es fundamentalmente un movimiento en contra en vez de a favor de algo, y es posiblemente la postura del feminismo como movimiento reactivo lo que más claramente explica el desarrollo particular tanto de la teoría feminista como del ejercicio artístico femenino en EE UU durante las pasadas dos décadas. La creación artística femenina en los 70 empezó con una búsqueda utópica de la “mujer”; la praxis del arte feminista de los 80 sugirió que no hay idea o realidad de la mujer separable a la del hombre; y la praxis de los 90, hasta la fecha, intenta conciliar la dificultad de aislar una experiencia fe-

menina clara en un territorio político, social y psicológico de imposición evidentemente masculina.

En los 70, durante los días iniciales y dorados del Movimiento, muchas mujeres que buscaron explorar lo femenino en el arte intentaron encontrar “lo femenino”. Estas investigaciones adoptaron distintas formas, y no quiero, tal como otros ya lo han hecho, trivializar por vía de la simplificación; espero que antes del nuevo siglo alguien se comprometa con la seria tarea de historiar el movimiento. Sin embargo, algunas estrategias, conscientemente identificadas con la mujer, dominaron, extendiéndose a reivindicar las labores tradicionales de la artesanía femenina, como la colchadura, el bordado, la cerámica; un énfasis sobre la experiencia específicamente femenina en la autobiografía en todos los medios; y una investigación y producción de “formas femeninas”. En gran medida, la “búsqueda de lo femenino” por artistas feministas durante los 70 reflejó el *Black is beautiful*, movimiento surgido entre los americanos negros hacia escasos años: ambos eran intentos de restaurar el valor a identidades colectivas e individuales menguadas

por el sexismo y el racismo respectivamente. Las colchas narrativas de Faith Ringgold, un artista afro-americano que apareció a finales de los sesenta, integra ambos fines estéticos.

Para el arte feminista, al igual que para la política feminista, la visión utópica del femenino eterno chocaba contra una pared, y no era sorpresa, la misma pared donde había empezado: la superioridad masculina. En la carrera jubilosa para crear algo a la vez femenino y valioso, el feminismo de la primera se olvidó, y luego lo certificó, que no hay cosa como la “mujer” independiente del hombre, siempre y cuando las mujeres *no* sean independientes del hombre. Pero los intentos por encontrar, definir y

evaluar una experiencia específicamente femenina, aunque ingenuos, tuvieron profundas consecuencias: el arte feminista de los 70 partió en dos el mito modernista de un arte universal al exponer sus presunciones masculinas y así ayudó a introducir el descentramiento de la pos-modernidad.

¿Pero, qué es el arte feminista?

¿Hay algo como el “buen” arte feminista?

¿Existe el arte malo?

¿Existe algo como el arte feminista “malo”?

Estas preguntas son distintas ahora de como se propusieron, y  *fueron*  hechas, cuando la praxis de un arte feminista autoconsciente surgió inicialmente

en los 70. Y quizá las preguntas, si las hay, son distintas ahora también, aunque un aspecto del juicio convencional no ha cambiado. “Artistas manifiestamente feministas siempre son acusadas de ser ‘malos artistas’ por mera definición”, anotó Lucy R. Lippard, la principal crítica y cronista de las artes feministas de los 70. Escribiendo en 1980, Lippard desafió aquella observación con una pregunta todavía relevante: “Dada la historia de la vanguardia, ¿qué rayos significa ‘arte malo’ en estos días?”.

Dado que el cuerpo masculino, y la experiencia masculina, sigue aceptándose como la experiencia normativa y universal del ser humano, todo arte que incorpore experiencia femenina es visto al menos como “menor”. Aún tras dos décadas seguidas de feminismo, y a pesar de los éxitos oficiales del movimiento y del hecho de que habla en nombre de y por la boca de más de media población global, el feminismo se relega a un nivel de “interés especial”, tanto en arte como en política.

Muchas artistas mujeres contemporáneas, sean o no feministas, están impacientes. Quieren que se las acepte



Janine Antoni. *Chocolate Snaw*, 1992.

como artistas y no como miembros de un “subgrupo” peyorativo. ¿Quién las culpa? De modo similar a sus primeras madres, artistas pre-feministas de los 50 como Lee Krasner, Elaine de Kooning y Helen Frankenthaler, muchas mujeres artistas aspiran a hacer arte universal que no contenga ningún elemento feminista o identificable con la mujer y, después, a la vez son decepcionadas y ven con sorpresa que el sistema del arte les dice, debido a falta de espacio galerista, pobres o nulas ventas, malas críticas y demás formas de atención negativa o ausencia de ésta, que su trabajo no es “bueno”. No es por motivo de “calidad”, aunque frecuentemente es por abuso del término, por lo que incluso las más exitosas mujeres artistas contemporáneas ganan menos dinero que perciben sus equivalentes masculinos en el escalafón.

No todas las mujeres que hacen arte actualmente en EE UU lo hacen por amor de un sentido feminista consciente, aunque cada mujer artista en EE UU actualmente lo es en un ambiente más ventajoso, todavía no exento de prejuicio, gracias al feminismo. Fiel a su emplazamiento como proceso, el arte de inspiración feminista sigue adoptando

formas variopintas y contradictorias. Debido a su peculiar estatus como movimiento oficial y también marginal, las artistas mujeres están reñidas con la perspectiva que le quieren dar a su arte de cara al feminismo; algunas artistas



Ava Gerber. *Mama Black Widow*.

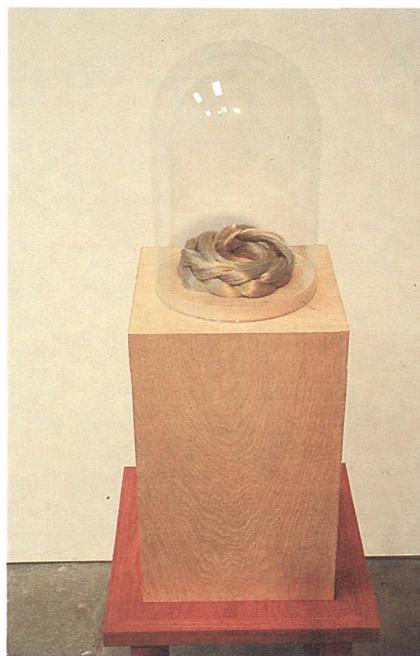
me han informado de que su trabajo NO ES feminista, y no tengo la menor idea de cómo han llegado a esta interpretación o incluso por qué la hacen. Otras artistas me han dicho, tajantemente, que su arte es decididamente feminista, y yo lo miro y no encuentro nada que se asemeje al feminismo, tal como yo lo conozco. De todas formas,

cierto trabajo que yo llamaría feminista está abierto también a interpretaciones no-feministas y anti-feministas; y con frecuencia es este trabajo el que encuentra un lugar dentro de un foro crítico y en el sistema del mercado que se enorgullece de su vanguardismo mientras no deja de estar firmemente atrincherado en su propio conservadurismo. Este tipo de corrimiento, entre intencionalidad e interpretación, entre artista y observador y entre observadores, es parte del legado crítico más interesante de la última década y continuará inspirando algunos de los debates más cruciales acerca de lo que es más atrayente dentro y en torno al arte.

Los primeros tres años de los 90 se han caracterizado por una preocupación revitalizada por la estética decididamente feminista. Trial Ballon, una galería para mujeres con preferencias lesbianas, se inauguró en Soho en 1991; quizá sea la primera galería exclusivamente femenina abierta desde los 70. Tres colectivas fundamentales organizadas en Nueva York durante 1991, y que viajaron a otras partes, demostraron al menos tres de las mutaciones distintas del feminismo en arte.

Celebrada en la galería Simon Watson y el Artists Space, una colaboración entre las artistas Chrysanne Stathos y Kathy Burkhardt se organizó en torno al principal logro legal del activismo feminista de los 70: el aborto. El *Abortion Project* incluía obras de más de treinta mujeres artistas, la mayoría produciendo trabajos nuevos para la exposición, con piezas incluidas de Holly Morse, Marilyn Minter, Maura Sheehan, Maura Rosenberg, Susan Spencer Crowe, Kiki Smith y algunos artistas de los 70, como Adrian Piper, Nancy Spero y Sue Coe. Otra exposición exclusiva de mujeres, la ambiciosa *Fantastic Plastic Lover* de 1991, fue comisariada por Catherine Liu y presentaba trabajos de europeas junto con americanas, como Polly Apfelbaum, Paula Hayes, Karen Kilimnick, Rachel Lachowicz, Liz Lamer, Patty Matori, Rona Pondick, Beverly Semmes y Jessica Stockholder. Predominantemente escultural, la exposición tuvo más éxito en su ejemplificación de un tipo de formalismo poético, asomando sólo la más leve insinuación política. *Painting Culture*, otro show de mujeres, organizado por la artista Deborah Kass para la galería Fic-

tion/Nonfiction, presentó cuadros de Kass, Burkhardt, Sue Williams, Jane Hammon, Mary Wetherford y Julia Wachtel, todos inmersos en elementos figurativos sacados de la historia del arte y la cultura popular.



Millie Wilson. *Braid*, 1991. Cortesía Meyer/Bloom Gallery, Nueva York.

El *Appropriation*, una de las estrategias más evidentes que emergieron en Nueva York durante los 80 apareció primero en las re-fotografías y re-representaciones de Sherrie Levine de obras de arte masculinas reconocibles dentro de un marco feminista. Muchas mujeres artistas han seguido desarrollando la formulación de Levine porque establece

con gran claridad la postura social, emotiva e histórico artística en que se encuentran las mujeres en relación con los hombres y el poder masculino, especificando que el sistema cultural y legal masculino nos planta batalla y que debemos responder. Las re-fotografías de Levine han dado paso a las aportaciones críticas de David Salle por Kass, las sarcásticas re-inscripciones de Richard Prince por Williams, y una avalancha de obras dirigidas hacia o en contra del minimalista Carl André que fue considerado inocente de los cargos de homicidio contra su mujer, la artista feminista Anna Mendieta.

Como sus predecesoras de los 70, muchas artistas de los 90 comprometidas con la idea del feminismo y la mujer utilizan artefactos culturales que simbolizan la feminidad. Rachel Lachowick trabaja con la barra de labios para construir formas esculturales. Ava Gerber prefiere accesorios pre-feministas y feminizados como cajas de sombreros y delantales de cocina; en su mofa de Carl Andre, *Floor Scale* de 1991 —exhibida en Exit Art, la primera exposición de *Fiebre del Primer Mundo*—, Annetta Kapon presentó un suelo



Sue William. *Después de la Revolución*, 1992.

cuadrado lleno de pesas de baño, sacadas a la vez de una pieza más grande tamaño habitación. Nunca ha sido más evidente que ahora el hecho de que las mujeres artistas americanas están involucradas en una evolución de la historia del arte, al menos parcialmente independiente, si no siempre en la forma, al menos en la actitud de cómo usa y a veces critica la producción artística previa de las mujeres. Quizá sea la primera vez que el arte contemporáneo no es completamente patrilinear: porque es la primera vez que las mujeres crean arte dentro de una historia reconocida de previas contribuciones femeninas. Muchas exposiciones de mujeres de los últimos años fueron encontronazos con la realidad de un legado artístico femenino: el debut de Marlene McCarty en Metro Pictures evocó a Jenny Holzer; la

exposición de Lauren Szold en la Galería 303 recordó a la primera Lynda Benglis; y la exposición de Linda Matalon en la Galería Yorshi indicó una deuda consciente con Eve Hesse. En mayo de 1992, Chrysanne Stathacos y Hunter Reynolds rindieron homenaje a un pasado aun más remoto cuando recrearon el “Banquete” de 1959 de Meret Oppenheim en el Thread Waxing Space: esta vez reemplazando el cuerpo femenino desnudo por el de un hombre.

Las investigaciones sobre el cuerpo femenino siguen siendo una preocupación central para la presente generación de mujeres artistas, muchas continuando el trabajo con narrativas autobiográficas y culturales, aunque la búsqueda de una mujer “esencial” se ha abandonado. Mientras la mayor parte del trabajo de Sue William se refiere a la experiencia de las mujeres vejadas, algunos de sus cuadros, como *Are you Pro-Porn or Anti-Porn* (1992) [Estás a favor del porno o en contra], no se dirigen directamente a la “experiencia femenina”, sino a la “experiencia feminista”, incluyendo sus disensiones. Artistas como Renée Green y Lorna Simpson están

metidos en el tema de cómo el racismo y el sexismo se cruzan. Un grupo reciente y diverso de artistas, incluyendo a Zoe Leonard, Millie Wilson y Collier Schorr desarrollan un vocabulario visual en torno a una identidad lesbiana. Los asuntos legales y sociales que siguen afectando a las mujeres son temas provocadores, sobre todo si guardan filiación sexual. En 1991, Robin Kahn exhibió una serie de telas de empapelar bordadas con *Dius* en la Galería Andres Rosen. Peggy Diggs diseñó cartones de leche que fueron distribuidos por Tuscan Dairy (Lácteos Dairy) durante un mes en 1992, y que daban el número de telé-



Robin Kahn. 1991

fono de una organización dedicada a ayudar a mujeres víctimas de la violencia doméstica. Cómo se inscribe el masoquismo en el cuerpo femenino es un tema de Janine Antoni, cuya primera individual en la galería Sandra Gering en 1992 incluía un enorme bloque de chocolate que la artista había mordisqueado.

El uso performativo que Antoni hizo de su cuerpo difirió estratégicamente de un trabajo temáticamente relacionado que produjo Susan Silas en 1990: Silas presentó una mesa delgada, cuya superficie encerraba una tableta de chocolate agridulce, con parte del comentario de solapa del clásico masoquista, *La Marquesa de O*, inscrito en él. El texto citado aludía a la cuestión de la autoría de *O*, escrito en voz femenina, y que se han vendido como “la voz de una mujer”, aunque, probablemente, lo escribiera un hombre. Mientras que la barra de chocolate de Antoni sugiere la participación de la mujer en su propio masoquismo, el chocolate de Silas sugiere que esa “participación” quizá no depende exclusivamente del albedrío femenino.

La situación de la mujer en la cul-



Hunter Reynolds/Chrysanthe Stathacos. *El banquete*, 1992. Instalación de comida diseñada y preparada por Scott Spector y Zini Lardieri.

tura, como dividida, por una parte, en un albedrío autoimpulsado y, por la otra, en restricciones patriarcales, seguirá alentando el arte producido por mu-

jes. Sus investigaciones y sus contradicciones constituyen lo que ahora es, lo que fue y lo que será el proceso que supone la estética feminista.