

LA FIGURA DEL ARTISTA, LA FIGURA DE LA MUJER

por Martha Rosler¹

Desde donde estaban situados en el mundo de la posguerra, aquello parecía un nuevo comienzo –comenzar de nuevo en todo, incluyendo el arte. La turbulencia del medio siglo anterior fue relegada a (mera) historia–, había sido ella, después de todo, la que había conducido a la debacle impensable. Un nuevo equilibrio mundial, llamado por la revista *Time* “el siglo americano” estaba en proceso: pero los Estados Unidos, la potencia industrial más moderna y más reciente, iba a ejercer su hegemonía por medio de los negocios en vez de a través de la violencia directa. A Occidente lo unía un patriarcado patriótico: la lucha y el heroísmo masculinos en una sociedad militarizada nos habían sacado del apuro, haciendo posible una reconstrucción democrática de Occidente en tanto que espacio amigable para la paz privada de la familia nuclear heterosexual, y en contra de la anterior posibilidad de una sociedad dividida por una guerra de clases.

El mundo del arte de la posguerra situó al artista en el centro de su discurso. La figura del artista como héroe romántico reapareció con todo su esplendor. Las características centrales que le daban forma eran el aislamiento y el genio– “genio” denota una persona que destila experiencia y sensación activamente y cuyo talento reside en su habilidad para dominar y transformar ideas y sustancias –por medio de una facultad imaginativa innata– en una nueva entidad tangible que actúa poderosamente sobre la facultad estética receptiva del espectador (y del crítico). Las mujeres, en virtud de sus terrenalidad y su cercanía a la Naturaleza, su compromiso con el nacimiento natural, fueron excluidas de la posibilidad de ser genios, ya que, por supuesto, carne y espíritu no se mezclan. En los Estados Unidos este poder fi-

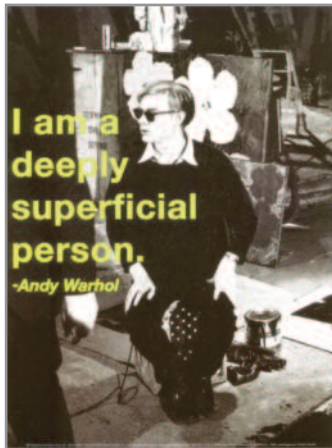


gurativo implícitamente masculino fue modelado usando rasgos extraídos de los diferentes mitos de la hombría y del trabajo productivo: el vaquero, el patriarca, el hombre de acción, el trabajador, el bebedor duro y el luchador. La soledad del Gran Hombre hegeliano de la historia se combinaba con el aislamiento del hombre de la frontera y el vaquero. En tanto que producto suyo, la obra de arte, cuya existencia se daba por supuesta, tenía como punto de referencia último (o audiencia) al artista mismo, aun a riesgo de fracasar más allá de ese límite. Tal y como June Wayne señalaba una década después, con el fin de combatir la figura del artista americano afeminado, los artistas americanos se veían forzados a ejercer con mayor intensidad el rol de supermacho autosuficiente².

Los supuestos en torno a la obra de arte se centraron en la habilidad que ésta poseía para alcanzar lo “sublime”, para trascender y contradecir las condiciones negativas e inhumanas de la vida cotidiana. La obra de arte representaba un rectángulo de espe-

¹ Este artículo se presentó como ponencia en el congreso “Die Andere Avant Garde”, realizado en la Brucknerhaus, en Linz, Austria, en 1983. El texto para la traducción está tomado de Martha Rosler, *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2004, págs. 89-112. La traducción ha corrido a cargo de Maite Aldaz y Aurelio Sainz Pezonaga. Agradecemos a Martha Rosler su permiso para traducir y publicar el artículo.

² June Wayne, “The Male Artist as a Stereotypical Female,” *Art Journal*, 32, verano 1973, págs. 414-16. También publicado como “The Male Artist as a Stereotypical Female, or Picasso as Scarlett O’Hara to Joseph Hirshhorn’s Rhett Butler,” *Artnews*, diciembre 1973, págs. 41-44.



ranza comprometido con la utopía en un mundo sin esperanza, o (desde otro punto de vista) el lugar de la lucha simbólica entre el sujeto-artista y la materialidad inextricable. El espacio sintético de la obra de arte, el lugar de la lucha de la subjetividad por trascender las condiciones materiales de falta de libertad, suponía también un espacio para que el espectador experimentara el movimiento atemporal de la trascendencia. El carácter abstracto de estas confrontaciones era una consecuencia de su necesaria separación respecto de las situaciones concretas.

Harold Rosenberg, crítico, y Robert Motherwell, artista, escribieron en el primer número de *Possibilities* (1947-48), una publicación editada por ellos mismos:

Naturalmente la alarmante situación política ejerce una enorme presión...

La responsabilidad política de nuestro tiempo significa, lógicamente, decir no al arte y a la literatura. Sin embargo hay bastante gente que encuentra posible situarse en un espacio entre el arte y la acción política. Si uno decide seguir adelante pintando o escribiendo mientras la trampa política parece cerrarse sobre él quizás se deba a que sostiene una fe extrema en la pura posibilidad. En su extremismo muestra que reconoce lo drástico de la presencia política.³

En esta comparación entre la persona comprometida políticamente y el artista no hay contestación posible: lo político es lo “drástico”, “alarmante”, “catastrófico”, mientras que el arte es el terreno de la “fe” y

de la “pura posibilidad”. Estamos ante el lenguaje del existencialismo, cuyo concepto central era el de *posibilidad*; el existencialismo se pensó para reemplazar en la cultura intelectual de Occidente al marxismo anterior a la guerra.

Motherwell escribió en “The Modern Painter’s World” publicado en *Dyn* (1944):

Si sentimos la necesidad de un nuevo arte es debido a que la realidad tiene un carácter histórico... la crisis es el rechazo del artista moderno, casi *in toto*, de los valores del mundo burgués. El arte moderno está relacionado con el problema de la libertad del individuo moderno. Por esta razón, la historia del arte moderno tiende, en ciertos momentos, a aparecer como la historia de la libertad moderna. Es aquí donde hay una afinidad genuina entre el artista y la clase trabajadora. Al mismo tiempo, los artistas modernos no tienen una experiencia social de la libertad, sino individualista... La historia social del artista moderno es la de un ser espiritual en un mundo amante de la propiedad... el problema del artista es *con qué identificarse*. La clase media se está descomponiendo y la clase obrera no existe como entidad consciente. De ahí que la tendencia de los pintores modernos sea la de pintar unos para los otros⁴.

El carácter profundamente antipolítico y alegórico de este nuevo arte se sostenía en un énfasis (derivado de Kant) en la naturaleza universal de lo estético y en su inaptitud para aventurarse por cualquier otro dominio, ya fuera político, religioso, moral, literario o el de lo meramente agradable.

Ideológicamente, el mundo de la posguerra estaba atrapado en un dualismo totalizador – poco le faltaba al Estado, en Occidente y en el Este, para anunciarse como la proyección del Yo contra el Otro diabólico, ya se tratara de la impenetrabilidad de la cortina de acero del mundo soviético o del imperialismo agresivo de los Estados Unidos. En el ámbito doméstico, el gran tema era el “materialismo” –la intrusión de la nueva cultura de masas en los rincones de la vida cotidiana que todavía se le escapaban y a la invasión de la subjetividad a través de la dominación de los instintos. Esta era la esperada prosperidad de la paz, pero su carácter hizo que intelectuales como Motherwell condenaran tanto la cultura de masas como el Estado burocrático y su amenaza global. En Occidente la ingeniería del deseo personal y

³ Robert Motherwell y Harold Rosenberg, prefacio a *Possibilities* 1, invierno 1947-8, pág. 1.

⁴ Robert Motherwell, “The Modern Painter’s World”, *Dyn* 1, número 6, noviembre 1944, págs. 9-14.

del consentimiento político ensombrecieron el conjunto de la vida social con los espectros gemelos de Eros y Tánatos, el sexo y la Bomba.

En Occidente, además, el atolladero del mundo de la posguerra se teorizó en términos masculinos, como un fracaso en la autonomía de un yo poderoso y controlador (dominante y patriarcal), como si su potencia se hubiera debilitado. Este fracaso de lo personal se relacionó con la evidente derrota de la esfera privada del poder patriarcal (la familia) frente al poder impersonal y expansivo de las grandes empresas y del Estado. Pero, si bien la responsabilidad recayó en el debilitamiento de lo masculino, fue a la mujer, como es habitual, a quien se señaló como culpable. Se identificó a las mujeres con lo doméstico y con la domesticación –pacificación–, sin embargo ellas no se pacificaron. La extinción de cualquier expectativa de revolución proletaria (a la que Motherwell todavía alude) –el virtual aburguesamiento en términos culturales de la clase trabajadora junto con la humillación de aquellos que no consiguieron cambiar de clase– contribuyó a la decadencia ya percibida de lo masculino, especialmente a ojos de los intelectuales y los artistas.

A comienzos de los años sesenta, era firme la hegemonía de los Estados Unidos sobre el poder económico en expansión de Occidente. El centro del arte pasó de París a Nueva York. Un expresionismo abstracto cansado dejó de ser dominante en el mundo del arte. Y con él se fue la concepción del arte y el artista que les atribuye una naturaleza y una función *oposicionales*, según había sido formulada por Motherwell. El expresionismo abstracto, que había dependido de una imagen de producción mínima, de pobreza elegida en un gigantesco campo de batalla que insistía en su estatus público más que en su carácter de *posesión* (mercancía), había conquistado el mundo del arte, alcanzado un estatus de mercancía de lujo, e incluso se había incorporado a la cultura de masas a través de los media –todo ello en contradicción con sus fundamentos axiomáticos. Su oposición a la “sociedad” y al Estado dejó de interesar en el nuevo mundo en tinte y, en su nueva situación, de aceptación, fama y recompensa económica, dejó de ser convincente.

Su sucesor en el papel dominante, el arte pop, comenzó en Inglaterra a inicios de los cincuenta y en Nueva York a finales de la misma década. La cultura de masas, cuyo rechazo fue tan determinante para el expresionismo abstracto, supuso el punto de partida del pop. Rechazando el rechazo del expresionismo abstracto, tirando por la borda sus valores de separación y diferencia, metáfora y trascendencia, los artistas pop se habían hecho las mismas preguntas sobre las relaciones entre arte y sentido, artistas y sociedad –el “con qué identificarse” de Mother-

well– y habían concluido que las respuestas tenían que ser radicalmente nuevas. La gran ruptura del pop procedía de su percepción de la disposición cualitativamente diferente de los factores sociales que dictaba las nuevas respuestas a las preguntas sobre la oposición y la resistencia, sobre la audiencia, los media, lo individual versus lo social, lo masculino y la dominación, “la libertad espiritual en un mundo amante de la propiedad”. Tras la obra ya no cabía encontrar un sujeto masculino alienado que lucha para mantenerse en los más altos valores espirituales por medio de un sentido del poder personal, de la dignidad y la autonomía. Incluso se hubo de renunciar a la esperanza de trascendencia dado que Dios había muerto: no más decisiones existenciales, la propia coherencia y carácter del sujeto en el mundo moderno se había puesto gravemente en duda. Si en el momento de consolidación del capitalismo la lucha había consistido en buscar cómo situarse uno mismo en relación con la sociedad y con los demás –el problema del individualismo radical en tanto que se enfrentaba a un orden social hostil, a una disposición hostil de Otros radicales, así como a una hostil ordenación universal del tiempo y del espacio–, en los sesenta el campo de batalla había pasado a ser el propio individuo. El problema ahora era mantener sus elementos internos formando una unidad, así como localizar las fuentes de la identidad dentro y contra una sociedad unificada bajo la “regla del autor de la mercancía”. El punto estratégico fuera de uno mismo, vital para comprender la unidad del yo, había desaparecido.

Las evidencias del pop no se alarman con la vida cotidiana o se oponen a ella. El pop no muestra el mundo domesticado como el domicilio privado –ya no dirigido, como lo había sido hasta ese momento, por un Padre (o Madre) real–, sino como el mundo cotidiano que aparece como un mundo total, un territorio asfixiante, sin adentro y sin afuera. La reconstitución de la obra de arte como discurso de



imágenes hace desaparecer el afecto y reduce el inconsciente al silencio; el inconsciente pasa a ser irrepresentable en una sociedad que trata de reemplazarlo por medio de reflejos conductistas condicionados hacia la propiedad privada. De la misma manera, el problemático reino de lo Natural hizo entonces su singular aparición en forma de Caos –el ingobernable dominio de los Otros junto con los residuos inarticulados de la vida interior. Frente a la “posibilidad” existencial del expresionismo abstracto, el pop exhibió la imposibilidad de una subjetividad “auténtica”, la imposibilidad de ver el arte como el lugar de resistencia a la deshumanización del sujeto humano, deshumanización identificada por Marx y Lukács como el envés de la humanización de la mercancía.



Contra la figura del artista expresionista abstracto como “luchador de la resistencia”, el artista pop representaba la tranquila capitulación del sujeto moderno ordinario e inarticulado –el de Beckett, no el de Kafka– el Hombre Masa robótico. Mientras que el expresionismo abstracto representó su papel en serio, el artista pop lo representó con artificialidad. Si el artista expresionista era un bohemio, el artista pop era un *dandy* que, teniendo en cuenta sus circunstancias históricas inmediatas, comprendió el final de la figura del artista como genio que carga con la responsabilidad de tomar riesgos serios y calculados.

Lejos de circunscribirse al mundo elevado del museo y la galería, el pop aludía siempre a los medios de comunicación. El pop desvió e invirtió de manera provocadora los paradigmas de la producción del arte, sus sujetos, espacios, lealtades y modelos. Por encima de todo, el nuevo paradigma era sistémico: un modelo de comunicación, con su “emisor”, “canal”, “mensaje” y “receptor” adecuadamente impersonales. Por primera vez, al menos desde la guerra, el espectador era reconocido –pero no adulado. La industrialización del sistema del ar-

te, que había sido excluida enérgicamente de la mayoría de las explicaciones previas del arte en sociedad, trajo consigo una visión endeble del espectador que reflejaba la imagen del artista. El pop se posicionó con ambigüedad respecto de las fuentes del poder. Contra el avance del orden social, recurrió al desorden marginal de la ironía. Blandiendo el simulacro del poder corporativo y falocrático, los artistas pop (al igual que el diminuto y asexuado Mago de Oz) no persiguieron simbólicamente otra esperanza que la de asegurarse algunos de los poderes masculinos. En cuanto a las imágenes-objeto mágicas, muchas de ellas están relacionadas con lo femenino. El objeto perdido, el falo, puede ser representado por medio de la imagen de la mujer, vista a menudo en situaciones que recuerdan el drama de la castración o que son amenazantes, como parecen ser las imágenes de la madre fálica. La ambigüedad del género como poder en el pop refleja la ambigüedad de la posesión: cuando se adquieren mercancías, ¿quién ha dominado qué?

De este modo, la apropiación por parte del pop de la imagen mercancía adopta un carácter ritual que equivale a una retirada estratégica. Sus citas, reubicación y reordenamiento literales pueden verse como la única opción de los débiles o bien –de manera no muy distinta– como una maniobra ambigua que subraya la *cuestión* de la voluntad y el control que está en juego en el terreno de la imagen. ¿Es *seleccionar* (el movimiento básico, “*duchampiano*”, del pop) un acto de poder estético o es un signo de mera aceptación –como puede ser el ir de compras? Si el hecho de reproducir imágenes las cambia –en el trabajo de Warhol introduciendo la tosquedad y la apariencia de error; en Lichtenstein por medio de una formalización rígida e industrializada a través de la aplicación de los principios del diseño comercial– ¿qué es lo que se comunica? La ambigüedad radica en la posición que ocupa el artista, no se sabe si la de *hablante* o la de *receptor* de estos “lenguajes” de dominación. Si ocupa la de receptor, ¿es el rechazo a (o la incapacidad de) reproducir con precisión la imagería del placer mercantilizado y de la amenaza automatizada el único resto que persiste de lo humano?

En resumen, el pop presupone el carácter socialmente integrado de la subjetividad y sus contenidos, así como el carácter público de la vida privada, diseñada por la actividad empresarial. El resultado fue la obsolescencia de una cultura dividida entre la parte “alta” y la “baja” y la desaparición de la historia como horizonte humano –ya que los espasmos del deseo desconocen lo que hay más allá del siguiente momento. También los intelectuales son cómplices de esta situación, aunque divididos entre los que, sin “misión”, no representan a ninguna clase, y los que

se ven empujados internamente a acercarse a la cultura de masas y al mismo tiempo a alejarse de ella.

El pop apunta hacia una serie de oposiciones dispuestas en torno a la percepción de ausencias o *faltas* cruciales: la más importante es la ausencia de un sujeto histórico trascendental y por tanto de una naturaleza humana, de un “ser genérico”, así como la ausencia de una cultura alternativa de resistencia. Si no existe una esencia que (al igual que en el expresionismo) grite contra la dominación, si no puede discernirse una verdad más allá de la cultura, entonces todo depende de una distinción consciente que decida el sentido –todo depende del gusto idiosincrásico y de un racionalismo ahora mismo devaluado. Por tanto el pop era racionalista / antiexpresionista, frío e imparcial; era literal / antitrascendente / antimetafórico; era impersonal, una cuestión de elección y no tanto de autoría; delimitado más que abierto; sociológico más que metafísico, sincrónico más que diacrónico. En su relación con la significación (coincidiendo y en acuerdo con la descripción que Walter Benjamín había hecho anteriormente del aura), el pop era radicalmente anti-original (o antihumanista) tanto en el sentido de rechazar la originalidad y la creatividad –los sujetos sometidos no pueden crear– como en el sentido de rechazar la idea de verdad singular y de autenticidad.

Respecto a la subjetividad, en el imperio de la imagen, el verdadero sujeto no es ni quien la fabrica ni quien la consume, la “persona privada”, sino la persona espectral, la persona-como-imagen, esto es, el famoso. Tal como Warhol desarrollaba esta cuestión, el artista reconoce la centralidad del famoso como el nuevo punto de referencia para la identidad–que así va siendo reemplazada progresivamente por el rol. El orden fálico y la Ley del Padre son suplantados por un repertorio de héroes, hombres y mujeres, cuya biografía se encoge ante sus imágenes, imágenes que ellos no controlan. Aún así, los artistas pop, con la excepción de Warhol, y al contrario que otros artistas de los años sesenta, no fueron las figuras mediáticas que una hubiera esperado. Se apreciaron más la imagen y el estilo. Los artistas pop americanos tendieron a carecer de biografía, se podría decir a carecer de carácter. La homosexualidad de algunas de las figuras que lo encabezaban, que tanto podía haber sugerido acerca del trabajo, no fue atendida por los medios de comunicación.

¿Dónde está la mujer en esta presentación del arte de la posguerra? ¿Era andrógino el pop? ¿No tenía género? Si la *falta* era un constructo central, ¿por qué las mujeres no articularon su ausencia o su dominación? El hecho es que no había espacio para las mujeres en el pop. Sus tareas principales requerían un silenciamiento de las mujeres que estaba relacionado con la ambigüedad de su espacio de dominio a

través de la transcodificación y la reorganización de imágenes mágicas, muchas de ellas imágenes de mujeres. La sustitución del *toque* artístico por una producción sin afecto ni autor significó, más que alivio, superficialidad e indiferencia; la sustitución de la subjetividad-como-emoción y sufrimiento (expresionismo abstracto, angustia existencial) por el racionalismo, o la identidad-en-cognición, supuso el final del problema de que una blandura intuitiva femenina se alojara en el centro del arte. No había espacio para la voz de una subjetividad diferente “verdaderamente” femenina, aunque el pop rechazó el dominio masculino del expresionismo abstracto y jugó con el carácter femenino de la rendición. En otras manifestaciones artísticas de los sesenta estaba más claro que el nuevo racionalismo se consideraba un dominio masculino, así en el *land art*, el minimalismo y el conceptual.

En el pop, la mujer aparece como signo, deconstruida y reconstruida como una serie de fascinantes campos de visión, cada uno con su propio atractivo fetichizado. La figura de la mujer fue asimilada tanto al deseo asociado a la forma de la mercancía publicitada, como a la figura del hogar –incluso allí, donde *debería haberse* rendido al deseo del sujeto masculino, funcionaba, en cambio, como un signo de la prepotencia de las exigencias sociales. En ambos escenarios, la figura de la mujer es la máscara del capital sin rostro cuyo origen se encuentra en la sala de reuniones, pero a la que se proyecta dentro del hogar en una maniobra que todo hombre moderno conoce aunque la olvide en el momento de la rendición –rendición que en sí misma es una asunción del rol femenino. Sin embargo, *como signo*, la mujer está tan derrotada en el pop como lo estuvo en el expresionismo.

Si el pop contiene una crítica, depende del espectador percibirla o no, y muchos no podían hacerlo. En lugar de una crítica, muchos, especialmente la nueva y próspera generación posterior a la guerra, encontraron su afirmación y confirmación en la brillante accesibilidad y diversión del pop. Si el pop contiene una crítica, no es la de un suceso histórico particular, de una guerra concreta, sino de la civilización. Es una crítica que necesita ser comprendida. La crítica, al igual que la voz de las mujeres, está ausente, aparece como ausencia. El renacer del feminismo a finales de los sesenta surge, en parte, de la misma vida burguesa material, sobreabundante, espiritualmente vacía que dio impulso al pop; y, en parte, de la oposición, de los movimientos progresistas que reclamaron lo público como espacio de disenso y activismo. El feminismo de la época, como el pop, articulaba el carácter social del yo y de la vida privada. Al contrario que el pop, el feminismo –y el arte feminista– insistieron en la importancia del género como

principio absoluto de ordenación social, así como de las *políticas* de dominación en toda la vida social, ya fuera personal o pública.

Las mujeres artistas renunciaron a la “feminidad” pasiva del pop y comprendieron la importancia de la renarrativización del arte. La figura del artista fue problematizada para abrir espacio a las mujeres. La “mujer artista” (como la escritora, la artista negra o el escritor negro) habían ganado una aceptación limitada en un espacio cedido a regañadientes en el modernismo; así, a causa del sujeto alegórico en el expresionismo abstracto, las mujeres pudieron ser aceptadas como casi hombres. Poder decir que esto era mera fachada y mostrar que estaba basado en la exclusión requería, por supuesto, la fuerza de un movimiento de masas. Las mujeres artistas ya establecidas (que participaban, por razones de cuota, en todas partes) tendían a rechazar el feminismo. Habían crecido dentro de un discurso diferente y hubieran tenido que renunciar a sus normas de excelencia. En *Art and Sexual Politics*, editado por Thomas Hess y Betsy Baker, artistas como Elaine de Kooning y Rosalyn Drexler contestaron con un rechazo malicioso al famoso texto de Linda Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. La respuesta que daba Nochlin era sociológica: históricamente las mujeres habían sido mantenidas al margen de la formación necesaria para llegar a ser reconocidas, y sus aportaciones fueron devaluadas en cada situación a causa de su género. Elaine de Kooning contestaba: “Ser clasificada bajo una categoría que no viene definida por el trabajo propio es ser falsificada”. Drexler: “Nadie piensa colectivamente a no ser que haga propaganda”. De Kooning:



“Pienso que el status quo en el arte *está* bien tal y como está –en este país, al menos, las mujeres tienen exactamente las mismas posibilidades que tienen los hombres... Una mujer no encuentra otros obstáculos en su trayectoria para convertirse en pintora o escultora que los habituales a los que todo artista debe hacer frente”⁵.

Es evidente que se requería un movimiento de masas para mostrar que estas actitudes eran inaceptables y sus explicaciones, insuficientes. Apoyándose en ese movimiento, el feminismo introdujo en el mundo del arte nuevos pero firmes discursos, rituales, formas de proceder y metas, muchos de ellos adaptados directamente de los movimientos negros, estudiantiles y de oposición a la guerra, pero otros desarrollados en relación a su propio discurso, particularmente el grupo de concienciación.

Al igual que los movimientos de liberación, el feminismo hizo una crítica política y moral de la dominación y de la ideología que la acompañaba, que culpaba a los dominados de carecer de los rasgos correctos y de poseer los erróneos. Parte del proyecto feminista consistió en la redefinición de la subjetividad como algo socialmente producido en lugar de algo “natural”, una tarea también compartida por el pop. Pero, las feministas se ocuparon de mostrar la “debilidad”, la “falta” y la exclusión no sólo como algo impuesto, sino también como algo que era remediable. Las mujeres sugirieron no sólo que lo “femenino” –lejos de ser prescindible, irrelevante o menor– existía como una fuerza positiva, sino también que era algo que todavía tenía que ser descubierto. Se entendía que lo femenino bien podía haber sido deformado por la dominación histórica de la mujer, pero que su expresión subterránea en la “cultura de las mujeres”, sacada a la luz y evaluada en conjunto, supondría tanto una inspiración como una guía. Contrariamente a la postura de rendición asumida por el pop, el mundo del arte feminista exigía no simplemente un espacio para las voces de las mujeres, sino un cambio social fundamental.

La figura del artista más implacablemente atacada por las mujeres del mundo del arte fue la del mito de masas del artista/profeta/super-macho, que sin duda se había aplicado por última vez al expresionismo abstracto. Aunque no fue muy común en el pop neoyorkino, sí continuó en California, donde artistas pop como Billy Al Bengston explotaban intensamente sus imágenes de bebedores alcoholizados y motociclistas ligones.

⁵ Elaine de Kooning y Rosalyn Drexler, “Dialogue”, en Thomas B. Hess y Elizabeth C. Baker, eds., *Art and Sexual Politics: Women's liberation, Women Artists, and Art History*, New York, Macmillan, 1971, págs. 57-9

California fue también el escenario del primer programa organizado e institucionalmente ubicado de educación artística feminista, que comenzó con las clases de Judy Chicago en la Universidad del Estado de California, en Fresno. Poco después Chicago y Miriam Schapiro iniciaron el Programa de Arte Feminista en el recién creado California Institute of the Arts (Cal Arts) financiado por Disney en Valencia, en la periferia de Los Ángeles. La existencia de este programa fue muy importante para las mujeres artistas americanas de todas partes. Unos años más tarde, algunas diferencias sobre la posibilidad de tener un programa verdaderamente feminista en una institución “del sistema” condujo a la disolución del programa y a la creación, llevada a cabo por Chicago y otras (entre las que no se encontraba Schapiro), del *Woman's Building* (Edificio de la mujer), en un barrio de clase baja en Los Ángeles. El *Woman's Building* era una institución “alternativa”, como otras muchas, como las “universidades libres” creadas en la periferia de las instituciones educativas y culturales en ese momento en Europa y los Estados Unidos, que se sostenía sobre las bases conscientes de la investigación colectiva, la realización, la expresión individual, la autogestión y la auto-ayuda. El *Building* intentó, y en muchos aspectos consiguió, dotar a las mujeres con unas situaciones de aprendizaje y apoyo social, de espacios en los que reunirse, con acceso a materiales y con la posibilidad de imprimir, con entretenimiento, etc. Sus funciones docentes y organizativas se ampliaron bastante más allá de las clases impartidas en el *Feminist Studio Workshop* y en otros programas.

La práctica artística feminista de la Costa Oeste es particularmente interesante porque prestaba atención a la creación de la audiencia y a la reproducción de los artistas. La creación de un espacio discontinuo respecto del capitalismo y del patriarcado, con una agenda de transformación y auto-transformación, contribuyó a darle fuerza. Es significativo que Chicago y Schapiro alcanzaran su madurez durante las eras del expresionismo abstracto (Schapiro) y del pop (Chicago) y no se hubieran adaptado particularmente bien a las demandas del sistema del arte –o al menos no alcanzaron mucho “éxito”.

La orientación del *Feminist Art Program* y del *Woman's Building* era el “feminismo cultural”. Este punto de vista implicaba una investigación de lo que las obras (de arte) de las mujeres podían ser si se desarrollaban en un contexto a veces llamado “espacio libre”: las mujeres ocuparían todo el sistema de producción y recepción y, lo que es más, los trabajos producidos podrían ser tomados como una aportación que, habiendo sido ideada por una o varias mujeres en particular, sería entendida, no obstante, como contribución a un proyecto colectivo abierto –el de cons-

truir la cultura de las mujeres o quizás más. Este discurso compartido era visto como un discurso consciente y directo, opuesto al del arte y la arquitectura masculinos –y sus efectos de ocultamiento– que era considerado como un discurso del disimulo, la tergiversación y el repudio. El propio modelo no jerárquico de producción artística y de obra de arte desafió el carácter magistral tanto de la obra como del artista en el alto modernismo, como he sugerido que el pop también estaba haciendo, aunque de un modo muy distinto –ya que las feministas, especialmente las feministas culturales, creían estar desarrollando una alternativa que transformaría la sociedad, mientras que los artistas pop ni tenían un programa ni deseaban promover el cambio. El desafío de la autoría implícito en las críticas emprendido por el *Feminist Art Program* y el *Woman's Building* condujo a la producción de trabajo comunitario por parte de algunas estudiantes, pero no de las profesoras; el individualismo era la exigencia del mundo del arte más difícil de abandonar. Judy Chicago ha señalado que su *Dinner Party*, que requirió de la amplia colaboración de mucha gente, no fue un trabajo cooperativo.

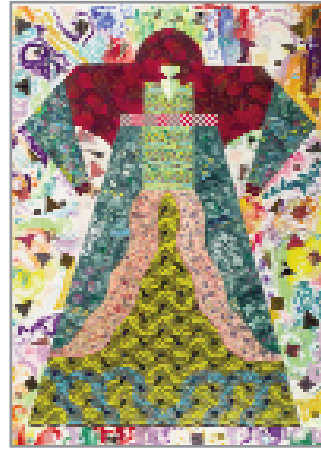
Schapiro y Chicago no simpatizaban con los análisis socialistas ni con el feminismo socialista, pero hubo un número de jóvenes universitarias y estudiantes en el *Woman's Building* que comenzaron a interesarse por versiones socialistas del feminismo y que incluyeron la clase junto con el género en sus análisis sobre la dominación. El *Building* estableció también una serie de aproximaciones con las mejicanas pobres residentes en el vecindario, alcanzando unos logros modestos. Formas de veneración de diosas y de misticismo, quizás tan poco interesantes para Chicago y Schapiro como los análisis económicos, fueron mucho más fácilmente toleradas en el feminismo de la Costa Oeste y fueron más fácilmente asimiladas por las teorías de la cultura de las mujeres en tanto que sugerían una fuente hermenéutica de poderosa imagería menos inmediatamente ame-



nazante y más familiar. Siguiendo el modelo del *Woman's Building*, pero con frecuencia con una implicación con las mujeres pobres, otras mujeres en otras ciudades pusieron en marcha otros *Women's Buildings*, aunque ninguno fue tan oportuno ni tuvo el impacto del primero en el mundo del arte.

Los supuestos de esencialismo y misticismo de las mujeres de California disgustaban a muchas artistas feministas de la Costa Este, que estaban bastante menos dispuestas a aceptar la idea de una esencia femenina que pudiera ser rastreada en la forma y el estilo. (Hubo alguna discusión en torno a la tesis de la “centralidad de la imaginación vaginal”, quizás originada por Lucy Lippard que era en ese momento la crítica de arte feminista mejor conocida en América y estaba decididamente vinculada a la Costa Este). Pero la mayoría de las mujeres que se identificaban con el movimiento de mujeres artistas, participaban en él o lo apoyaban compartían los objetivos de la participación, de algún tipo de comunitarismo –aunque normalmente fuera de la acción misma de hacer arte– del progresismo político y del igualitarismo, de aceptación de la diferencia, de crítica de la dominación, y de optimismo y productividad. Se crearon otras instituciones alternativas no educativas como el *Women's Interart Centre* en Nueva York. Siguiendo una opción de los artistas consagrada por el tiempo, las mujeres también crearon galerías cooperativas, tales como la *New York's A.I.R.* Asimismo se crearon otros espacios llamados “alternativos”. Estos espacios pudieron o no ser concebidos como peldaños para subir al mundo del arte elevado. En cualquier caso proporcionaron un contexto para el trabajo teórico que, en otras disciplinas, incluyendo la historia del arte, se daban en y alrededor de la academia. Se comenzaron a publicar revistas de arte feministas y boletines y algunas de las críticas de arte feministas aparecieron durante un tiempo en publicaciones de reconocido prestigio. Las mujeres expusieron, formaron piquetes y protestaron por la exclusión y por la baja representación de las mujeres en las colecciones de los principales museos y exposiciones, consiguiendo un significativo efecto.

Algunas de las diferencias entre ambas costas, Este y Oeste, pueden ser instructivas⁶. Las mujeres de la Costa Oeste tendieron principalmente a la formación de comunidades, creando su nuevo discurso



y trabajando por establecer sus ideas dentro del contexto de esas comunidades. En Nueva York, con su más extensa red de gente y el atractivo de las instituciones de arte más importantes, las actividades se dirigían a menudo hacia el exterior. El consenso parecía basarse más en las acciones y declaraciones políticas que en los acuerdos colectivos a través de la teoría, el estudio y la producción artística, aunque los grupos de estudio eran un elemento importante. Pero, las consideraciones intelectuales eran más amplias y había más teorías compitiendo, y no era probable que las mujeres de la Costa Este se agarraran a unos pocos principios como las tesis de la “imaginación vaginal”. De cualquier manera, en ambas costas, muchas artistas lesbianas estaban interesadas en el separatismo y por tanto en la formación y teorización de una cultura fuerte de las mujeres, en la que la imaginación de la diosa era con frecuencia central. En la Costa Oeste era más factible que se intentaran llevar a cabo trabajos colectivos. En la Costa Este, el individualismo del estudio, tal como era requerido por la “escena” de Nueva York, era prácticamente un hecho, y la búsqueda de las fuentes de creatividad en las formas presociales y míticas fueron reivindicadas por pocas mujeres –de manera señalada por Lippard. La ruptura formal de los límites, el uso de los medios de comunicación, la teatralidad, el uso simultáneo de los estilos metafórico y directo, y una multiplicidad de elementos caracterizaban el arte de *performance* en la Costa Oeste, que era la principal de las nuevas formas allí iniciadas, una forma perfecta para hacer surgir la voz de las mujeres.

⁶ Viví en el Oeste durante la mayor parte del periodo entre 1968 y 1980, con regresos ocasionales a Nueva York para estancias de duración variable, y mi primera experiencia directa con el feminismo, incluido el feminismo del mundo del arte, fue incomparablemente mayor durante ese periodo con las variedades de Costa Oeste que con las del Este. Sin embargo, el arte feminista de la Costa Oeste tenía su centro en Los Ángeles, mientras que yo viví en San Diego o en su periferia hasta 1978, año en el que me mude hacia el norte, a San Francisco, y luego más al norte, a Vancouver, B. C., antes de regresar a mi nativa Nueva York a finales de 1980.



La reinterpretación feminista del arte dominante de mayor rigor formal, combinada con un ataque a la ideología y a la práctica, supuso un paso hacia adelante en el proceso, ya en marcha con el pop, de llevar al arte elevado a un espacio cultural más amplio. La presencia de la voz de la mujer en los discursos del arte elevado como algo distinto de una *falta* hacía trizas, temporalmente, la univocidad del estilo. A esto también contribuyó la lucha contra la forma mercancía y contra el control por parte de los gale-ristas del acceso al mundo del arte – pero este proceso ayudó a que el mundo del arte elevado convergiera incluso en mayor medida con el modelo del arte de entretenimiento, lo que por primera vez fue reconocido de manera central por el pop en la persona de Andy Warhol.

El movimiento feminista, dado que poseía un análisis y una agenda políticos, resaltó la *continuidad* de la cultura de masas y de la alta cultura con respecto a la representación de la mujer. Arremeter contra las imágenes del pop (no warholiano) por su machismo era lo mismo que atacar a esas imágenes en sus fuentes originales en los medios de comunicación, especialmente en la publicidad. Es más (ver John Berger, especialmente su ampliamente leído *Ways of Seeing*, publicado por Penguin en 1977 y basado en sus charlas para la BBC⁷), esas imágenes publicitarias podían verse como una continuación de la representación de la mujer a lo largo de la historia de la pintura occidental.

Los análisis de las exclusiones sistemáticas del mundo del arte de los tipos de trabajos respaldados por las críticas afroamericanas o izquierdistas fueron ampliándose con las críticas de las mujeres y tuvieron su efecto en tanto que las mujeres consiguieron

legitimar sus reivindicaciones de acceso al mundo del arte poniendo sus propias condiciones –como mujeres, haciendo “arte de mujeres”, no arte sin género – mientras que ninguna minoría racial o étnica lo había conseguido. En cualquier caso, el programa feminista –aceptar la diferencia y el análisis explícito dentro de la obra, atender a las exclusiones institucionales y replantear las condiciones de participación en el arte– ofreció la *posibilidad* de un aparato cultural más abierto e inclusivo. El éxito de las estrategias políticas y culturales de los sesenta dependió de la demanda generalizada de justicia social y participación. En consecuencia, los organismos gubernamentales, las instituciones públicas y las escuelas se adaptaron, y el mundo del arte pareció hacerse más permeable que nunca a nuevas ideas y a diferentes prácticas. Pero esta fase del “postmodernismo”, cuyas premisas descansaban simplemente en rechazar el cierre estético del modernismo, era transitoria. Aunque muchas mujeres artistas, e instituciones artísticas, se desarrollaron a lo largo de los años setenta con el modelo adaptado del sistema del arte, las fuerzas conservadoras y antidemocráticas fueron haciéndose fuertes en el periodo de contracción económica. Muchas mujeres jóvenes comenzaron a considerar el feminismo como algo pasado de moda, como algo que ya había alcanzado sus metas.

El giro conservador de los ochenta comenzó a dismantelar inmediatamente los cambios políticos y culturales de los sesenta y setenta, y sectores del mundo del arte tomaron rápidamente la iniciativa. Los galeristas más decididos encontraron el momento oportuno para recolocar mercancías de rentabilidad asegurada en lo más alto del mercado. Inmediatamente, la pintura y la escultura fueron reubicadas en lo alto de la jerarquía de ventas y de atención del mundo del arte. Aunque no cualquier pintura o escultura –apareció un neoexpresionismo mítico, irracional y altamente misógino que confirmó el resurgimiento triunfante de la misoginia y el elitismo de los potentados. Por si alguien no se ha enterado todavía de que el progresismo y la diferencia han sido expulsados con viento fresco, una de las más importantes galeristas de Nueva York, la diminuta, ultrafemenina y lujosamente adornada Mary Boone, ha explicado recientemente a la revista *People*⁸ que simplemente las mujeres no son tan expresivas como los hombres y que aunque ella contrataría a una buena mujer en cualquier momento, los comisarios ni se lo pensarían.

⁷ Traducción española: John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

⁸ El número con fecha del 12 de abril de 1982.

Antes del feminismo, las mujeres conseguían estar en el mundo del arte sólo gracias a su “superprofesionalidad”: aparentando ser duras y “masculinas” –un chico más. Ahora, la cuestión es que la expresividad se exige como el lado más suave de los artistas varones únicamente; el “hombre de los ochenta” no teme mostrar su lado femenino, haciendo innecesario que las mujeres lo hagan. Parece que la gran expresión, como la *haute cuisine*, requiere la desaparición de las mujeres de la cocina, aunque fue la mujer, como mujer, quien hizo que la subjetividad y la expresión regresaran como atributos de la figura del artista.

Nada es más central al movimiento de la reacción económica, cultural y privada que la reafirmación de los principios de desigualdad y dominación, la reconstitución de la Ley del Padre (incluso cuando está mediada por “la figura de una mujer,” Margaret Thatcher o incluso Mary Boone): aún así, como entendió el pop, el patriarcado real está roto y no puede ser restaurado; y los actuales hombres heroicos, los artistas-figura de ambos continentes, Europa y América, sólo son simulacros sufriendo una nostalgia dos veces expulsada.

Las jóvenes mujeres artistas, que parecieron considerar que a mediados de los años setenta ya se habían alcanzado las principales tareas del feminismo, no están en posición de apreciar la naturaleza repetitiva de estos movimientos o de saber qué hacer. Las contradicciones económicas hacen que la gente se apresure hacia el centro, y Nueva York está actualmente llena no sólo de europeos ricos que se aprovechan de la debilidad del dólar, sino también de artistas de los Estados Unidos, cada uno intentando alcanzar el éxito cueste lo que cueste. En vez del trabajo comunitario, la norma es una competencia feroz, y para una mujer es ya suficientemente duro conseguir que su trabajo se exponga como para que parezca que está transmitiendo un mensaje de los sesenta.

Puede que ahora haya pocas exposiciones de mujeres, pero hay muchas feministas de todas las

edades. El hecho de que la crítica feminista se haya academizado y desarrollado a través de un acercamiento psicoanalítico a la cultura y a la subjetividad, particularmente en Francia, le confiere legitimidad –aunque, como Lawrence Alloway, un crítico siempre receptivo, señalaba recientemente, casi nadie escribe ya crítica feminista⁹. La generación de mujeres de los sesenta (y setenta) se siguen encontrando y trabajando desde un punto de vista feminista. A algunas mujeres artistas se las ha relacionado con un arte crítico, a menudo feminista, aunque quizás no político –arte que apunta con el dedo al discurso mismo de la cultura patriarcal y a su tendencia a devorar y a silenciar a quienes no tienen el poder, especialmente a las mujeres. De manera interesante, este trabajo, al menos en Nueva York, se enfila directamente hacia el interior de la galería *comercial*, el último lugar en el que se lo hubiera buscado hace una década. Probablemente deberíamos interpretar esto en el sentido de que el “espacio alternativo” agoniza, aunque en los últimos años en Nueva York hemos visto como jóvenes artistas, hombres y mujeres, creaban bastantes pequeñas galerías y colectivos –Colab, PADD, Group Material, Fashion Moda, por ejemplo– dando a menudo a sus trabajos un aspecto de negatividad social y de crítica con tintes punk. De entre estos artistas, muchas de las mujeres son feministas, aunque trabajan fuera de las comunidades feministas. La mayoría de las nuevas galerías están pensadas para proporcionar el acceso a las galerías grandes, aunque también podrían alcanzar su masa crítica, convirtiéndose en un espacio artístico por derecho propio, especialmente en el paisaje hortera del East Village. Aunque, tristemente, parece seguro predecir que, como en el pasado, sin un esfuerzo coordinado por parte de las mujeres para redefinir unas metas más amplias y reanudar sus actividades militantes, la presencia diferenciada de las mujeres desaparecerá.

⁹ Lawrence Alloway: crítico británico e inventor del término “arte pop”, simpatizó siempre con el feminismo y con otras insurgencias del mundo del arte, estaba casado con la retratista feminista Sylvia Sleigh.