

Universidad Nacional de Entre Ríos

Facultad de Ciencias de la Educación

Licenciatura en Comunicación Social

Tesis de Licenciatura

Crítica de la Estética Androcéntrica. Arte y Feminismo en la cultura contemporánea.

Tesista: María Laura Gutiérrez

Director de Tesis: Víctor Lenarduzzi

Noviembre de 2008

A todas mis amigas y amigos, ellas/os saben quienes.

Porque, como decía Sol Le Witt: “I Am some body, the body of my friends”.
En especial, *a Delfi*, por la paciencia en las noches interminables de traducciones ...

A David, por la sensibilidad en la imagen, sin la cual la gráfica de esta tesis no existiría.

A Santi, mi interlocutor más insaciable y compañero de batalla desde hace 25 años.

A mis Maestros, por la formación y, sobre todo, la amistad

A Gustavo y Alicia, por confiar desde el inicio,
por compartir las primeras experiencias estéticas,
por la esperanza ciega de que otro orden puede ser posible.

A Claudia, por el deseo y la pasión feminista.

y, en especial, a *Victor*,

por las experiencias sensibles y el arte compartidos,
por creer siempre en esta tesis,

por la paciencia y la enorme generosidad intelectual con que me acompañó en este proceso,
por las charlas distendidas, la sensibilidad en la escucha, el humor y la ironía,
todas experiencias vitales necesarias de cualquier devenir intelectual.

Por último,

a la mujer que me enseñó que la Libertad y la Vida Bella son siempre una conquista,
A Carmen, ahora y siempre, gracias.

Collage de tapa realizado por David Piedrabuena (2008). Imágenes utilizadas:

Vista de la Instalación en Mary Boone Galery (1991). Barbara Kruger

Speechless (1996). Shirin Neshat.

Jersey Crows (1995). Kiki Smith

Ivi Wearing a Fall (1983). Nan Goldin

Vista general de *The Dinner Party* (1974-1979). Judy Chicago.

Aktionshose: Genitalpanik (1969). Valie Export.

Untitled 21 (1977). Cindy Sherman

Índice

Trazos Iniciales. A modo de introducción	6
 Capítulo I. Escenas (Pos) Modernas. Reflexiones en torno al arte contemporáneo	
1. En busca del nudo de Ariadna: ¿Posmodernismo?	15
1.2 Otros rasgos para pensar el posmodernismo. Vanguardias y pos vanguardias. ¿Repetición o diferencia?	21
1.3 La retaguardia androcéntrica de las vanguardias históricas. El ‘arte menor’, la cultura de masas y el género, o la desvalorización de ‘lo otro’.	24
1.4 En busca de una pincelada feminista del arte contemporáneo: la crítica al androcen-trismo estético.....	28
 Capítulo II. La búsqueda de imágenes propias. El arte feminista de los ‘60-‘70	
1. La recuperación de los trazos silenciados.....	37
1.2 El banquete de las camareras. <i>The Dinner Party</i> (1974-1979)	46
b. Ni genias ni excepciones. El ‘Piso de la Herencia’	49
c. Sobre los paneles del contexto histórico y ‘los autores’.....	53
d. El festín...la distribución de la mesa.....	54
e. Ala 1. ¿Y si Dios fuera una mujer? “De la Prehistoria a la Roma Clásica”	55
f. Ala 2. Resignificar la <i>Dark Age</i> . Ni santas, ni brujas ni sumisas. “Del Cristianismo a la Reforma”	63
g. Ala 3. Revolución en femenino. “De la Revolución Americana a la revolución de la mujer”	70
2. Una Historia a contrapelo. Acerca de la producción y puesta en escena de <i>The Dinner Party</i>	76
2.2. ¿Existe algo que pueda llamarse ‘femenino’? Acerca del género y del sexo en <i>The Dinner Party</i>	80

Capítulo III. Imágenes, espacios y palabras en el arte feminista de los '80

1. La re-apropiación de la tradición.....	90
1.2 Algunos abordajes sobre el arte pop y conceptual sobre las ideas de autoría.....	94
2. La identidad fragmentada o “Tu no eres tu misma/o”. Bárbara Kruger.	101
2.2. “Cuando escucho la palabra cultura saco mi chequera”. Del arte como mercancía.....	106
2.3. Sobre la palabra irónica o “El romanticismo se inventó para manipular a las mujeres”. Jenny Holzer.....	111
2.4. Guerrilla Girls. El Anonimato por sobre “las ventajas de ser una mujer artista”....	118
2.5. Las baladas de la dependencia sexual de Nan Goldin.	124
3. Un Collage crítico acerca de la ‘identidad femenina’.	130
3.2. Las imágenes del borde. Hacia una crítica de la heterosexualidad compulsiva.	136

Capítulo IV. Estéticas fuera de la escena. El arte feminista en los '90

1. La Estética de lo excluido.	140
1.2. El cuerpo y la visibilidad de lo obscuro.	144
2. Las mil caras de la fotografía. Yasumasa Morimura.	154
2.2. El cuerpo y sus límites. Las esculturas de Kiki Smith.	161
2.3. La fotografía inestable. Cindy Sherman.	167
3. La sensibilidad de lo(s) abyecto(s).....	173
3.2. Reflexiones inconclusas de fin del siglo XX. Posibles escenas para pensar el Cyborg.	181
Imágenes finales.	184
Bibliografía	200

Trazos iniciales. A modo de introducción

“La incursión de la mujer cambió más la historia del arte
que todos los movimientos de vanguardias,
incluidos el pop art, el cubismo y el surrealismo”
Marta Minujin

Osado, tal vez extravagante, la cita que nos introduce desafía irreverente la solemnidad de la tradición histórica del arte y de su crítica erudita. Haciendo afirmaciones que son, quizá, ‘indecidibles’ o que no pueden resolverse de modo tajante ni definitivo, Minujin asume una postura que intenta dar cuenta de nuestros intereses al momento de la escritura: ironizar acerca de la solemnidad del arte que, desde la museificación de las vanguardias históricas, patalea y llora su supuesta ‘pérdida de capacidad creativa y crítica’. En este contexto, el arte feminista ha intentado deconstruir los modos en que el arte, históricamente, ha asumido como lugar de la mujer el de objeto para ser representado ‘en el arte y por el genio’ (“masculino, con una botella en la mano y una mina en la otra, al estilo Jackson Pollock”, dirá una artista feminista de los ‘80). En fin, nos interesa desplegar lecturas que permitan abordar las manifestaciones estéticas en las direcciones que ha tomado el arte contemporáneo a partir de la emergencia del feminismo, en el arte en particular y en la escena pública en general.

Durante la década del ‘60 comienza a gestarse en las sociedades norteamericanas y europeas lo que se ha dado en conocer como la segunda ola del movimiento feminista¹. Si en las primeras décadas del siglo XX los movimientos feministas se basaron en las demandas y el reconocimiento de derechos civiles, durante las décadas del ‘60 y ‘70, se caracterizaron por criticar los fundamentos socio-culturales del orden social establecido y la subordinación pública y privada a la que están sometidas las mujeres bajo su propia negación como sujetos.

¹ Para comprender la expresión ‘movimiento feminista’, nos guiaremos por la historiadora Yasmine Ergas, quien dice que “en contra de la pretensión del diccionario, que define unívocamente el feminismo desde el punto de vista discursivo, como <la teoría de la igualdad política, económica y social de los sexos>, y desde el punto de vista organizativo, como la correlativa movilización que tiende a <eliminar las restricciones discriminatorias en detrimento de las mujeres>, no parece haber una definición universal que oriente a través del laberinto de la política feminista contemporánea. En verdad, el término feminismo, no designa una realidad sustancial, cuyas propiedades puedan establecerse con exactitud; por el contrario, se podría decir que el término feminismo indica un conjunto de teorías y de prácticas históricamente variables en torno a la constitución y la capacitación de sujetos femeninos. Desde este punto de vista, qué es o que fue el feminismo, es mucho antes una cuestión histórica que un problema de definición. (1993:159).

Las denominadas ‘experiencias contraculturales’ que se desplegaron en algunos países occidentales europeos, encabezadas, fundamentalmente por lo jóvenes, que pusieron en discusión nuevos modos de relacionarse y estar en el mundo, y las luchas de los países del ‘tercer mundo’ por la independencia (civil, política, económica y cultural) fueron parte del contexto de los movimientos feministas. Tal como lo describe Herbert Marcuse en el contexto de los ‘60 “este ‘gran rechazo’ asume variadas formas. En Vietnam, en Cuba y en China, viene defendida y llevada adelante una revolución que busca evitar la administración burocrática del socialismo. Las fuerzas que conducen la guerrilla en América Latina parecen ser animadas por el mismo impulso subversivo: la liberación (...) La oposición estudiantil está difundiéndose tanto en el mundo socialista como en los países capitalistas”. Y concluye “ninguna de estas fuerzas constituye la ‘alternativa’. Todavía trazan, en dimensiones muy diferentes, los límites de las sociedades establecidas y de su poder de contención” (Marcuse; 1969: 7).

Sin dudas, una de esas alternativas posibles a la sociedad establecida la constituye el feminismo, cuyos pilares son la discusión crítica a los fundamentos del imaginario de ‘mujer’, a los conceptos de feminidad tradicional establecidos, como así también la importancia de instalar en la discusión pública aquellas formas de subordinación y de opresión que se disfrazan bajo el dominio de ‘lo privado’. En este sentido la consigna de “lo privado es político” es una de las banderas más reivindicadas por los movimientos feministas. La participación pública y la educación, como formas de ‘autoconcienciación’ de la mujer, son otras de las tantas formas utilizadas para propulsar debates en torno a la subjetividad e identidad de las mujeres.

En líneas generales, el movimiento feminista llevó a cabo un debate vital para la cultura contemporánea y el mundo del arte no dejó de ser menos cuestionado: investigaciones históricas específicas sobre mujeres artistas, críticas a los modos de distribución y circulación de las obras en las instituciones artísticas, la exploración de nuevas formas estéticas de producción y la búsqueda de otra sensibilidad en la recepción de las manifestaciones estéticas, fueron algunos de los debates de la época en pos de discutir la cultura androcéntrica. Ahora bien, el término patriarcado es entendido por muchas artistas feministas y críticas del arte como “una construcción histórica y social...[que] estructurándose en instituciones de la vida pública y privada constituyen un sistema de relaciones sociales sexopolíticas basadas

en diferentes instituciones públicas y privadas y en la solidaridad interclase e intergénero instaurada por los varones, quienes, como grupo social y en forma individual y colectiva, oprimen a las mujeres también en forma individual o colectiva” (Gamba S.; 2007: 169; 256). Si embargo, creemos que, en el marco de nuestro trabajo, es mejor comprender las relaciones sociales que analizamos bajo el término androcentrismo o falocentrismo, antes que como patriarcado. En este sentido es comprendido por la teórica norteamericana Nancy Fraser como “la construcción legitimada de normas que privilegian aspectos asociados a la masculinidad. Junto a ella va el sexismo cultural: la desvalorización y el desprecio generalizado por todo aquello que ha sido codificado como ‘femenino’, de manera paradigmática, aunque no sólo las mujeres” (Fraser; 1997). Ambos conceptos evitan así asociaciones simbólicas en clave biológica (‘de los varones hacia las mujeres’) y dirige la crítica ideológica a la constitución y reiteración de prácticas, materiales y simbólicas, de todos los sujetos, evitando comprender *per se*, a unos como ‘victimarios’ y a otros como ‘víctimas’.

En relación a la crítica de la estética androcéntrica que las artistas feministas comienza a llevar adelante, el breve ensayo de la crítica de arte Griselda Pollock, resulta relevante. Allí se abocaba a reflexionar en torno a los modos de producción, circulación y recepción del arte en la cultura occidental patriarcal. A partir de la pregunta ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?, la teórica contestaba que “analizar el lugar de las mujeres en la cultura exige una deconstrucción radical del discurso de la ‘historia del arte’”. Y continuaba afirmando que “la historia del arte moderno es profesional, en tanto que institución oficial establecida en las universidades, la prensa y los museos, ha hecho desaparecer las mujeres del discurso dominante. Esto no ocurre ni por olvido ni por negligencia, pero sí por un esfuerzo sistemático, político, queriendo afirmar la dominación masculina en el dominio del arte y de la cultura. Han creado así una identidad casi absoluta entre creatividad, cultura, belleza, verdad y masculinidad. No es necesario decir el arte de los hombres; sabemos bien, en efecto, que el arte es de los hombres.” (Pollock; 1995).

¿Qué itinerarios podríamos establecer para preguntarnos en torno al interrogante de Pollock? ¿de qué modos el arte y el androcentrismo se dieron la mano en la historia occidental? ¿de que modo la irrupción de las mujeres en el arte modificó esa cultura androcéntrica? Muchos de estos desandares se enmarcan, en un primer momento, en la actividad pública del movimiento artístico feminista que actualizó un clima estético que puso en debate no

sólo el lugar de ‘las mujeres’ en el arte, sino también las formas, los contenidos y la circulación de las manifestaciones estéticas que habían legitimado las prácticas artísticas hasta entonces. De allí que el debate que nos interesa recuperar en este ensayo va de la mano histórica y simbólicamente en lo que se ha denominado la ‘problemática de lo otro’², aquello que ha sido negado y silenciado en la esfera de la cultura.

Desde una perspectiva teórica general, Simone de Beauvoir, a partir de la publicación de la primera gran obra teórica feminista *El Segundo Sexo*, fue una de las pioneras en desarticular la construcción histórico-subjetiva del imaginario androcéntrico que subjetivaba a la mujer como ‘lo otro’ del varón y como un ser-para-otro³. Tal como se dijo anteriormente, las críticas de arte, como Pollock o Lucy Lippard pensaron en torno a la deconstrucción⁴ de las significaciones que ubicaban a la mujer como destinataria y parte de la cultura de masas, las artesanías y el ‘arte menor’, asociando ‘lo femenino’ como degradado o bajo. Así mismo, estas asociaciones ubicaban a la cultura de masas, las artesanías y ‘el arte menor’ (y, por ende, a la mujer) como ‘fuera de’ y ‘en oposición al arte verdadero’.

Ahora bien, reescribir en relación a la ‘problemática de lo Otro’ nos conduce por senderos bastante espinosos: no se trata de ubicarnos en un lugar donde proliferan las diferencias por la diferencia misma, (al decir de Derrida, “el culto narcisístico de las pequeñas diferencias”), ni de volcarnos nuevamente al universalismo mal entendido de la homogeneización. De lo que se trata es de reconstruir de qué forma, a través de las manifestaciones artísticas, se hace visible la búsqueda ‘de la propia voz’, de otras representaciones en torno al género y al sexo, como así también de otras prácticas de producción y recepción en la escena estética que, se convirtieron en una pregunta a la cultura en su totalidad.

² Sería absolutamente inabarcable, y quizá otra tesis en sí misma, desarrollar en este ensayo todo aquello que ha sido denominado en los últimos 40 años con el término de ‘problemática de Lo Otro’. Básicamente queremos hacer mención a una emergencia de movimientos socio-culturales que ponen en discusión la cultura y la subjetividad hegemónica de la modernidad, desde diversas perspectivas. Entre las más prolíficas y políticamente más disruptivas, creemos que se encuentran las perspectivas desde la subjetividad, la sexualidad, la raza, etc. En este trabajo nos remitiremos exclusivamente en relación al género, el sexo y la sexualidad.

³ Así lo definía de Beauvoir: “la alteridad es una categoría fundamental del pensamiento humano. Ninguna colectividad se define jamás como Una sin colocar inmediatamente enfrente a la Otra [así] la mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no éste con relación a ella: la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. El es el sujeto; ella es lo Otro” (de Beauvoir; 2005: 18-19).

⁴ “El término Deconstrucción significa deposición o descomposición de una estructura. En su definición derridiana remite a un trabajo del pensamiento que consiste en deshacer, sin destruirlo jamás, un sistema de pensamiento hegemónico o dominante.” (Derrida J. y Roudinesco E.; 2001; 9). Además, también afirma Derrida que “no existe la deconstrucción. Hay procedimientos deconstructivos diversos y heterogéneos según las situaciones o los contextos”. (Perretti, C: 1989).

Se trata de leer los trazos, las pinturas, las expresiones artísticas, las experiencias estéticas que se constituyen en torno al género, como signos de procesos culturales que expresan las relaciones de visibilidad y de acciones críticas de las subjetividades hegemónicas. En este contexto, se considera que el arte, en su crítica de y hacia el género, podría comprenderse como un articulador de las demandas políticas de visibilidad de aquello que, históricamente, ha sido silenciado en nuestra sociedad, o considerado menor, como ser la cultura de masas, las artesanías, el ‘arte menor’, las mujeres, los/las homosexuales, los/las bisexuales, los negros, los travestis, entre otros.

Nos interesa introducirnos en los desafíos en que pone el pensar en relación al arte y las prácticas y críticas artísticas introducidas por los movimientos feministas. En este marco general se busca realizar un recorrido histórico, en el que se puede analizar de qué manera se hicieron visibles en el arte las preguntas fundamentales que surgieron acerca de los estereotipos de género y de qué manera se rearticulan y discuten esas mismas preguntas al interior del movimiento artístico. Desde esta base, y a partir de una mirada histórica en tres grandes períodos: ‘60/‘70 – ‘80- ‘90/2000, se trata de vislumbrar los sentidos que se disputan en el arte en torno al género, al sexo, al deseo y al cuerpo. En este contexto se indagan las maneras de producción y recepción de las obras que ponen en juego las artistas feministas discutiendo, también, ciertos parámetros hegemónicos del arte.

Así mismo las intervenciones de las artistas, sus acciones públicas en torno al arte, sus escritos y reflexiones históricas y sus producciones estéticas específicas, ponen de manifiesto ciertos signos de transformaciones y críticas sociales y culturales que exceden las referencias empíricas de su ‘lugar de producción’ y que pueden leerse, posteriormente, como la emergencia de una tradición específica. Si bien se comprenden las diferencias de producción en relación a cada contexto histórico particular, pensamos la escena estética en relación con aquello que dice Rancière, que “la estética no es un nuevo nombre para designar el terreno del ‘arte’. Es una configuración específica de ese terreno. No es una nueva rúbrica bajo la cual se ordena lo que anteriormente provenía del concepto general de poética [sino que] es un nuevo régimen de pensamiento del arte entendiendo por ello un modo específico de conexión entre prácticas y un modo de visibilidad y de pensabilidad de esas prácticas, es decir, en definitiva, una idea del pensamiento mismo”. (2001: 24-61). El pensador francés sostiene que, en el análisis de lo estético, no sólo estaría en juego una sensibilidad acerca

de los sujetos y 'lo bello' o 'lo sensible' sino que se pondría en debate lo que ocurre en una comunidad en general (el repensar las relaciones entre lo decible y lo visible). Para él, la obra supone un régimen de representación y todo orden de representación quiere decir dos cosas: cierto orden de relaciones entre lo decible y lo visible y cierto orden de relaciones entre el saber y la acción.

Ahora bien, ¿cómo abordar en este trabajo este 'orden de visibilidad' sin caer en la mera ilustración de lo enunciado? En relación a ello vale hacer algunas aclaraciones. En primer lugar nuestro objeto se enmarca metodológicamente en aquello que Theodor Adorno denominó el 'ensayo como método', es decir aquello que "obedece a un motivo crítico-gnoseológico [y que por lo tanto] no empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar [así] sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones". Y concluye "[el ensayo] exige de su receptor esa espontaneidad de la fantasía subjetiva que se condena en nombre de la disciplina objetiva" (Adorno; 247-248). Desde esta perspectiva nuestro desarrollo no pretende cerrar ni acabar las relaciones que podrían desarrollarse en el fenómeno estudiado, sino más bien expresar una serie de relaciones acerca del fenómeno que nos ocupa: el cruce entre el arte y el feminismo. Recurriendo nuevamente al pensador alemán diremos que en este abordaje "el pensamiento no procede linealmente y en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de una tapicería. La fecundidad del pensamiento depende de la densidad de esa intrincación..., [es decir], el ensayo procede de un modo metódicamente a-metódico" (Idem.: 253). A partir de estas premisas cada capítulo presenta cierta autonomía pero se pretenden como parte de una constelación que se pregunta acerca del modo en que los debates sobre el género, el cuerpo y la sexualidad han ido visibilizándose en la escena artística y criticando, a la par, la propia lógica androcéntrica de la estética contemporánea.

Así mismo se pretende un acercamiento a las artistas, como así también hacer foco en algunos de sus trabajos más significativos. Ahora bien, este acercamiento a las manifestaciones estéticas podría conducirnos a un problema metodológico que, no se pretende saldar, pero sí al menos enmarcar en las pretensiones de este ensayo. Preguntamos ¿mediante qué 'método' 'seleccionamos' una obra? ¿cómo la analizamos? ¿por qué? ¿para qué?. Al decir de Barthes "¿partiendo de cuántas tragedias tendría yo el derecho de 'generalizar' una si-

tuación? ¿Cinco, seis, diez? ¿Debo sobrepasar el ‘término medio’ para que el rasgo sea notable y el sentido surja? ¿Qué haré de los términos raros? ¿Librarme de ellos dándoles el púdico nombre de ‘excepciones’, de ‘desvíos’?. (Barthes, 1972: 69). Si bien hemos enumerado en el proyecto original algunos de los elementos con que nos guiaremos en el abordaje de las imágenes⁵, no se pretende seguir estrictamente un método que nos conduzca a ‘un análisis semiótico específico de la imagen’, o a una ‘semántica de la imagen’ ni a modos de pensar los sentidos de la estética que pretendan cancelar las interpretaciones posibles ni ‘dar con el sentido exacto’. Creemos que este tipo de abordajes bien podría estar fundado en un artículo que se pretenda ‘exacto y acabado’, problema complejo si de la experiencia estética se trata. Nos interesa, más bien, enmarcar el análisis a partir del aporte que, la estética, como disciplina particular de las humanidades y como “terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos” (Sontag; 2005), puede aportar a las Ciencias Sociales, específicas de nuestro campo⁶.

En este marco, las imágenes se articulan en torno a algunos de los sentidos con que podemos pensarlas. El primer capítulo nos aproxima, de manera general e introductoria, a los problemas teóricos de la escena estética contemporánea y al contexto histórico-cultural en que emerge el movimiento feminista artístico. Aquí se destacan como relevantes los planteos en torno a la caracterización cultural de nuestro tiempo (Modernidad-Posmodernidad) y el debate en relación a las denominadas ‘posvanguardias’, poniendo especial atención a la crítica de la Historia del Arte que realizaron las artistas y críticas feministas como así también a la discusión Arte Culto/Arte Menor y sus asociaciones simbólicas con ‘lo degradado’ del arte ‘y femenino’.

El segundo capítulo se detiene, por un lado, en el contexto histórico y cultural de la emergencia del movimiento artístico feminista durante los años ‘60 y ‘70. Por otro, hace especial énfasis en las primeras obras que se produjeron durante esos años para indagar en torno a las visibilidades que allí se constituyen en pos de una afirmación de la ‘identidad femenina’ (o ‘Iconografía vaginal’) y su relevancia estética e histórica posterior. Se tomará

⁵ Entre ellas se encontraban: autor, título, dimensiones, fecha de elaboración/exposición, técnica, situación actual de la obra y/o lugar actual de exposición, contexto histórico de producción, corriente artística a la que pertenece, descripción general de la obra, detalles significativos, potenciales condiciones de recepción, críticas y comentarios disponibles.

⁶ Agnès Heller dice acerca de las Ciencias Sociales que, en general, son más semejantes a la filosofía que a las ciencias naturales, dado que no están predominantemente interesadas en la resolución de problemas sino más bien en “crear significados y contribuir a nuestro autoconocimiento” (Heller; 1989: 56)

como eje fundamental del análisis la instalación *The Dinner Party*, considerada una obra clave y fundante del movimiento artístico feminista. Ideada por la artista Judy Chicago y realizada con la participación de más de 250 artistas la obra se realizó a lo largo de cuatro años, entre 1974 y 1979.

En el tercer capítulo se trabaja en torno a las propuestas artísticas de Bárbara Kruger, Jenny Holzer y el grupo Guerrilla Girls para pensar las relaciones entre las palabras y la apropiación de los espacios públicos como modo de hacer visible la crítica estética a los estereotipos de género postulados por la Cultura de Masas durante los años '80. Se hace énfasis en torno a la apropiación de las imágenes de los medios masivos de comunicación y del uso de las tecnologías digitales en los espacios públicos de las ciudades como modos de producción que buscan, en cierta manera, interpelar la recepción. Se destacan como relevantes los modos en que se producen y circulan las manifestaciones a partir de diversos soportes técnicos y estéticos, como ser el arte digital, el collage, los carteles digitales y las yuxtaposiciones gráficas. Así también, el trabajo de la fotógrafa Nan Goldin nos introduce en las primeras aproximaciones a la crítica de la heterosexualidad de y en el género y los modos en que la discusión en torno a las identidades genéricas comienza a ponerse en entredicho por los propios movimientos artísticos feministas.

El cuarto y último capítulo, ya entrada la década de los '90, se centra en el giro que se observa en torno a las significaciones y las prácticas de las artistas en relación a la crítica de la matriz heterosexual de las prácticas sexuales y de genéricas. Artistas como Cindy Sherman, Kiki Smith y Yasumasa Morimura asumen el cuerpo como eje articulador para pensar en 'los cuerpos abyectos', es decir, aquellos cuerpos y prácticas sexuales 'olvidados' y 'excluidos' por el orden social y sexual hegemónico. Se pone especial énfasis en los modos en que se evoca ahora 'lo genérico', el cuerpo y el deseo, en una clara disputa en relación a las propias representaciones y reivindicaciones que las artistas de la década del '70 habían enarbolado. Por último se realizan algunas primeras aproximaciones en torno a la imaginaria del denominado Cyborg, acuñado por Donna Haraway, como modo de imaginar las identidades genéricas y sexuales del siglo XXI.

Así presentado, este ensayo intenta dar cuenta, desde la interdisciplinariedad propia de la formación de los comunicadores sociales, de las principales relaciones emergentes en la escena estética contemporánea en relación con el movimiento feminista artístico desde los

años '60 hasta el presente. Se rastrean los modos de discusión en relación a las representaciones de y en el arte sobre el género, sin descuidar, como otra dimensión de análisis, los modos de producción de las manifestaciones estéticas que se llevan adelante; no como mero añadido sino como parte indispensable de los modos de las relaciones de visibilidad y acción que se proponen las artistas. Sin más rodeos, proponemos sumergirnos en las reflexiones de estas indagaciones, sus alcances y contradicciones, propias de 'la intención tanteadora', enunciada por Adorno, de cualquier proceso de escritura cuyo devenir no sea la afirmación de lo dicho sino más bien la propia conciencia de la provisionalidad y las contradicciones del conocimiento.

Capítulo I

Escenas (pos) modernas. Reflexiones en torno al arte contemporáneo

1. En busca del nudo de Ariadna: ¿Posmodernismo?

Durante los últimos cuarenta años, y en consonancia con lo que muchos autores han dado en llamar el momento socio histórico ‘posmoderno’, el debate en torno al lugar del arte, sus condiciones de producción, circulación y recepción, se ha visto atravesado por una serie de dicotomías que quizá podamos reducir en algunos interrogantes ¿modernidad o postmodernidad, ¿autonomía del arte o industria cultural? ¿arte elevado o cultura de masas/arte menor? ¿reiteración de lo existente o pluralidad de estilos? ¿arte afirmativo o arte crítico? ¿otra sensibilidad o estetización de la vida? En esta ‘dispersión’ de las prácticas artísticas y culturales se ha escuchado desde el apocalipsis, la vuelta al conservadorismo, la libertad absoluta, el fin de la modernidad y el advenimiento de la posmodernidad, entre tantos otros conceptos que intentan dar cuenta del proceso socio cultural contemporáneo. Tal como expresa, irónicamente, el crítico cultural Christopher Reed (1993), en rigor, el supuesto ‘fin’ de la modernidad artística ha sido anunciado desde el comienzo mismo de la modernidad⁷.

Sin embargo, es a partir de las reflexiones producidas en torno a los procesos culturales y a los denominados movimientos artísticos ‘pos vanguardistas’, (clasificados diferencialmente como continuidad radical de las vanguardias históricas, como falsa superación entre arte y vida/praxis vital o como condición de posibilidad crítica de nuevas sensibilidades), que se constituyó fuertemente en el campo de discusión acerca de un supuesto posmodernismo⁸ como un nuevo escenario cultural y de prácticas artísticas. Según Reed, en líneas generales y como un intento de categorizar tendencias artísticas, desde el pop hasta el conceptualismo, que parecieron desafiar la estética formalista, “la más amplia definición de la postmodernidad, entonces, sería: el arte no exclusivamente abstracto de los sesentas, setentas y ochentas”, y continúa, “sin embargo, el término ha adquirido un más específico con-

⁷ Reed, cita a Charles Jencks en Times Literary Supplement. (1993) como uno de los teóricos que ha fechado la aparición del termino post moderno en la época victoriana.

⁸ De más está decir que no pretendemos agotar ni cerrar la discusión acerca de la significación de ‘lo posmoderno’, sino enfocarnos en algunas de sus posibilidades de análisis en torno a lo cultural y artístico.

junto de significados que giran alrededor de términos como significación, originalidad, apropiación, autoría, deconstrucción, discurso e ideología.” (Reed, C; 1993: 3).

Esta definición, por amplia, nos introduce en los escenarios de esas décadas para indagar sus especificidades, sus prácticas y asunciones y, en este contexto, para introducir el debate en el interior de uno de los movimientos que produjo mayores intervenciones y rupturas en el escenario cultural y artístico de los últimos cuarenta años: el arte feminista, o el movimiento artístico feminista. La búsqueda de otras representaciones en torno a las construcciones sociales del sexo/género, de los estereotipos que de ellos se derivan y de su relación con el cuerpo y el deseo, fueron los ejes centrales de esos movimientos artísticos. Así también, se caracterizaron por discutir las apropiaciones y los modos de producir las obras artísticas que se llevaban adelante. Categorías como originalidad, copia, genio creador y apropiación fueron los pilares de la deconstrucción de la ideología androcéntricas en el arte.

Como se adelantó, algunos de los primeros ejes abordados por las artistas, fueron las indagaciones en torno a elementos que pocos consideraban arte en aquel contexto histórico. El uso de los ‘restos’, el uso de elementos ‘decorativos’ o de ‘artesanías’, la utilización de elementos asociados a la cultura de masas, entre otros, nos abre una puerta para pensar la articulación de esas dicotomías que fueron puestas en discusión durante los primeros años del movimiento feminista en el arte y que aún hoy continúan.

Tal como se observa resulta complejo asumir una única noción de posmodernidad, por lo cual, se intenta pensarla desde su contextualización histórica, como signo de transformaciones culturales complejas. En tal caso, se propone pensar lo posmoderno no tanto como atributo formal de una época dada, ni como una fecha concreta que nos permita definir algo así como ‘la posmodernidad’, sino más bien pensar lo posmoderno como una reescritura de los elementos de la modernidad, una reflexión crítica acerca de sus concepciones, sus olvidos, sus disputas. En síntesis, como signos culturales de una época histórica, en la cual las categorías de la modernidad se desbordan.

Una primera aproximación nos acercará Jean Francois Lyotard, al discutir la apropiación de su propia obra en relación con el término posmodernidad. El pensador francés dice que “la vanidad de toda periodización de la historia cultural en términos de ‘pre’ y ‘pos’, antes y después, es vana por el mero hecho de que deja incuestionada la posición del ‘ahora’, del

presente a partir del cual se supone posible asumir una perspectiva legítima sobre una sucesión cronológica” (Lyotard; 1998: 33). En el mismo sentido, Judith Butler, dice que “instalar el término [posmodernidad] como aquello que sólo puede ser afirmado o negado es forzarlo a ocupar una posición dentro de un orden binario, y por lo tanto afirmar una lógica de no contradicción por encima y en contra de algún esquema más generativo”. (Butler; 2002: 13-14).

También Hal Foster piensa el posmodernismo sin abandonar una tradición crítica en sus postulados. Al diferenciar un ‘posmodernismo resistente’ de otro de ‘reacción’, Foster permite pensar que las prácticas culturales de fines del siglo XX pueden ser leídas como profundos cambios culturales y como una contrapráctica, tanto de la cultura oficial del modernismo como de la ‘falsa normatividad’ de un posmodernismo reaccionario. La noción ‘posmodernismo de oposición’ que Foster trabaja intenta deconstruir el modernismo y oponerse al *status quo* no para derribar el primero, sino a fin de abrirlo a nuevos debates, a nuevas relecturas, desafiando sus narrativas dominantes a partir de la visibilidad que otorga ‘el discurso de los otros’. Tal como afirma: “un posmodernismo resistente se interesa por una deconstrucción crítica de la tradición, no por un pastiche instrumental (...) por una crítica de los orígenes, no por un retorno a éstos. En una palabra, trata de explorar códigos culturales” (Foster; 1985: 12). La escena que se va conformando con las artistas feministas a partir de los ‘60, se transforma en uno de esos pilares del ‘discurso de los otros’.

Otro teórico, de raigambre marxista, que aborda el debate modernidad/posmodernidad es el norteamericano Fredric Jameson. Para el teórico norteamericano, el hecho de que se hayan suscitado tantos debates (ya sean filosóficos, estéticos o culturales) en torno a la categoría posmoderno, hace que sea necesario prestarle atención. Por la misma razón dirá que el término posmodernidad no sólo no puede ser utilizado a la ligera, sino que, dado que el concepto es en sí mismo polisémico, es, por ende, conflictivo y contradictorio.

Para Jameson no tiene sentido la discusión acerca de que si posmodernismo es pura continuidad del modernismo o bien una ruptura radical de sus constituciones. Prefiere pensar, más bien, que el posmodernismo merece ser estudiado en profundidad como ruptura cultural y experiencial de la última mitad de siglo. El posmodernismo aparecería como un ‘retorno de lo reprimido’⁹ y por ello como respuesta a ciertos valores del modernismo como

⁹ Ver capítulo 4.

totalidad y representación. En este marco, el arte feminista (en sus diversas derivas) no se transforma en una ‘corriente más de la historia del arte’, en una posdata del fin del siglo XX, sino más bien en un movimiento que reconfigura parte de la escena cultural al discutir los valores y las representaciones vigentes en el arte. La exploración a través de diversos modos de producción y la discusión en torno a las ideas de representación, originalidad y autoría, como modo de indagar las representaciones acerca del género, se vuelven relevantes en el arte feminista como parte de la escena estética posmoderna.

Siguiendo a Jameson, quien retoma a Raymond Williams, el posmodernismo sería una estructura de sentimiento, es decir que comprendería nuevas formas de prácticas y hábitos sociales y mentales en relación con las nuevas formas de producción económicas y sociales. Desde allí describe uno de los aspectos culturales más relevantes del posmodernismo como “el desvanecimiento de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial o de masas” (Jameson, 1991: 12) que pone de manifiesto las relaciones entre baja y alta cultura. Así, lo que caracterizaría al posmodernismo estético es una reelaboración de todo aquello ‘degradado’ por la cultura de elite.

Así mismo, Jameson entiende la integración actual del posmodernismo no sólo como una opción estilística dentro de la esfera estética actual sino como una lógica cultural dominante dentro del sistema capitalista multinacional actual. Los posmodernos intentarían romper esas esferas diferenciales entre la cultura de elite y de masas para integrar ambos polos en relación con la globalización política y económica del capitalismo multinacional, cuyos productos ya no pretenden oponerse al mercado. Así entendidas, las producciones estéticas no serían más que una producción e integración de mercancías de y hacia el mercado.

Como en muchos de los autores que han reflexionado acerca de la teoría estética contemporánea (Adorno, Burger, Danto, por mencionar sólo algunos) la pregunta que entra en juego es la de la autonomía del arte como condición de posibilidad de ‘oponer’ una cierta distancia crítica ‘al mundo’. Jameson asume que la distancia, en el nuevo presente del posmodernismo, se ha extinguido y aún más, que aquello que en los inicios del posmodernismo resultaba obsceno ya no escandaliza a nadie. En ese marco el autor se pregunta acerca de las condiciones de un arte radical en las producciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, tal como lo expresa, esta ecuación no da como resultado que se deba asegurar ‘el

fin del arte', o abolir por su desaparición, porque 'ya no sería un espacio crítico'. Se trata, más bien, de pensar la posmodernidad, o la sensibilidad actual, desde otros lugares a los que estábamos acostumbrados¹⁰, de poder comprender una nueva esfera de relaciones entre lo cultural, lo económico y las esferas de sentido que se instituyen y en la que circulan los fenómenos estéticos. Lo que estaría en juego, entonces, sería una amplia gama de rasgos diversos que coexisten en la escena contemporánea.

En relativa consonancia con algunos de los planteos de Jameson, Andreas Huyssen entiende 'lo posmoderno' como una nueva sensibilidad estético-política posterior a los postulados del modernismo y las vanguardias históricas, remitiendo su 'surgimiento' a los movimientos artísticos norteamericanos. Hace referencia a la resignificación -o re contextualización- que implica el arte denominado pos vanguardista con respecto a los postulados de las vanguardias históricas. Así, entiende a la posvanguardia como aquellos movimientos artísticos que surgen como un signo de la cultura actual y que ponen en entredicho algunos de los ejes de la cultura modernista. No denomina con el término posvanguardia únicamente a aquellos movimientos que se inscriben conscientemente como 'deudores' de las vanguardias históricas, sino también a todos aquellos que se caracterizan a sí mismos como 'neos' o 'post', esto es, que se definen en algún tipo de relación con las vanguardias históricas

Huyssen, sin embargo, es cuidadoso en proponer un 'corte' (como si de épocas culturales indiferenciadas se tratara), entre el modernismo y el posmodernismo como expresiones estéticas diversas. Se trataría más bien de nuevas relaciones y configuraciones discursivas entre el modernismo, la vanguardia y la cultura de masas. Así se puede comprender que "el posmodernismo contemporáneo opera en un campo de tensión entre la tradición y la innovación, entre la cultura de masas y el arte elevado, en el cual los segundos términos no pueden arrogarse privilegio alguno sobre los primeros, un campo de tensión que no puede concebirse en términos de progreso versus reacción, izquierda versus derecha, presente versus pasado, modernismo versus realismo, abstracción versus representación, vanguardia versus kitsch" (Huyssen, Op.Cit. : 373). El autor tampoco duda en aseverar que uno de los pocos

¹⁰ Jameson recurre aquí a la metáfora de los mapas cognitivos como modo de pensar un arte relativamente autónomo y crítico de y en las condiciones socio-culturales actuales. Para un análisis detallado de los postulados del autor remitimos a los libros: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, 1991. y *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, 1996.

acuerdos entre aquello que llamamos posmodernismo es “la tentativa de negociar formas de arte elevado, con ciertas formas y géneros de la cultura de masas y la cultura de la vida cotidiana”. (Huysen; Idem.: 115). Así la escena estética posmoderna es comprendida como la relación no sólo dialéctica sino además crítica, que surge como contracara, por un lado, de ‘la decadencia’ de los valores del modernismo y, por otro, por la deriva afirmativa de las vanguardias históricas.

Por último, en el trabajo que José Amícola realiza en torno al movimiento Camp¹¹, se analizan algunas prácticas y contextos culturales como ‘rasgos posmodernos’. En referencia al debate de las posvanguardias, el autor define el posmodernismo como “una nueva continuación de las vanguardias históricas en el sentido de que aquellas establecieron una nueva relación entre el arte con mayúscula y la cultura de masas, mientras que la época actual se aprovecharía de esa embestida, pero siendo ya conciente de la indisolubilidad en que se encuentran esos dos polos como antinomias dialécticas” (Amícola; 2000: 38). El movimiento Camp, surgido de un grupo ‘marginado’ o ‘invisible’ como el homosexual masculino en los años ‘60, estaría inserto en la posmodernidad como una respuesta a las vanguardias históricas y como una arremetida irrespetuosa contra la tradición.

Así entendidas, las reflexiones de la escena artística contemporánea en torno al concepto de posmodernismo dan lugar a nuevas las relaciones dialécticas entre arte y cultura de masas y ‘arte menor’ que puede tener un potencial estético político al engarzarse con nuevos movimientos sociales que replanteen los patrones estéticos y socio-culturales de nuestra cultura. Por potencial estético político entendemos aquello que Jacques Rancière imagina como “lo que rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes o su ausencia por un supuesto que, por definición, no tiene lugar en ella: la de una parte de los que no tienen parte (...) la actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar: hace ver lo que no tenía razón para ser visto”. (Rancière; 1996:45).

¹¹ Según Amícola el movimiento Camp nace en los años ‘60 como parte de un movimiento social particular (el gay/homosexual masculino) y como práctica antes que como una teoría específica sobre el arte y la sexualidad. En líneas generales se puede decir que el Camp es una forma representativa teatral sobrecargada de gestualización que reutiliza y transforma los elementos de la cultura de masas para criticar la cultura dominante. Según Graciela Speranza, el Camp se erige como parte del contexto cultural pop, cuestionando la identidad del arte a partir del principio del exceso y la celebración a través del cual se encuentra un valor excepcional en el objeto degradado.

En otros términos, la utilización de la cultura de masas, de las artesanías o del ‘arte menor’, como ‘lo otro’ del arte, que comienza a ser trabajado por las artistas, discute con el arte institucionalizado desde una postura que no intenta ‘extinguirlo’ sino que emerge desde los mismos términos que impone la cultura dominante pero resignificándolos en diversos contextos para generar así condiciones de posibilidad crítica.

Como veremos, el movimiento artístico feminista puso en discusión muchos de los imaginarios del orden hegemónico cultural de la segunda mitad del siglo XX, pero ello no fue sólo en el marco de la puesta en visibilidad de ‘la identidad’ genérica o sexual sino, además, en los modos en que se produjeron las manifestaciones estéticas. Allí se fue constituyendo una visualización de lo reprimido y lo excluido del orden social dominante: la femeneidad, la homosexualidad, la cultura de masas, la ‘banalidad kitsch y del consumo’, etc. para problematizar las instituciones y prácticas que legitimaban reproducían ese orden. Así las disputas por las identidades, sobre el género y la sexualidad, devinieron elementos centrales y constitutivos de la escena estética contemporánea de las últimas décadas. En este sentido, Huyssen vislumbra el arte pos vanguardista como continuidad pero a la vez como radicalidad de las vanguardias. En sus términos, estaríamos ante una ‘estética de la resistencia’ donde, si la ‘revolución radical’ ya no es posible –o al menos no es estratégicamente viable en la actualidad- al menos lo será la resistencia subjetiva/simbólica, individual y colectiva, que puede oponerse al orden estético cultural hegemónico.

1.2. Otros rasgos para pensar el posmodernismo. Vanguardias y pos vanguardias. ¿Repetición o diferencia?

Antes de introducir específicamente la escena artística feminista, se cree oportuno enfrentar un ‘espectro’ que asoma en las lecturas. Continuamente los autores parecen excusarse acerca de que discutir, pensar, el posmodernismo o la posvanguardia, como un momento cultural específico de fin de siglo, no significa renunciar a la comprensión del arte como posibilidad crítica del orden social. ¿Qué hay en disputa en este planteo?, ¿por qué parecería que hay ‘que dar razones’ –aun cuando sean contingentes, provisionarias- para poder ‘justificar’ el arte contemporáneo? El fantasma acerca del arte actual como mercancía y del arte

como mera reiteración del pasado vanguardístico parece aflorar a cada paso... y la dificultad de apropiarnos de nuevas relaciones en la cultura, también.

Como se dijo los autores abordados coinciden en que, una de las relaciones constitutivas de la escena estética contemporánea (y del posmodernismo) es la relación arte alto/arte bajo o más bien, arte consagrado/cultura de masas-arte menor o artesanías. Según sus desarrollos, el antecedente histórico de esa complementariedad fue puesta de manifiesto por las llamadas vanguardias históricas¹² durante las primeras décadas del siglo XX que reclamaban la fusión de arte y vida, negando (o mejor dicho, atacando) lo que Peter Bürger llamó Institución Arte: el aparato de producción y distribución del arte que determina esencialmente la recepción de la obra de arte en una época histórica dada.

Sin embargo, algunos críticos y teóricos de arte, como Peter Bürger o Cornelius Castoriadis, han pensado el arte posvanguardista como una mera reiteración de lo existente. Si bien han reconocido la importancia de los movimientos posvanguardistas como movimientos sociales importantes, no así como movimientos artísticos ‘creativos’. ‘La falta de originalidad’ y el ‘conformismo artístico’ harían de la posvanguardia una mala ‘copia’ de los procesos artísticos llevados adelante por las vanguardias de principio de siglo.

Bürger aclara que la reconducción del arte a la praxis vital no sólo no sucedió tal como las vanguardias pretendían sino que ese intento de superación trajo en sí mismo el germen de la ‘falsa superación entre arte y vida’. Según el autor, a lo largo de los años ‘30 y ‘40 a partir de la industria cultural se produce el impedimento de distanciamiento (crítico) del arte sobre la realidad. Los modos de producción utilizados por las técnicas vanguardistas no sólo no modificaron las relaciones existentes entre la sensibilidad y la praxis vital sino que,

¹² A grandes rasgos podemos decir que el ‘proyecto artístico’ de las Vanguardias Históricas – fundamentalmente del Surrealismo y el Dadaísmo- iba acompañado de una crítica a la totalidad de la vida social y cultural burguesa. Según Bürger, “los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa que no impugnaban una expresión artística precedente, un estilo, sino la Institución Arte en su separación de la praxis vital de los hombres... [en las vanguardias] la exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad, que decide tanto sobre el efecto de la obra como sobre su particular contenido” (1997; 103). Podríamos decir también que las vanguardias buscaban, antes que nada, nuevas maneras de pensar la sensibilidad estética en la vida, otras maneras de pensar la sensibilidad humana. La ilusión de traspasar las fronteras del arte como un lugar predeterminado planteaba la necesidad de unir la experiencia estética con la praxis vital. Como ejes centrales rechazaban la idea de arte como representación, criticaban la separación del arte respecto de la praxis vital y la producción y recepción individual de la obra de arte. Según Bürger, los vanguardistas al intentar la superación de los parámetros del arte modernista, estaban modificando en sí mismo la esfera de autonomía que se había producido en el arte burgués. Para un trabajo exhaustivo sobre las vanguardias históricas remitimos al libro de Peter Bürger (1997), *Teoría de la Vanguardia* y de Mario de Micheli (1979) *Las vanguardias artísticas del Siglo XX*.

por el contrario, se transformaron en el paradigma de la mercancía cultural (y ‘de la buena actividad cultural’). Esa reconducción de la relación entre arte y praxis vital entonces, para el autor, sólo puede suceder en la sociedad burguesa actual a través de una falsa superación del arte autónomo por la vía de la industria cultural, que nos acercaría a una experiencia estética afirmativa.

Para el teórico alemán, cuando la provocación misma llega a considerarse como obra de arte, ésta perdería toda razón de ser, transformándose en mera producción de la industria cultural. Se desprende de ello que critique a la posvanguardia por considerarla parte de un movimiento ‘afirmativo’ de la provocación misma y que afirme enfáticamente que “cuando la protesta de la vanguardia histórica contra la Institución Arte ha llegado a considerarse como arte, la actitud de protesta de la neovanguardia ha de ser inauténtica. De ahí la impresión de industria del arte que las obras neovanguardistas provocan con frecuencia” (Op. Cit.: 107). Así, la afirmación de la percepción antes que su modificación, parecía ser el juego al cual el shock, la falta de autoría y la negación de la Institución Arte, como los elementos centrales de las producciones estéticas de las vanguardias, quedaron relegados. De allí que Bürger se pregunte entonces si es deseable la superación de autonomía del arte, o si más bien esa autonomía no es garantía de la libertad de movimientos para pensar alternativas a la situación en que se manifiesta.

Muchas de las ‘acusaciones’ a los movimientos posvanguardistas se sustentan en una línea semejante a las analizadas por Bürger, tales como acusarlas de la mera reiteración de los procesos de producción, circulación y recepción de las vanguardias históricas, o bien de estetización de la vida a través de la industria cultural o bien de la afirmación ‘ingenua y alegre’ de la ‘cultura de masas’. Ahora bien ¿pueden los movimientos artísticos de la posvanguardia, como manifestaciones estéticas del posmodernismo, comprenderse como parte de una configuración cultural que redefine, no como mera repetición sino como resignificación crítica del orden socio cultural? ¿pueden los movimientos denominados posvanguardistas producir algunos imaginarios que nos habiliten a pensar un orden otro?

Se puede decir, en primer lugar, que la reapropiación que realizan los movimientos posvanguardistas no debe ser desechada a la ligera como mera afirmación de lo existente, dado que se podría pensar estos intentos como una nueva reconfiguración del arte y la vida, no para traspolar ahistóricamente la consigna vanguardista, sino para pensarla en otros contex-

tos socio-culturales. Las prácticas que emerguen en los movimientos posvanguardistas bien pueden ser pensadas desde otro lugar que no sea la mera reiteración de lo existente sino la puesta en práctica de nuevas relaciones entre sociedad-cultura-consumo cultural y sensibilidad. Seguramente algunos de esos modos no estarán alejados de las prácticas vanguardistas, pero sí se diferenciarán en proponer e indagar en los modos de producción, recepción y circulación, discutiendo la mirada históricamente androcéntrica del arte.

Si la fuerza histórica y política de las vanguardias fue cuestionar los fundamentos de la Institución Arte de su época (aunque no pudo superarla), los movimientos de la posvanguardia retomarán sus postulados pero no para reinsertarlo acríticamente sino para resignificarlos a partir de la articulación del ‘arte’ con la ‘cultura de masas’ y el ‘arte menor’ como modo de discutir las asignaciones androcéntricas del arte que los propios vanguardistas no pudieron poner en el horizonte simbólico de discusión. Si bien algunas técnicas de producción que utilizaron las vanguardias siguen vigentes, y parecerían remitir a la extrapolación per se de sus prácticas, el desafío está puesto en la resignificación de la vida cotidiana y la puesta en visibilidad de aquellas imágenes y prácticas silenciadas o degradadas (que tampoco la vanguardia desplegó).

La discusión de los modos de realización de las obras considerados legítimos en el arte, en especial la relectura realizada por los movimientos posvanguardistas en torno al debate de la cultura de masas y el arte menor como ‘inferior y feminizadas’; como así también el despliegue en las representaciones y producciones artísticas del género, de la sexualidad, el cuerpo y el deseo, pueden ser una buena pincelada para pensar las relaciones entre praxis y vida, estética y sensibilidad, arte y género. Para ello debemos introducirnos definitivamente en la emergencia de los debates feministas en el arte.

1.3.- La retaguardia androcéntrica de las vanguardias históricas. El ‘arte menor’, la cultura de masas y el género, o la desvalorización de ‘lo otro’.

Según lo desarrollado, los autores consideran que la relación de arte culto y cultura de masas había comenzado a ser puesta en discusión ya por las vanguardias históricas. Sin embargo, las críticas vanguardistas a la ‘totalidad’ del orden existente tuvieron como límite su propia incapacidad de vislumbrar un orden otro de representación del sexo/género y de

un orden otro de las relaciones de ‘lo femenino’ en el arte y la vida del artista. Los elementos ideológicos que asociaban el arte como contraparte del genio masculino y que representaban a la mujer desde la mirada y los deseos masculinos, no fueron puestos en discusión por los artistas vanguardistas. Tal como afirma Huyssen “en cuanto al género y la sexualidad, la vanguardia histórica ha sido por lo general tan patriarcal, misógina o machista como la mayoría de las tendencias del modernismo” (Op. Cit.: 117).

Dejando de lado los explícitos textos misóginos del Futurismo Italiano, liderados por Marinetti¹³, ni los textos o las pinturas de los cubistas (que pusieron en discusión los puntos de vista de la perspectiva y la representación artística), ni tampoco los surrealistas¹⁴, (que buscaban indagar en el inconsciente), pudieron indagar en los intersticios ‘inconscientes’ de seguir representando a la mujer como objeto de la fantasía y el deseo masculino. Tal como afirma la propia pintora y escritora surrealista, Leonora Carrington, “los surrealista la tumbaban [a la mujer] desnuda y con una sonrisa en un diván, y allí la dejaban. Y afirma “yo nunca fui es la mujer-niña que Breton quería ver en las mujeres, ni consentía que me trataran como tal. Pero tampoco ambicioné cambiar al resto. Simplemente aterricé en el surrealismo; nunca pregunté si tenía derecho a entrar”. (en Carrillo, 2006).

Siguiendo las argumentaciones de Rosa Rayego, podemos decir que las imágenes de la mujer representada como ‘ángel’ y ‘mujer-loca’, características del siglo XIX, se transforman, a principios del XX a través de las vanguardias, en ‘Mujer fatal’ (cuyas representaciones abarcan un amplio espectro que podría ir desde la ‘mujer bruja’, ‘la mantis religiosa’ hasta la ‘mujer niña’) y ‘Nueva Mujer’. Según esta autora, “la figura de la ‘mujer fatal’ se hereda de la tradición libertina de Sade, de cuya imagen de la mujer profana y prostituta son deudoras tanto la óptica de la misoginia romántica, así como la de la mujer profetizada en el surrealismo francés” (García Rayego, R: 7). Los dibujos y pinturas de Max Ernst,

¹³ El *Manifiesto Futurista* de 1909 decía, entre otras cosas que: “queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las bellas ideas por las cuales se muere y el desprecio de la mujer. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y contra toda vileza oportunista y utilitaria” (en De Michelis Mario, 2002: 317).

¹⁴ En el *Primer manifiesto del Surrealismo* (1924), André Breton señalaba que Merval definía el Surrealismo de la siguiente manera: “Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral” (Idem. 290.291). Le sucedían allí una larga ‘lista de surrealistas’ entre los que se encuentran desde Sade pasando por Poe, Rimbaud o Mallarmé. Sin contarse, por supuesto, ninguna mujer entre ellos.

Hans Bellmer, Renè Magritte y Salvador Dalí o las poesías de Paul Elouard serían algunos de los ejemplos a citar. Otro modo de representación se da en torno a la asociación ‘mujer naturaleza’, característica de los cuadros de Matisse, Derian, Klimt o Gaugin, donde las mujeres actuarían como ‘metáforas del paraíso natural’.

Tal como especifica Pollock, “en la estela de la indagación surrealista de la sexualidad y el inconsciente, las artistas creyeron en la trampa de las fantasías rectoras de una psique heterosexual masculina en la que la mujer como musa, femme-enfant o diosa, impedía cualquier articulación reconocida de una subjetividad autónoma” (Op. Cit.: 324). Los elementos asociados a la imagen de mujer como parte del deseo masculino y como compañera del genio creador (compañera que hará a la vez de musa) no fue puesto en duda por aquellos que pedían todo quiebre de límite valorativo de la cultura burguesa. se puede decir, irónicamente, que la vieja consigna de Dadá bien podría haber sido ‘La destrucción del mundo del arte, menos nosotros los (genios y masculinos) artistas’.

En la misma línea, la crítica española, Amparo Serrano analiza las prácticas vanguardistas. Dice que, si bien una de las ‘reivindicaciones de las vanguardia’ fue la de la libertad sexual y la búsqueda de ‘nuevas sensibilidades’, esa libertad fue siempre mirada (y realizada) a través del ojo masculino. La distinción entre matrimonio y amor, belleza y sexo, o las improntas de los desnudos vanguardistas, evitando toda asociación a las figuras ‘del decoro’ modernista, eran un crítica al orden figurativo del arte y a las relaciones sociales dominantes, pero seguían asociando a las mujeres al lugar para ser representadas o para ser deseadas. El lugar de las artistas seguía sin ser más que ‘la compañera de’, ‘la amante de’ o como mucho la ‘mujer/artista descubierta por’.

Así, cuando se destaca el rol de las mujeres artistas en las vanguardias, siempre se hace en términos de ‘las parejas de’. Una y otra vez se reitera el rol protagónico de él como mentor y ‘descubridor’ de la mujer artista. Así, Man Ray aparece ‘como si hubiera descubierto a’ Lee Miller, Guillaume Apollinaire a Marie Laurencin, Auguste Rodin a Camille Claudel, Wassily Kandinsky a Gabrielle Münter y Diego Rivera a Frida Kahlo. En cualquiera de estos casos la artista era “descubierta por el varón, y su status real es, por lo tanto, el de objet trouvé (objeto encontrado). El énfasis está más en el descubridor que en lo descubierta. La mujer artista es una cosa más descubierta por ellos” (Serrano; 2002: 83).

Todas estas artistas han estado siempre subordinadas a su relación ‘con’ y, pocas veces, se le ha dedicado un estudio específico en cuanto artistas independientes y autónomas. En este contexto, la ‘leyenda del genio creador y del artista’ refuerza aun más sus mitos, porque siempre son ‘ellos’ los que ‘las descubren a ellas’, aumentando así el ego de ‘instinto sagaz que vio sus cualidades’ y creando la asociación entre ‘conquistador y conquistado’, ‘activo y pasivo’. Las medallas de los honores del descubrimiento siguen colgándose a costa de borrar la historia de lo descubierto.

Las características que asume la imagen femenina en el contexto de las vanguardias históricas, ya sea como ‘compañera o amante de’, o como artista que intenta ‘elevarse por encima de su sexo hacia un arte superior’, no dejan de ser las dos caras de una misma moneda: la invisibilización de la artista como creativa y autónoma. Ejes que conforman, a lo largo de la historia, el paso de la pura individualización a la pura abstracción de las artistas: así el ‘genio creador’ es el masculino, la ‘genia¹⁵ creadora’, es la excepción o ‘su’ musa.

Resulta relevante que, recién en 2008, en la muestra *Amazonas del arte nuevo*¹⁶ realizada en la ciudad de Madrid, se haya realizado una muestra que reúne a muchas de las artistas que no fueron una coda en los movimientos de vanguardia sino, más bien, parte específica de sus producciones e indagaciones artísticas. La muestra se llevó adelante entre enero y abril de 2008 y estaba dividida en 8 partes, cada una de ellas agrupaba a 41 artistas de diferentes estilos y géneros artísticos entre 1880 y 1950. Como pioneras, en los albores del siglo XX, se seleccionaron las artistas Mary Cassatt, Louise Breslau, Suzanne Valadon, Anna Boch, Romaine Brooks, en las vanguardias rusas Natalia Goncharova, Marevna, Marie Vorobieff, Alexandra Exter, Liubov Popova y Olga Rozanova. En el Futurismo italiano se destaca la figura de Valentine de Saint-Point. En relación al Cubismo y el Expresionismo Käthe Kollwitz, Marianne von Werefkin y Mela Muter. En el Surrealismo se encuentran artistas como Maria Germinova (Toyen), Maruja Mallo, Kay Sage y Leonora Carrington. También en los grupos de arte Abstracto se encuentran Sophie Taeuber-Arp, Marthe Donas, Katarzina Kobro, Maria Nicz-Borowiak, Marcelle Cahn, Franciska Clausen, Nadia Khodossievitch y Florence Henri. En relación a los movimientos de arte concreto o denominado “post Expresionismo o Realismo Mágico”, María Blanchard, Suzanne Roger, Marie Lau-

¹⁵ Un dato anecdótico pero elocuente es que el ‘diccionario de Windows’ marque como ‘palabra inexistente’ (o error gramatical) la palabra ‘genia’, cuya ‘correcta’ escritura es, por supuesto, ‘genio’.

¹⁶ <http://www.exposicionesmapfrearte.com/amazonas/web/presentacion.asp>.

rencin, Chana Orloff, Tamara de Lempicka, Meraud Guevara, Charley Toorop, Ángeles Santos, Grethe Jürgens, Gerta Overbeck-Schenk, Frida Kahlo y Georgia O'Keeffe. Por último, y en relación a la fotografía, la exposición presenta los trabajos de Florence Henri, Lee Miller, Dora Maar y Claude Cahun. Así mismo faltarían agregar, la artista dadaísta alemana Hannah Höch (considerada la 'compañera de' Raoul Hausmann, o bien 'el hada, la bella durmiente del dadaísmo' o la 'hormiga obrera indispensable del dadaísmo'). A Lee Krasner (siempre asociada con Jackson Pollock) o la alemana Meret Oppenheim, (asociada con el círculo surrealista).

A continuación se abordará la emergencia de la escena artística de los '60 y '70. En este momento histórico particular se comenzaron a realizar abordajes teóricos, históricos y estéticos que criticaron las prácticas androcéntricas del arte. A diferencia del cruce propuesto por las vanguardias históricas (cuya retaguardia parece quedar siempre en la línea ideológica del género), el arte feminista puso en imágenes los silencios que se dibujaron en torno a las representaciones de 'lo femenino' y el debate en torno a la escena estético cultural y sus prácticas de acceso, producción, circulación y recepción históricamente legitimadas. Aquello que, en el horizonte simbólico de los vanguardistas, no había podido ser aún puesto en discusión y que comienza a emerger como línea fundante del nuevo movimiento artístico en los '60.

1.4.- En busca de una pincelada feminista del arte contemporáneo: la crítica al androcentrismo estético.

“Todo lo marginado en el siglo XIX
ha dejado de verse como la loca encerrada en el altillo de la casa burguesa
(...) ha bajado a la sala y se sienta ahora a la mesa”
José Amícola

De más está expresar que existieron artistas que antes de los años '60 discutieron e 'imprimieron' en su obra ciertos rasgos de lo que se desarrollará a continuación. Pero tomamos como punto de partida la década del '60 por la emergencia pública de artistas feministas y su participación en la escena estética. Durante los años '60 y, fundamentalmente, los '70, hubo artistas, críticos e historiadores del arte que emprendieron una actividad pública acerca del androcentrismo en el mundo del arte y realizaron intervenciones y manifestaciones

artísticas públicas que denunciaron las significaciones androcéntricas vigentes en la cultura contemporánea.

La deconstrucción de la mujer como objeto inspirador ‘del genio masculino’ y la búsqueda de una afirmación de otras representaciones en torno de ‘lo femenino’, fueron algunos de los primeros abordajes del movimiento artístico feminista de la época. Estas prácticas pueden pensarse como desafiantes al orden constituido. Tal como dice Craig Owens “el feminismo, como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno es un acontecimiento político y epistemológico. Político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones” (En Foster; Op. Cit.: 14).

La crítica a los discursos dominantes en torno al lugar de las mujeres en el arte puso en discusión aquello que había sido silenciado. Se destacaba no sólo la falta ‘cuantitativa’ de exposiciones sino la propia lógica androcéntrica que asociaba la noción de ‘genio creador’ con lo masculino y la de la mujer con ‘el arte menor o artesanía’ entendidos como degradado o mal arte. Tal como afirma Andreas Huyssen “parece indudable que el cuestionamiento femenino y radical de las estructuras patriarcales en la sociedad y en los diversos discursos del arte, la literatura, la ciencia y la filosofía debe ser una de las medidas por las que calculamos la especificidad de la cultura contemporánea, así como su distancia del modernismo y su mística de la cultura de masas en cuanto que femenina” (Op. Cit.: 119). A partir de estos dos grandes ejes, la figura del genio asociada a la masculinidad y la figura de la mujer asociada a prácticas artísticas ‘degradadas’, se buscaba explicar el marco ideológico en que se constituyeron y se ejercieron las prácticas culturales en el arte occidental y las producciones artísticas en particular (que podríamos pensar no muy ajenas a cierta ideología actual¹⁷).

La crítica cultural norteamericana Linda Nochlin (considerada una de las pioneras en la escritura y el desarrollo artístico feminista), escribió en 1971 un ensayo donde indagaba en torno a las condiciones sociales e históricas del arte, como así también en las posibilidades de acceso a las prácticas artísticas que limitaron el desarrollo y la producción de artistas mujeres. Allí se preguntaba: “¿Porqué no hay grandes artistas mujeres?”, y sostenía que,

¹⁷ No hace falta más que observar los ‘fascículos’ de arte que emitió el Diario Clarín de marzo a junio de 2008 denominado: *Las mujeres del arte*. Allí la propaganda y el desarrollo de cada fascículo se basa, no como podríamos haber imaginado en relación a las artistas del mundo del arte, sino en las “musas que inspiraron los grandes genios de la historia del arte” (sic. Propaganda televisiva del diario Clarín. Marzo de 2008)

como primer desarrollo, “se impone la necesidad de una crítica feminista en la historia del arte que sepa forzar los límites ideológicos-culturales para revelar los prejuicios y las insuficiencias, sin reducirlo a la única cuestión de las mujeres sino tratando de formular las cuestiones cruciales que interesan a la disciplina en su conjunto” (en López Anaya, J; 2007: 217).

No se trataba sólo de un supuesto problema ‘empírico’ de la ausencia de mujeres artistas a nivel histórico, sino de los límites ideológicos de la institución artística en su conjunto, de la invisibilización de artistas mujeres y de las prácticas y límites androcéntricos del mundo del arte en general. La ausencia de artistas mujeres no era, por supuesto, causa del azar, por lo cual lo primero que había que desarticular eran las asociaciones ideológicas de representación simbólica socio-cultural que asociaban al arte casi exclusivamente con una práctica masculina, como así también las prácticas históricas y sociales que legitimaban ese imaginario.

El artículo de Nochlin continuaba trazando un recorrido histórico acerca del acceso de las mujeres a las instituciones y al estudio en las carreras de arte, como así también a la posibilidad real de producción y circulación de obras de artistas mujeres desde el Renacimiento a la actualidad. Evitando una explicación esencialista que atribuyera a la ‘naturaleza femenina’ el resultado de esas prácticas, el artículo continuaba de la siguiente manera: “La culpa (...) no la tienen nuestras estrellas, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales ni nuestros espacios vacíos, sino nuestras instituciones y nuestra educación —entendida como ente que abarca todo lo que nos ocurre desde el instante en que entramos en este mundo de símbolos, signos y señales cargados de significado (...) Así, la cuestión de la igualdad de la mujer —en el arte y en otros terrenos— recae no sólo en la relativa benevolencia o en la mala voluntad de los hombres como individuos, ni en la autoconfianza o abyección de las mujeres como individuos, sino más bien en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y en la percepción de la realidad que imponen a los seres humanos que formamos parte de ellas”. (Nochlin; 1971)

En este texto, Nochlin inició una línea de abordaje teórico que fue el sustento de posteriores desarrollos teóricos e históricos en relación a la deconstrucción de la historia oficial del arte en torno a la ‘incapacidad femenina’ de las mujeres para la práctica artística, articulando el problema en la educación, la socialización y el ejercicio del poder en las prácticas

sociales y culturales. En una línea similar, y en contraposición con Clement Greenberg, para quien el sexo, al igual que la clase o la raza, formaba parte de aquello que el arte debía intentar superar (o eliminar) para poder sostenerse en las sociedades capitalistas y fascistas, escribió Griselda Pollock. La crítica norteamericana se preguntaba ¿qué sucedía cuando es justamente el sexo aquél que delimita las jerarquías sociales y los lugares asignados a cada quien? Ambas autoras afirmaban que la historia de la percepción de las prácticas realizadas por mujeres como parte de una cultura asociada a prácticas menores y femeninas, constituyeron su recorrido histórico a lo largo del siglo XIX, pero encontraron sus esbozos mucho antes, quizá desde los orígenes mismos de la emergencia de una Teoría Estética.

Al hablar de los inicios sistemáticos y teóricos del pensamiento estético, no podemos dejar de mencionar a Immanuel Kant como uno de sus autores claves a lo largo del siglo XVIII y de toda la tradición posterior de la teoría estética occidental. No resulta menor destacar los visos androcéntricos que se observan en la teoría kantiana, dado que desde allí podremos rastrear asociaciones ideológicas que se instituyen como parte del sentido común¹⁸ del arte moderno. En relación a lo bello y lo sublime, Kant realiza una distinción que pareciera seguir su derrotero histórico e ideológico 200 años después. El pensador alemán dice que “en una mujer todas las ventajas se combinan sólo para hacer resaltar el carácter de lo bello, en ellas el verdadero centro y, en cambio, entre las cualidades masculinas sobresale, desde luego, lo sublime como característica” y continúa “la mujer tiene un sentimiento innato para todo lo bello, bonito y adornado (...) el bello sexo tiene tanta inteligencia como el masculino, pero es una inteligencia bella; la nuestra ha de ser una inteligencia profunda, expresión de significado equivalente a lo sublime ” (Kant; 2004: 28 y 29).

El problema es qué entiende Kant por bello y por sublime en relación a cada uno de los ‘sexos’. A lo largo de todo el ensayo, el filósofo establece rasgos y características específicas para cada uno de estos sentimientos asociados a la sensibilidad. Así “la emoción es en ambos agradable, pero de muy diferente modo (...) lo sublime produce agrado pero unido al terror, en cambio lo bello es agradable pero alegre y sonriente (...) lo sublime conmueve, lo bello encanta (...) lo sublime ha de ser siempre grande, lo bello puede ser también pequeño, lo sublime ha de ser sencillo, lo bello puede estar engalanado (...) la inteligencia es subli-

¹⁸ “De acuerdo con la posición gramsciana, la esfera pública genera consensos a través de la circulación de discursos que construyen el ‘sentido común’ del momento y representan al orden existente como natural y/o justo” (Fraser; 1997: 106).

me, el ingenio, bello (...) la audacia es grande y sublime, la astucia es pequeña pero bella (...) las cualidades sublimes infunden respeto, las bellas amor (...) la amistad presenta principalmente el carácter de lo sublime, el amor sexual, el de lo bello. (Ibid; 10-13) y la lista podría continuar... Tenemos entonces una lista de adjetivos y prácticas asociadas, a un lado, con lo masculino, como grande, profundo y sublime y, al otro, con lo femenino como lo pequeño, lo encantador, lo sexual. Todas asociaciones ideológicas que no hicieron más que ayudar a configurar un derrotero de la mujer considerado como lo degradado y ‘bello’ (podríamos pensar el objeto para ser admirado, observado, halagado) y el varón como lo ‘elevado y sublime’.

En este entramado, y ante la afirmación de la superioridad de lo masculino en relación al arte y de lo femenino en torno a lo bello y las prácticas degradadas, es casi lógico que las artistas que pudieron acceder a ser consideradas como ‘excepciones’ por la Institución Arte del momento, necesitaran catalogar su obra como ‘no femeninas’. Lo ideal era no parecer una mujer, no dejar rastros de las preocupaciones ‘menores’ a las cuales ‘estaban sometidas’. De allí la supuesta ‘ausencia’ de artistas y de un arte realizado por mujeres. A la mujer no le correspondía más que ser la musa inspiradora, a lo sumo, ‘la excepción’, pero nunca la artista. Como decía la artista von Houten “mientras una mujer no se priva de su sexo (no se desfeminiza), no puede ejercer el arte más que como amateur. La mujer de genio no existe; cuando existe es un hombre” (Bettina Van Houten, citada en Guasch; 2000).

Si las mujeres fueron históricamente silenciadas de las instituciones y de las prácticas artísticas, la pregunta que hizo consonancia con la supuesta ausencia de mujeres en la historia del arte era ¿qué lugar ocuparon las mujeres a lo largo de la vida artística occidental? La respuesta no era, a simple vista, difícil de contestar: musas de aquí y de allá aparecían siempre alrededor de ‘la inspiración del genio masculino’, o bien en el lugar de la pasividad, del modelaje, como objetos para ser representadas.

Las mujeres no podían ser más que las inspiradoras para el genio de los artistas y a la par, debían contentarse con su participación en las ‘artes menores’ (bordados, lectura de folletines, arte decorativo, etc). Actividades que además, en su mayoría, se realizaban en el ámbito privado. Según Pollock y Parker esto se puede ver en La gazette des Beaux-arts de 1860 donde se detalla: “el genio masculino no debe temer nada al gusto femenino. Dejemos que los hombres de genio conciban grandes proyectos arquitectónicos, esculturas monu-

mentales y formas elevadas de pintura. En una palabra, dejemos que los hombres se ocupen de todo aquello que guarda relación con el gran arte. Dejemos que las mujeres se ocupen de esos tipos de arte que han preferido siempre, como pasteles, retratos o miniaturas. O la pintura de flores, esos prodigios de gracia y frescura que tan sólo pueden rivalizar con la gracia y la frescura de las propias mujeres. A las mujeres corresponde sobre todo la práctica del arte gráfico, esas laboriosas artes que se compadecen tan bien con el papel de abnegación y devoción que la mujer honesta desempeña felizmente aquí en la tierra, y que es su religión”(Parker R; Pollock G; en Guasch A; Ibid.: 314)

Tal como se observa el debate no era sólo la supuesta ausencia de artistas mujeres como parte hacedora del mundo de la cultura y el arte, sino, también, su articulación con la representación de que ese arte era considerado ‘menor’ o estereotipadamente ‘femenino’, lo cual equivalía (¿equivale?) a considerar la práctica artística de las mujeres como parte de una cultura inferior o degradada. Tal como aclara Huyssen, “el problema no es el deseo de establecer diferencias entre las formas de arte elevado y las formas depravadas de la cultura de masas y sus cooptaciones. El problema es, sobre todo, la continua generización de lo devuelto en cuanto que femenino” (Op. Cit.: 104). Derrotero que no hará más que acentuarse y rearticularse a lo largo del siglo XIX a partir de la asociación de lo masculino con el arte elevado y lo femenino con la cultura de masas y las artesanías en tanto que ‘inferior del arte’.

Huyssen realiza un sugestivo análisis en relación a la configuración histórica, fuertemente desarrollada en el siglo XIX y en el Modernismo, en torno a la mujer como ‘consumidora’ de la cultura de masas y al varón en relación con una supuesta y ‘auténtica cultura’. Lo interesante del análisis de Huyssen es que la cultura de masas, en tanto parte supuestamente ‘depravada de la cultura, o mal arte’, se asocia como femenina. La cultura de masas es a la cultura lo que la mujer es al varón: lo otro, la mala copia, la mala realización, lo inferior y degradado. Según el autor, a lo largo del siglo XIX, se gesta un discurso excluyente en relación a la participación de la mujer en la esfera del arte que fuerza una cuestión femenina y de género en la cultura de masas, mientras que la supuesta cultura elevada sigue siendo una prerrogativa de las actividades masculinas. Según Huyssen podemos rastrear en muchos textos de fines del siglo XIX esta articulación y asociación de la cultura de masas a partir de características femeninas y peyorativas.

En prefacio de la novela *Germinie Lacerteux*, (1865) sus autores, los hermanos Goncourt, atacan lo que ellos denominan las ‘falsas novelas’. De allí que las describan como “aquellas obritas picantes, memorias de vagabundos y prostitutas, confesiones de alcoba, obscenidades eróticas, escándalos que se levantan la falda en las vidrieras de las librerías. La novela verdadera es definida en contraste como rigurosa y pura. Se caracteriza por su científicismo y ofrece, en lugar de sentimiento, lo que los autores llaman un ‘retrato clínico del amor’. También encontramos el editorial del Diario *Die Gesellschaft* (1885) donde se destaca que “hay que emancipar la literatura y la crítica de la tiranía de los principiantes bien educados y de las viejas chismosas de ambos sexos y de la retórica vacía y pomposa de la crítica de las viejas chismosas” (Huysen; Op. Cit.: 98).

En ambas citas se observa de qué modo toda manifestación asociada a fines del siglo XIX a la cultura de masas (como ser folletines, novelas por entregas, etc.) tenía la rotulación no sólo de mal arte, sino, además, de su articulación ideológica con prácticas femeninas, por ende degradadas. De allí que la significación de las masas y de la cultura de masas en tanto que femenina lleve siempre el rótulo de oposición, u obstáculo al arte verdadero. Huysen afirma que “no es difícil reconocer el hecho de que la identificación de la mujer con la masa exhibe implicaciones políticas [de allí que] una crítica al mecanismo de la cultura burguesa va acompañado por una exhibición de los prejuicios sexistas de esa cultura” (Idem; 102)

En este marco la lucha por la visibilidad femenina en el arte durante los ‘70 no resulta menor cuando todo arte realizado por mujeres no llevaba más que la rúbrica de ‘arte femenino’ como sinónimo de ‘mal arte o arte menor’. No se buscaba esencializar el arte ni las prácticas artísticas, pero sí de discurrir críticamente por sobre las prácticas sociales que las sostenían y legitimaban. Si para ser un ‘genio creador’ había que dejar de lado la identidad genérica, ello no podía más que producir la reiteración de un orden androcéntrico en la propia escena artística. El arte de las mujeres siempre era ‘arte femenino’ y eso no era la contracara del ‘arte masculino’ sino del ‘Arte’ en sí.

En este marco es que se encuentra un doble abordaje de los movimientos artísticos feministas:¹⁹ por un lado, el referido a las técnicas y materiales utilizados (y reivindicadas) en

¹⁹ Vale decir que el ‘arte feminista’ no debe ser asociado con ‘arte femenino’, ‘lo feminista’ no es aquí una condición causal de lo que, a simple vista, sería el ‘sexo femenino’. El arte feminista, por el contrario, se enmarca dentro del feminismo como teorías y prácticas críticas específicas. El feminismo es un movimiento

las prácticas artísticas. Se destacan el uso de materiales específicos considerados históricamente por la ideología androcéntrica como ‘femeninos’, como ser el tejido, las artesanías, la cerámica, el trabajo con la materia (la tierra como metáfora de ‘la madre’), etc. Por el otro, la reivindicación de las miradas femeninas en torno al cuerpo, la sexualidad y el deseo, experimentando como actividad artística la reafirmación de la identidad ‘femenina’ o, mejor dicho, la necesidad de una nueva manera de autorepresentarse en ‘lo femenino’. Muchos de estos elementos fueron los que conformaron las primeras búsquedas de las acciones artísticas que indagaron en la construcción de identidad y subjetividad de ‘las mujeres’.

Son estos procesos de producción y búsquedas de otras representaciones en torno al género, al cuerpo, al sexo, los que convocan la posibilidad de una relectura (no afirmativa) de la escena estética. Es aquí donde se torna importante la puesta en discusión que estableció el movimiento feminista de los años ‘60 y ‘70: si lo devaluado era ‘lo femenino’ y en ello estaba asociada la ‘cultura de masas o el arte menor’, cierto orden de lo ‘subversivo’ (o al menos de resistencia) estaría en rearticular aquellos polos silenciados históricamente: la ‘cultura de masas’, ‘el arte menor’ y ‘la mujer’.

Al discutir las clasificaciones y los ordenamientos (sexistas) de las prácticas culturales de la sociedad, la irrupción de las mujeres en el espacio artístico (y en la institución arte consagrada hasta la década del ‘60) produjo una rearticulación de la escena artística. Ésta bien puede pensarse como una nueva reconfiguración entre el arte y la vida y como modo de proponer nuevos cruces en las producciones y recepciones estéticas.

Desde este presupuesto, ¿que sería lo propio de estas de nuevas relaciones de acción (producción), visibilidad y sensibilidad que se ponen en juego a partir de la mitad del siglo XX? ¿de que manera se hace visible en el arte las preguntas que surgieron acerca de los estereotipos de género durante los años ‘60-‘70? ¿qué regímenes de visibilidad estética, de acción estética, ponen en cuestión? ¿qué rasgos políticamente conservadores o disruptivos encontramos en esa puesta en visibilidad acerca de ‘lo femenino’ en relación con otras identidades genéricas o sexuales? Como se dijo, en este cruce comienzan a delinearse dos

que puso en cuestión el orden existente, específicamente el orden androcéntrico existente. Dentro de este movimiento se encuentran diversas posturas, desde aquellas que hacen énfasis en la diversidad sexual hasta las actuales teorías denominadas queer. Sin embargo se considera que el hecho de discutir las asignaciones identitarias en torno a la sexualidad, al género y al sexo están en el eje de cualquiera de estas teorías, aun cuando sean rivales entre si. Iremos delineando a lo largo del ensayo diversos acercamientos que permitan discutir estas diferencias o similitudes.

grandes ejes que serán parte de la tradición posterior del movimiento feminista artístico: la representación de la mujer (la auto representación, ya sea en la afirmación de ‘lo denominado femenino’ o su posterior puesta en discusión) y la ruptura con los modelos de producción artística que asociaban ciertas practicas con lo ‘degrado’ y ‘femenino’.

Capítulo II

La búsqueda de imágenes propias. El arte feminista de los '60-'70

1. La recuperación de los trazos silenciados

“Si una pretende hacer un arte revolucionario en términos políticos,
primero tiene que serlo en términos artísticos”
Mónica Mayer

La década de los '70 marcó un período histórico signado por la búsqueda y la reconstrucción de aquella parte silenciada que, metaforizando a muchos teóricos, podríamos considerar la 'parte maldita' del arte: el arte y su relación con el feminismo, con las prácticas artísticas de las mujeres que no se adecuaban al status quo del 'ser representadas por y para el genio'. Si hoy, en pleno 2008, asistimos a la realización de diversas muestras de artistas mujeres²⁰ de épocas pasadas es gracias a la discusión crítica que se originó durante estos años y que, posteriormente, ayudó a trazar el lazo de visibilidad de las artistas que no habían sido considerada como parte de la escena estética de su época.

Según Laura Cottingham, la reivindicación de 'la mujer', el deseo sexual femenino, la participación de las mujeres en la cultura, la alianza entre lesbianas y no lesbianas y la pornografía, fueron las primeras cuestiones que se propusieron las artistas durante los setenta. Así, más práctica que teóricamente, las artistas y críticas de la época comenzaron con lo que, ellas mismas, denominaron un trabajo genealógico acerca de las representaciones que habían circulado históricamente en relación a la intervención de las mujeres en el mundo artístico.

Tenemos entonces, en la década de los años '60 y '70, una escena conformada por dos grandes ejes que, si bien diversos, se complementaron en sus reclamos y producciones: por un lado, muestras y acciones públicas que pusieron de manifiesto la discriminación (en

²⁰ Por sólo citar tres ejemplos diferentes, podemos decir que durante marzo a julio de 2007 se llevó adelante en el Museum of Contemporary Art (MOCA) de Los Ángeles la muestra *WACK! Art and the Feminist Revolution* que agrupó a más de 120 artistas mujeres de todo el mundo y cuyas obras abarcan una retrospectiva que va desde el año 1965 hasta 1980. Entre las artistas podemos mencionar a Marina Abramovic, Lygia Clark, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Joan Jonas, Ana Mendieta, Yoko Ono, Nancy Spero y Valie Export, Magdalena Abakanowicz, Helena Almeida, Theresa Hak Kyung Cha o de Assia Djebar. También, con el mismo criterio, se realizó en marzo de 2007, en el Brooklyn Museum, la muestra *Global Feminisms*. Y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, de junio a septiembre de 2007 se llevó adelante la muestra *Kiss-Kiss Bang-Bang. 45 años de Arte y Feminismo*, con artistas como Barbara Kruger, Ulrike Rosembach, Martha Rosler, Yoko Ono, Zoe Leonard, VNS Matrix, Maite Garbayo, Guerrilla Girls y Catherine Opie.

terminos de invisibilización y falta real de exposiciones de obras) de las artistas mujeres. Estas escenas se caracterizaron por asemejarse a las manifestaciones típicas de los movimientos políticos de la época en general. Por otro, la realización de manifestaciones que, repropiciándose de ciertas características posvanguardistas, apuntaron a modificar los márgenes de producción de las obras, poniendo especial énfasis en los modos de representación de la experiencia femenina del cuerpo y en los sentidos asociados a ‘la mujer’ y ‘lo femenino’.

En estos primeros abordajes artísticos, el cuerpo propio se trabajó desde una doble perspectiva: hubo quienes experimentaron el cuerpo como ‘soporte en vivo’ de las experiencias artísticas y hubo quienes indagaron en la pintura, en la fotografía, en la realización de materiales de cerámica, las instalaciones, como modos de representar el cuerpo femenino. Este abordaje era radicalmente diferente en relación al cuerpo para ser representado que se había elaborado tradicionalmente mediante la mirada voyeurística del varón. En este sentido, la mayoría de los trabajos y performances de la época, concibieron al cuerpo como el medio propicio no sólo para ‘representar’ un cuerpo diferente al asignado sino como elementos perturbadores de las puestas en escena hacia el espectador, como modo de posibilitar una experiencia radicalmente diferente sobre el cuerpo propio. Entre las primeras performances y happenings se pueden mencionar las realizadas por Yoko Ono junto al grupo *Fluxus* durante 1959 y 1961. El grupo, a partir de la búsqueda de transformar los conceptos de autoría y obra, realizó diversas acciones que discutían las diferencias sexuales y étnicas. Se destacan en sus producciones films como *Rape* (1969) y *Fly* (1970), ambos intentando trabajar en torno a las imágenes de la cámara sobre el cuerpo de la mujer.

Otra artista relevante de la época es la Austríaca Valie Export. La artista comenzó por modificarse su apellido para convertirse en ‘*Export*’, asumiendo como nombre propio una palabra que ‘significa siempre y en todas partes’. Export indagó en torno a las imágenes tradicionales de feminidad a partir de las performances, el video, las fotografías y las acciones públicas de la Viena de los ‘70. Una de sus acciones más conocidas y ‘escandalosas’ de la época fue su video *Tapp-und Tasktino* (1968) donde buscó desafiar la mirada masculina y voyeurística del cine de la época. La filmación fue acompañada de otra performance titulada *Aktionshose: genitalpanik*²¹ (1969). Ahí la artista se paseaba por un cine vienés porno

²¹ *Pantalones de acción: pánico genital.*

vestida con pantalones militares abiertos en la vagina y sosteniendo una ametralladora. Al grito de “aquí hay unos genitales femeninos disponibles, pueden hacer con ellos lo que quieran” los espectadores, ávidos de ver en pantalla el sexo femenino, huían de la sala ‘insultando la asquerosidad de la artista’.

Otra de las artistas que hizo de su cuerpo ‘el campo de batalla estético’ fue Carole Schneeman. La artista estadounidense fue una de las primeras artistas mujeres en utilizar su propio cuerpo como abordaje de las manifestaciones estéticas (posteriormente conocido como Body Art²²). En *Native Beauties* (1962-64), el cuerpo femenino fue trabajado como objeto, representando la mirada masculina por sobre el cuerpo de la mujer. En *Meat Joy* (1964) la experiencia táctil del cuerpo se transformó en el eje central de la performance multimedia que representaba una interacción orgiástica entre varios varones y mujeres manchados de pintura (remitiendo a la sangre) que se paseaban por el escenario retorciéndose con animales crudos. Por último, en *Interior Scroll* (1975), la artista realizó una performance completamente desnuda en la que iba extrayendo un papel enrollado del interior de su vagina, para, posteriormente, leer el texto escrito. El mismo era un manuscrito sobre el cuerpo femenino como fuente de conocimiento y una proclamación a un tiempo más allá del androcentrismo. En voz alta la artista iba reiterando una y otra vez: “Pensé en la vagina de muchas formas: como forma física, conceptual, forma escultórica, como un referente arquitectónico, la fuente del conocimiento sagrado, el éxtasis, el pasaje del nacimiento, transformación. Vi a la vagina como una cámara translúcida de la cual la serpiente era un modelo externo: animada por su pasaje de lo visible a lo invisible, una espiral con la forma del deseo y misterios generativos, con las características del poder sexual tanto femenino como masculino. Esta fuente de conocimiento interior será simbolizada como la clave primaria que unifica el espíritu y la carne en la adoración a la Diosa”.²³

²² “El Body art es un arte que se sirve del cuerpo humano, habitualmente el del propio artista, como medio. Desde finales de los años ‘60 ha sido una de las formas de arte más popular y controvertida [también], en muchos sentidos, representa una reacción contra la impersonalidad del Arte Conceptual y del Minimalismo. Como afirmó Vito Acconci, lo que faltaba en gran parte del arte de la época era la presencia corpórea del creador”. (Dempsey; Op. Cit: 244).

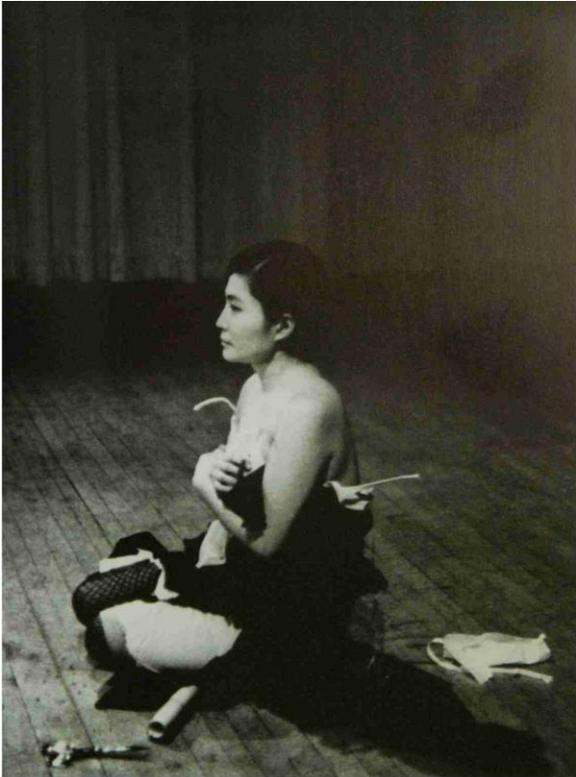
²³ I thought of the vagina in many ways-- physically, conceptually: as a sculptural form, an architectural referent, the sources of sacred knowledge, ecstasy, birth passage, transformation. I saw the vagina as a translucent chamber of which the serpent was an outward model: enlivened by it's passage from the visible to the invisible, a spiraled coil ringed with the shape of desire and generative mysteries, attributes of both female and male sexual power. This source of interior knowledge would be symbolized as the primary index unifying spirit and flesh in Goddess worship” (*La traducción nos pertenece*. En <http://www.caroleeschneemann.com>).

También la escultora polaca Magdalena Abakanowicz, (considerada una de las antecedentes directas de los modos de producción de *The Dinner Party*), trabajó el cuerpo a partir de las esculturas, articulando en los materiales escultóricos elementos decorativos de ‘artesanía’, de costura y de tapicería. Otro trabajo pionero resultó ser el de la cubana (exiliada en New York) Ana Mendieta. El trabajo de esta artista se enmarca en el denominado Earth art, es decir “una de las muchas corrientes que pretendía ampliar los límites del arte en lo referente a materiales y localizaciones [y] utilizó el entorno natural como material, coincidiendo con un creciente interés con la ecología y una toma de conciencia de los peligros de la contaminación” (Dempsey; Op. Cit: 260). La artista describió su propia obra como una vuelta al ‘seno materno’ al trabajar en una relación simbiótica con la tierra. En la serie *Silueta* (1973), Mendieta creó más de cien obras en las cuales o se cubrió y metió en la tierra, o recreó la imagen de su cuerpo en la tierra al usar elementos naturales como piedras o velas.

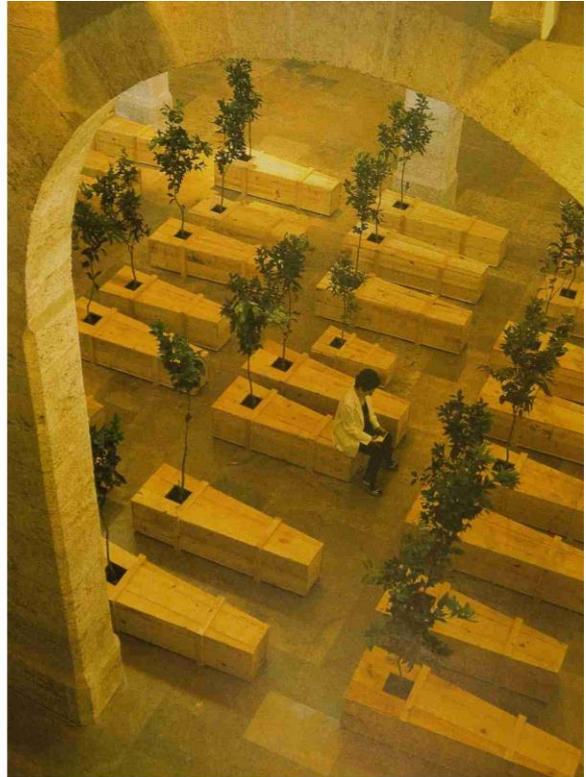
Por último, Martha Rosler, fue una de las artistas pioneras en realizar indagaciones en formato video, con su conocida obra *Semiotics of the Kitchen*²⁴ (1975). En esta obra Rosler indagó en torno a los significados semióticos entre lo público y lo privado, en relación a los lugares asignados a la mujer y la cocina como su supuesto ‘lugar de pertenencia’. Allí presentada al estilo de cualquier programa de televisión actual de utilísima, la artista hace una crítica al lugar y las actividades de ‘la mujer en la cocina’, denunciando la banalidad del rol de la mujer en ese lugar y su confinamiento en el espacio privado.

También, a fines de los años ‘60 y principios de los años ‘70 surgieron las primeras manifestaciones de artistas mujeres en las calles de New York. Colectivos como *Women Artist in Revolution* (WAR), fundado en 1969 e integrado por Nancy Spero, Ann Harris, Joyce Kozloff y Barbara Zucker o *Art Workers Coalition* centraron su atención en la disputa acerca de la sociedad civil y el contexto político del momento (recordemos la guerra de Vietnam, las luchas contra el colonialismo en Argelia, Angola, las luchas latinoamericanas en Guatemala, Nicaragua, Bolivia, Cuba, México, las revueltas estudiantiles en Francia, Praga, Checoslovaquia, etc).

²⁴ Ver anexo.



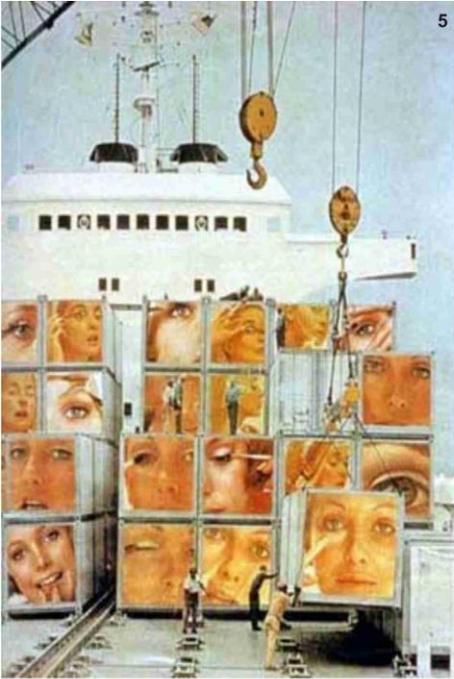
1. *Cut Piece* (1964). Yoko Ono.



2. *Wish tTriece* (1999). Y. Ono.

3/4. *Aktionshose: Genitalpanik* (1969). Valie Export.





5



8



6



7

5. *Cargo Cult* - (1966-1972). Martha. Rosler.

8. *Interior Scroll* (1975).Carole Schneeman.

6. *Cold Meet - Body beautiful, or beauty knows no pains* (1966-1972). M. Rosler.

9. *Meat Joy* (1964).C. Schneeman.

7. *Damp Meat - Body beautiful, or beauty knows no pains* (1966-1972). M. Rosler.

10. *Evaporation-Noon* (1974).C. Schneeman.



9



10



11

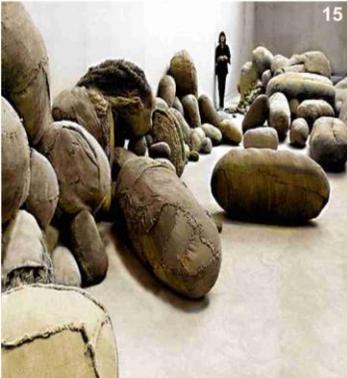


13

14



12



15



17



16

11/12. Art Worker Coalition (1971).
13/14. Women artist in Revolution (1971).
15. Embryology (1978-1980). Marina Abakanowicz.
16. Stated figures (1974). M. Abakanowicz.
17/18. Siluetes (1973- 1976). Ana Mendieta.



18

Entre esas primeras artistas se destaca la participación de Lucy Lippard quien junto a Blenda Miller, Faith Ringgold y Poppy Johnson formaron el *Ad hoc Comité of Women Artist Group*, uno de los primeros colectivos de artistas mujeres que tomaron participación en la escena pública de aquellos años. Por último, también podemos citar las intervenciones del colectivo *Women in the Arts* (WIA), cuyas acciones, entre 1970 y 1972, fueron de las primeras en producir una visibilidad pública de los colectivos de arte feminista. El corolario de estos primeros movimientos fue la conformación, en 1972, del *Artists in Residence Gallery* (AIR), una cooperativa para mujeres artistas que se transformó en lugar de encuentro y producción de arte feminista

En estas muestras callejeras los modos de producción más utilizados fueron las clásicas manifestaciones (de consignas y panfletos) a lo largo de las calles cercanas a los museos newyorquinos. Allí se produjeron ‘panfleteadas’, marchas y diversas performances y producciones callejeras que intentaban interpelar a los caminantes de la ciudad. Algunas de las estrategias dispuestas como modo de hacer visible un colectivo que no figuraba en las crónicas de arte del momento fueron las realizaciones de performances y happenings callejeros que colocaran a los ‘espectadores desprevenidos’ por fuera del registro de la pasividad de la mirada, haciéndolos partícipes de cada una de las actividades; a ello se sumaron la utilización de medios audiovisuales que proyectaban imágenes de alguna producción previa o ensayos de alguna performance para captar la atención del público.

Ante la invisibilización de las mujeres como artistas, tanto en las muestras de los museos norteamericanos²⁵, en los libros de historia de arte y en los circuitos de galerías, las prácticas artísticas se convirtieron en parte de la escena pública en las calles. Según López Anaya estos colectivos de artistas, además de las performances callejeras, se movilizaban a partir de prácticas como sentadas públicas frente al museo o solicitadas en los diarios y panfletos

²⁵ A modo de ejemplo, y según Lourdes Méndez, podemos decir que “entre los 7.623 cuadros, 6.240 dibujos y 2.100 grabados del Museo del Prado, se encuentran 12 obras de artistas mujeres, y de esas doce obras, una está expuesta. En el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía (MNACRS), en su colección permanente de pintura, de 140 pintores, sólo 12 son pintoras. Un 30% de artistas mujeres expusieron en Galerías de la CAV en 1991, frente a un 70% de artistas varones y, en la edición de ARCO de ese mismo año, la presencia de obras de artistas mujeres rondaba el 5%, sin que se apreciaran diferencias significativas entre los datos referidos al Estado español y los relativos a países como Alemania, Italia, Francia, Gran Bretaña o Estados Unidos.” (Méndez; 1999). También, Rosa Martínez, curadora del Museo de Arte de Estambul señala que en la Bienal de Venecia de 1895, año de fundación de La Biennale, hubo un 2% de mujeres seleccionadas. En 1995, es decir, cien años más tarde, este porcentaje sólo había crecido hasta el 8% (en Martínez; 2007). Por último, la artista mexicana Monica Mayer, señala que “en la Tate Modern en Londres, de 2.914 artistas representados en su colección, sólo 348 son mujeres” (en Mayer; 2008).

que se entregaban en las calles. Los grupos se concentraron en apuntar a la invisibilidad de las artistas en las muestras anuales de los museos newyorkinos, estrategia que constituyó un hito en los modos de protesta y visibilidad posterior de los movimientos feministas artísticos.

En 1976 Linda Nochlin y Ann Sutherland organizaron en Los Ángeles County Museum of Art una de las primeras exposiciones abocada exclusivamente a artistas mujeres en el circuito tradicional de circulación del arte: *Women Artist. 1550-1950*. Las curadoras reunieron las producciones de artistas mujeres ‘olvidadas’ en el canon tradicional de arte desde el renacimiento a la actualidad, conformando una muestra que alcanzaba las 150 obras. Artistas como Artemisa Gentileschi, Paula Modershon-Becker y Frida Kahlo figuraron entre las elegidas que, a modo de ‘experimento crucial’, arrojaron empíricamente por la borda los argumentos de inexistencia de artistas mujeres a lo largo de la historia moderna. Las obras fueron expuestas siguiendo un criterio cronológico e histórico, a partir del cual se organizaron diferentes ‘etapas’ que ofrecían un panorama colectivo y general de las producciones de artistas mujeres a lo largo de diferentes períodos históricos, sus técnicas de producción y en los momentos artísticos en que se produjeron.

En todas estas producciones la representación de ‘lo femenino’ (de aquello considerado el ideal del cuerpo de la mujer, de su actividad artística, de su histórica invisibilización, etc.) apareció como una cuestión relevante. Una de las obras más emblemáticas de estos debates fue (y es) la instalación de Judy Chicago (como mentora de la misma, aunque en su realización participaron casi 250 artistas): *The Dinner Party*²⁶. Repuesta en Marzo de 2007 en el *Center for Feminist Art Elizabeth Sackler*, del Brooklyn Museum de Nueva York, la instalación se produjo entre 1974 y 1979 y es considerada una de las primeras grandes obras de reivindicación de lo femenino y de puesta en visibilidad pública del movimiento artístico feminista.

Similar al libro teórico de Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, las críticas se dividen en ‘antes y después’ de *The Dinner Party*. Amada y repudiada, la obra de la artista norteamericana a sido uno de los pilares del debate en torno a las artes contemporáneas. Por un

²⁶ Mantendremos a lo largo del trabajo el nombre original dado que se ha traducido como “La Cena”, sin embargo creemos que ese nombre no significa cabalmente el nombre de la Instalación. En tal caso nos hubiera resultado más adecuado ‘El Banquete’ que expresa mejor la intención de ‘Party’ a modo de fiesta, o reivindicación festiva.

lado en relación a la puesta en escena y su repercusión al momento de la recepción (por la visibilización histórica, artística y política de las mujeres en el espacio público que se propuso. Por otro lado, en relación a los modos de producción con que se trabajó al realizarla (el trabajo colectivo, las técnicas de bordado, costuras, la utilización de elementos decorativos y artesanales, la indagación histórica, etc.). El motivo de su elección para abordarla a continuación se debe a su actual permanencia, tanto histórica como artísticamente, a los debates que se erigieron en el momento mismo de su puesta en escena (y en su reaparición ya en pleno siglo XXI), y a que, en ella, podemos observar muchas de las prácticas puestas en visibilidad por el arte feminista.

1.2. El banquete de las camareras. *The Dinner Party* (1974-1979).

“Somos camareras del banquete de la vida”
Janis Joplin

“The Dinner Party es un intento de reinterpretar la Última Cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida”
Judy Chicago

Según algunas lecturas en torno a *The Dinner Party*, y en relatos de la propia Chicago, la intención original del proyecto puede remitirse a la famosa obra de Leonardo Da Vinci *La Última Cena*. La idea original nace de realizar una reinterpretación del punto de vista masculino de aquél cuadro a partir del punto de vista de las que siempre ‘habían preparado la comida’. De allí los dos sentidos que se instauran en torno a los 13 lugares que constituyen cada uno de los lados de la mesa: uno en sentido de reapropiación (femenina) de *La Última Cena*. Otro debido a que el número trece es el número asignado en las historias populares a las integrantes de un aquelarre (recordemos las significaciones populares de las mujeres como ‘brujas’). Así históricamente significadas como ausentes o como brujas, la puesta de Chicago asume esos significados para recontextualizarlos en una mirada artística feminista crítica.

En primer lugar se trabajará el proceso de creación de la obra y los modos de producción que se pusieron en escena en la instalación, haciendo foco en algunos de los elementos que se utilizaron. Posteriormente, se abordarán algunos de los debates que se produjeron en torno a la obra a partir del lugar de las mujeres, los modos de comprender lo femenino, la visibilidad estética que produjo, entre otros cruces posibles.



19. Vista General: Dinner Party (1974 -1979).

La obra consiste en una gran instalación²⁷ que simboliza una cena y que consta de cuatro grandes bloques o ejes: la mesa, ‘el piso de herencia’, los banners históricos y los banners de ‘bienvenida’ a la habitación donde se encuentra la instalación. Ideados en conjunto por el equipo de *The Dinner Party*, diseñados por Jean Pierre Larochette, director del Taller de Tapicería de San Francisco, y realizados por Ken Gilliam, la instalación comienza en una habitación previa donde hay 6 tapices. Cada uno está realizado a través de una técnica de tejido popular durante el renacimiento (y prohibida) denominada *Aubusson*, en colores rojos, negro y oro que, según algunas interpretaciones, podría asociarse a los tonos utilizados por Da Vinci en *La Última Cena*. Los tapices se caracterizan por la abstracción de sus formas, aunque se vislumbran imágenes conceptuales relacionadas a las significaciones prehistóricas en torno a las vulvas.

Cada tapiz tiene bordada una frase que, juntas, forman el siguiente poema: “juntó todo lo que tenía delante de ella / y les hizo señales de que vieran/ y ellos tuvieron a partir de esa día una visión en todas las cosas/ y después todo lo que los dividió se unificó/ y después todos los lugares fueron de nuevo el Edén”.²⁸ Como primeras aproximaciones puede pensarse que, parodiando en su escritura un cierto tono bíblico, ‘el ojo que todo lo ve y todo lo crea’, Dios, (que ha sido asociado históricamente con un varón), está ahora, herejemente puesto en la voz (y el ojo) de una mujer. Es más, si, según los relatos míticos y bíblicos Lilith,²⁹ la primera mujer hecha por Dios, fue expulsada del Edén por igualarse al varón en su fuerza y no querer someterse ni subordinarse a él, aquí no sólo se reivindica el lugar de la mujer sino que se lo pone como ‘creadora de las cosas y los hombres’. A diferencia del Dios despótico Yahve narrado en la Biblia, *The Dinner Party* invita a la entrada del Edén y

²⁷ Según Amy Dempsey la instalación “comparte sus orígenes en los años ‘60 con el ensamblaje y los Happenings [son] ambientes que se adaptaban al espacio circundante como claro rechazo a la práctica tradicional e incorporaban al espectador dentro de la obra. Expansivas y envolventes, estas obras pretendían ser canalizador de nuevas ideas y no simples receptáculos de significado inmutable (...) pueden ser para un espacio concreto o adecuadas para diferentes emplazamientos”. (op. Cit. 250).

²⁸ And She Gathered All before Her /And She made for them A Sign to See/And lo They saw a Vision From this day forth Like to like in All things/And then all that divided them merged/And then Everywhere was Eden Once again. (*La traducción de este pasaje, así como todas las citas, pasajes o referencias de Chicago a la obra nos pertenecen*. Todas fueron extraídas del Brooklyn Museum. www.brooklynmuseum.org).

²⁹ De manera magistral lo relata, literariamente, Primo Levi: “Si hubieras leído la Biblia, recordarás que la Historia de la mujer está narrada dos veces de manera distinta (...) Adán quiso que Lilít se acostase en el suelo. Lilít no estaba de acuerdo. ¿porqué yo debajo? Adán intento forzarla, pero iguales en cuanto a fuerza, y no lo consiguió, entonces pidió ayuda a Dios. Él era un varón, y seguro que le daría la razón. Así ocurrió en efecto, pero Lilít se rebeló: o derechos iguales o nada. Y como los dos varones insistían, ella blasfemó contra el Señor, se convirtió en diablesa, salió volando y fue a internarse en el fondo del mar...” (Levi; 1989: 30)

asume la aparición de la Diosa por fuera del relato del castigo y el terror, poniendo en visibilidad ese ‘todo’ que ha sido pensado como una interpelación a la igualdad y el reconocimiento entre los seres humanos. Así mismo, podría pensarse otra ‘herejía’ de la puesta, la herejía hacia la ‘solemnidad de la Última Cena’, herejía que blasfema, por un lado, contra la historia del arte androcéntrico y, por otro, contra el cristianismo y el lugar de las mujeres en él.

1.2.b. Ni ‘genias’ ni ‘excepciones’. El ‘piso de la herencia’,³⁰.

La mesa se levanta sobre la base del denominado ‘piso de la Herencia’, realizado aproximadamente con 2300 azulejos de porcelana sobre los que se inscribieron 999 nombres más de mujeres de diversas actividades y procedencias mítico religiosas e históricas. El piso cumple no sólo la función de ‘base’ de la mesa sino que, metafóricamente, representa el contexto histórico y cultural de la época en que vivieron cada una de las invitadas a la mesa. Los nombres que se observan en los azulejos fueron pensados en relación a las 39 mujeres que ocupa un lugar en la mesa, de acuerdo a la concordancia en las diversas experiencias vitales, la contribución histórica, el período de tiempo y el lugar de residencia o desarrollo de sus acciones.

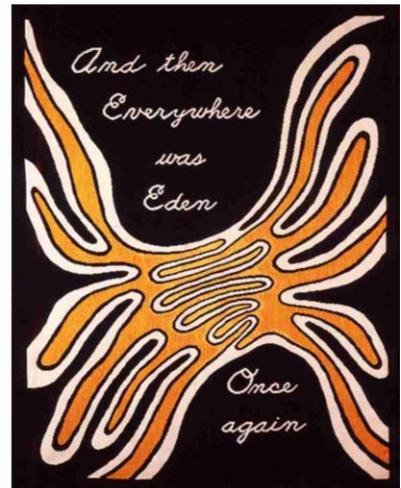
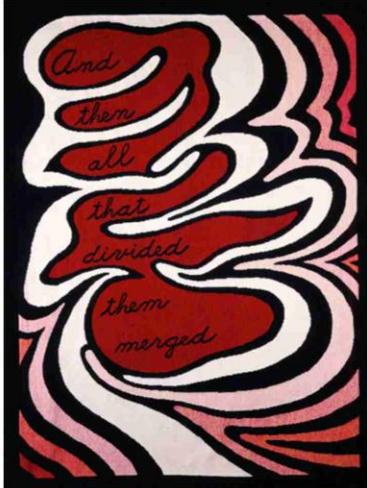
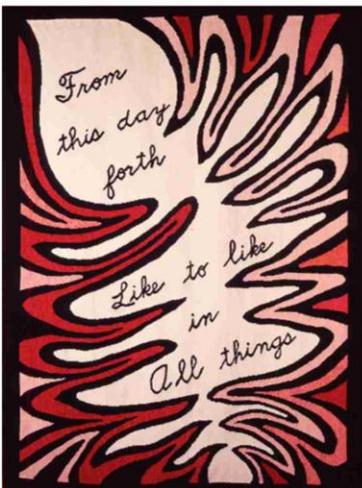
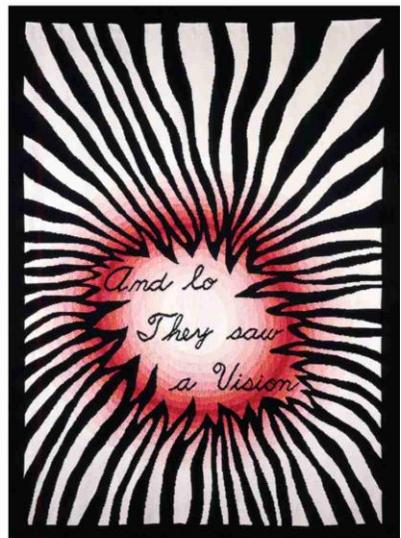
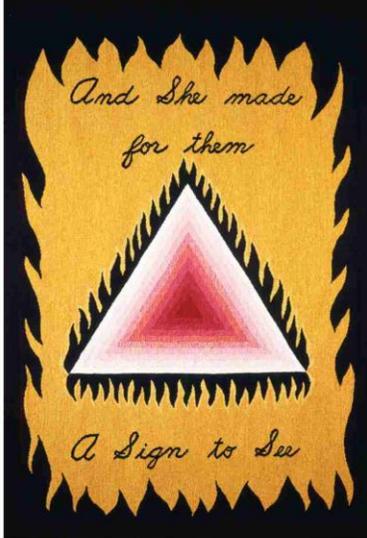
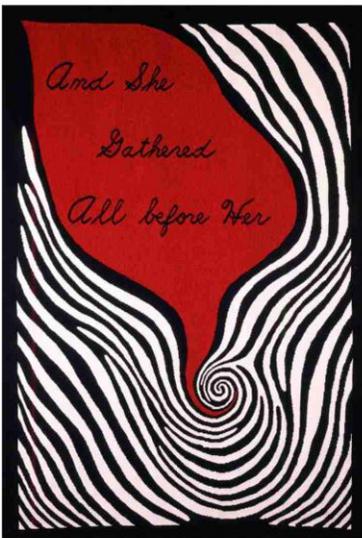
El proceso de investigación y selección de los nombres que finalmente se pintaron sobre cada azulejo se realizó paralelamente a la producción general de la puesta y llevo un tiempo aproximado de 2 años. Diane Gelon y Ann Isolde fueron las coordinadoras de esa etapa del proyecto donde se recolectaron aproximadamente 3000 nombres, de los cuales se seleccionaron los 999 que finalmente formaron parte de la puesta final. Según los integrantes del proyecto, el criterio final de selección dependió de la contribución realizada por cada una de las mujeres mencionadas al momento histórico y social en que habitaban, a la intención de mejorar las condiciones socio históricas de las mujeres de su época y a la puesta en acción de diversas actividades que resultaron vitales para el desarrollo histórico, social y cultural posterior de las mujeres.

³⁰ *The Heritage Floor.*



Heritage Panels A y B

20. Entry Banners.





Heritage Panels C,D,E,F y G



The Dinner Party took five years and the efforts of many people to complete. Women and men came from all over to donate their time. Many have worked two to three years; others a few months; some a few days.



Acknowledgement panels



Cabe mencionar que en el piso se destaca una amplia diversidad de mujeres en comparación a la mesa principal aunque, en su gran mayoría, pertenecen a la civilización e historia mítica occidental. Entre ellos encontramos los nombres de diosas, figuras mitológicas, figuras religiosas, líderes de gobierno, empresarias, escritoras, artistas, músicas, actrices, bailarinas, cineastas, arquitectas, historiadoras, educadoras, figuras militares, atletas, médicas, científicas, filántropas, activistas y sufragistas. Se irán mencionando algunas de las tantas mujeres a lo largo de la descripción de la mesa principal.

1.2.c. Sobre los paneles del contexto histórico y ‘los autores’.

Los paneles que completan la instalación contienen las referencias históricas. Bordeando la mesa se colocaron siete grandes paneles, realizados en bricolaje y pintados a mano (tanto las fotos como los textos que allí aparecen) que retratan las vidas de las mujeres míticas e históricas cuyos nombres se mencionan en toda la instalación. En estos paneles se incluyen todos los nombres de las mujeres mencionadas en el piso, una breve referencia biográfica de cada una e imágenes (fotográficas y pictóricas) que pueden relacionarse con la vida de las mujeres mencionadas. Todo ello enmarcado en un contexto histórico que da sentido a la selección de los nombres.

Por otra parte, en otro costado de la instalación, hay tres paneles más realizados en fotografías blanco y negro, donde se observan los rostros de cada uno de los participantes en el proceso de producción de *The Dinner Party*, la actividad que cada cual realizaba y el tiempo de participación en el proyecto. Si bien en los inicios de gestación de la instalación Judy Chicago comenzó a organizar y armar los bocetos de manera solitaria, al poco tiempo se fue gestando el trabajo colectivo y de producción colectiva, un poco por la magnitud del proyecto y otro para romper con la idea de la autoría personal de la obra de arte. Los participantes que trabajaron constantemente dentro del estudio de realización de la instalación fueron en total 129, los participantes externos (que realizaron otras actividades y contribuyeron al trabajo final) fueron otros 259³¹. De allí que la instalación cuente con diversos ma-

³¹ Algunos de los participantes de la instalación fueron: Daphne Ahlenius, Marilyn Akers, Pat Akers, Katie Amend, Marilyn Anderson, Ruth Askey, Cynthia Betty, Marjorie Biggs, Judy Blankman, Terry Blecher, Sharon Bonnell, Susan Brenner, Thelma Brenner, Julie Brown, Frances Budden, Peter Bunzick, Susan Chaires, Pamela Checkie, Aldeth Spence Christy, Marguerite Clair, May Cohen, Audrey Cowan, Joyce Cowan, Ruth

teriales de producción, que son los que le dan el sentido final y disruptivo a la obra, entre los que ya mencionamos la cerámica, la costura, la gráfica, la fotografía y también el proceso de investigación documental que requirió la indagación histórica.

1.2.d. El festín... la distribución de la mesa.

La mesa es, seguramente, la parte más conocida y discutida de la instalación. En sus aspectos formales es una mesa con forma de triángulo equilátero, de unos quince metros de cada lado, donde cada uno representa una época en la historia de la humanidad. Según Chicago, la elección de una mesa triangular equilátera intenta representar la igualdad de las mujeres con respecto a los varones que, asociados históricamente como la ‘Humanidad’, silenciaban la ‘otra mitad’ de ‘la Humanidad’. Por cada lado hay 13 ‘invitadas de honor’ al banquete, cada una con un cáliz, cubiertos y un plato realizados en cerámica, pintados o esculpidos con formas diversas en una combinación de vulvas y mariposas. También, a cada una le corresponde un mantel y servilletas específicas, bordadas con diferentes colores, telas o elementos que conforman diversas significaciones de acuerdo a la mujer de que se trate. En cuanto al criterio de selección de las ‘comensales’, las artistas se ocuparon de recuperar ‘mujeres’³² silenciadas que fueron parte de diversos momentos históricos y que, sin embargo, no figuraban en los libros de historia universal (salvo excepciones). Las mujeres que se encuentran en cada uno de los lados estaban agrupadas de la siguiente manera:

Crane, Laura Dahlkamp, Lynn Dale, Holly Davis, Michelle Davis, Sandi Dawson, Ellen Dinerman, Jan Marie DuBois, Elizabeth Eakins, Laura Elkins, Marny Elliot, Kathy Erteman, Faye Evans, Peter Fieweger, Marianne Fowler, Cherié Frainé, Libby Frost, JoAnn Garcia, Diane Gelon, Ken Gilliam, Dorothy Goodwill, Winifred Grant, Estelle Greenblatt, Amanda Haas, Jan Hanson, Judy Hartle, Arla Hesterman, Robin Hill, Susan Hill, Shannon Hogan, Meredith Dalglish-Horton, A. Springer Hunt, Elaine Ireland, Ann Isolde, Anita Johnson, Lyn Jones, Nancy Jones, Sharon Kagan, Bonnie Keller, Cathryn Keller, David Kessenich, Judy Keyes, Mary Helen Krehbiel, Sherri Lederman, Julie Leigh, Ruth Leverton, Virginia Levie, Thea Litsios, C. Alec MacLean, Shelly Mark, Mary Markovski, Stephanie G. Martin, Sandra Marvel, Judith Mathieson, Laure McKinnon, Marie McMahan, Mary McNally, Susan McTigue, Amy Meadow, Chelsea Miller, Kathy Miller, Judy Mulford, Juliet Myers, Natalie Neith, Laura Nelson, L. A. Olsen, Logan Palmer, Anne Marie Pois, Dorothy Polin, Lynda Prater, Linda Preuss, Betsy Quayle, Rosemarie Radmaker, Charlotte Ranke, Rudi Richardson, Martie Rotchford, Roberta Rothman, Bergin Ruse, Karen Schmidt, Kathleen Schneider, Mary Lee Schoenbrun, Pauline Schwartz, Elfi Schwitkis, Manya Shapiro, Linda Shelp, Dee Shkolnick, Helene Simich, Louise Simpson, Leonard Skuro, Elsa Karen Spangenberg, Sarah Starr, Millie Stein, Catherine Stifter, Leslie Stone, Gent Sturgeon, Beth Thielen, Margaret Thomas, Sally Torrance, Kacy Treadway, Sally Turner, Karen Valentine, Betty Van Atta, Constance von Briesen, Audrey Wallace, Adrienne Weiss, Judith Wilson.

³² Nos referimos al genérico mujeres y no solamente a ‘personas físicas’, dado que también se encuentran representaciones de diosas míticas, de mujeres pertenecientes a relatos y leyendas populares, entre otras.

1.2.e. Ala 1 - ¿Y si Dios fuera una mujer? “De la prehistoria a la roma clásica”³³.

Este lado de la mesa a su vez esta subdividido en dos grandes épocas, una que hace referencia a figuras míticas/religiosas y otra a figuras históricas. Tanto en cada uno de los manteles bordados como en los platos y símbolos gráficos que se observan, se utilizan expresiones culturales (artísticas) de la época socio-histórica a la que se refiere³⁴.

La mesa comienza con *La Diosa Primitiva (Primordial Goddess)*³⁵ simbolizando las primeras tradiciones y mitos de las civilizaciones prehistóricas y antiguas y el vínculo de las sociedades con sus/las diosas. En cierto sentido, la inclusión de la *Diosa Primitiva* como primer referente de la mesa, simboliza un supuesto mítico matriarcado. Si se observan los elementos con que se produjo el mantel, se puede decir que los sentidos de la puesta en escena se basan en vincular ciertas tradiciones míticas y paganas con la idea de una ‘diosa madre’ que, a modo del espiral en que inicia la P del nombre, sería aquél lugar donde todo comienza. Así mismo, ese espiral representa las antiguas cestas y cerámicas con formas espiraladas que hacían las mujeres prehistóricas. También hace referencia al arte primitivo, en el cual el espiral es un motivo recurrente y se piensa que es un símbolo de la diosa y de lo sagrado femenino.

Los elementos vinculados a la naturaleza hacen referencia a las antiguas tradiciones de las diosas, en las que las mujeres eran creadoras y se las vinculaba con la madre tierra (mater-ia). Estas simbologías cumplen un papel primordial dado que, históricamente, se ha asociado a la mujeres con ‘la naturaleza’ (con aquello que hay que ‘domar’) y con ‘la tierra madre’ (aquello que daría vida). Según el Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas, la mayoría de las comunidades del Paleolítico Superior y el Neolítico, consideraban sagrado al útero, lugar “de donde todo sale y a donde todo vuelve y se regenera” (en Dillon, 2003).

El lugar de la mesa fue inspirado originariamente en la Diosa *Gea*, proveniente de la mitología griega, *Diosa Primordial* que sería a la vez tierra y madre del mundo. Sin embargo, este origen mítico excede ampliamente el origen griego y se han encontrado relatos en

³³ *Prehistory to Classical Rome*.

³⁴ Por cuestiones de extensión no desarrollaremos las características particulares de cada una de las figuras que se mencionan en *The Dinner Party*. Solamente analizaremos, a modo de ejemplo, una o dos de las imágenes de cada etapa, para que sirva de marco contextual e interpretativo de nuestras indagaciones.

³⁵ En el piso de herencia aparecen mencionadas, además, las siguientes diosas: *Ajysyt, Aruru, Atira, Eurynome, Gaea, Gebjon, Ilmatar, Nammu, Neith, Ninhursaga, Nut, Omeciuatl, Siva, Tefnut, Tiamat*.

las tradiciones celtas, con el nombre de *Morrigan* ('la Gran Diosa' que representa la guerra y la muerte pero una muerte que alumbra una nueva vida), la diosa hindú *Saranyú*, (llamada 'diosa de las criaturas' pues se creía que había creado todos los animales), la diosa Latina *Céres*, (considerada la Diosa de la agricultura), la Diosa *Neith*, (que en egipcio significa 'provengo de mí misma'), entre tantas otras diosas asociadas a la tierra y a la propia muerte como generadora de vida.

Las pieles que se observan en el bordado del mantel remiten a la importancia del trabajo de las mujeres en el período Paleolítico y se asocian a las mujeres y al trabajo femenino. Estas pieles de ternero representan las antiguas vestimentas que confeccionaban las mujeres, y están adornadas con pequeñas conchas, un antiguo símbolo de la fertilidad femenina. La propia Chicago ha dicho en relación a este lugar en la mesa, y específicamente en relación al plato de la misma, que el plato evoca tanto la carne como la roca, simbolizando los vínculos entre el cuerpo femenino y la madre tierra. Chicago llama a *La Diosa Primitiva la Vagina Primordial* la fuente originaria de toda vida.

Posteriormente, se observan otras referencias a los primeros símbolos míticos de las culturas prehistóricas, en los lugares destinados a *La Diosa Fértil (Fertile Goddess)*, adoradas en la Civilización del Valle Indus, (Paquistán e India del Norte), y Sumer antiguo (Irak actual) alrededor de los años 30.000 y 10000 a.C. Los elementos utilizados (semillas, cáscaras y estrellas de mar) están directamente asociados a las primeras ideas de fertilidad de las mujeres, como así también a la agricultura y los elementos de la tierra, como ser la arpillera, y los primeros cubiertos utilizados por la civilización. Al igual que la anterior, esta diosa se ha representado bajo diferentes nombres y relatos en las culturas primitivas, y se representa, generalmente como parturienta, lujuriosa y a la par asociada a los trabajos originarios de las mujeres como ser el tejido o la guerra.

Luego se encuentra el lugar de *Isthar*³⁶ (también conocida como *Inanna*), la reina del cielo y de la tierra de los antiguos babilónicos de la antigua región de la Mesopotamia (Irak,

³⁶ Es mundialmente conocida como uno de los monumentos culturales y artísticos de la humanidad la *Puerta de Ishtar*, construida alrededor de 500 años a.C, durante el segundo Imperio Babilónico. Originalmente era una de las 8 puertas (de 14 metros de altura por 10 de ancho) de la muralla interior de Babilonia, a través de la cual se accedía al templo de Bel, donde se celebraban las fiestas de año nuevo. Históricamente saqueada, se encontraron sus restos a principios del siglo XX por campañas arqueológicas alemanas, a partir de las cuales se expropiaron y se reconstruyeron para su exposición, vigente aún hoy, en el Museo Pergamon de Berlín. Algunos de los relieves originales de leones, dragones y toros se encuentran actualmente dispersados en los Museo Arqueológico de Estambul, el Instituto de Artes de Detroit, el Museo Metropolitano de Arte de Nueva

Sumeria y parte de la Armenia actual). Sus relatos se remontan a 2300 a.C. y se la considera, triádicamente, Diosa del amor y la guerra, de la vida, del sexo y la fertilidad. Le sigue la Diosa hindú *Kali*, cuya veneración proviene de la zona asiática y, fundamentalmente, de la India alrededor de 2000 años a.C. *Kali* es considerada, al mismo tiempo, ‘la Diosa del juicio final’, de la muerte pero también de la sexualidad y la vida. Generalmente se la representa en tonos oscuros, con múltiples brazos y armas en sus manos (debido a su ‘rudeza e implacabilidad’) y a la vez danzando sobre el Dios *Shiva*. Por último se observa la *Diosa Serpiente (Snakess Goddess)*, venerada entre los años 3000 a.C. en la isla de Creta, perteneciente al culto de los minoicos. Se la consideraba diosa de la fertilidad y ‘señora de la tierra’, dueña de lo que se producía en ella.

Contrariamente a los sentidos asociados al cuerpo de la mujer como parte de una naturaleza que es necesario ‘domar’ y controlar, en todas estas representaciones de las comensales de la mesa se apela a ‘lo natural’ como un modo de re-presentar lo femenino recuperando y reivindicando la mujer y su cuerpo como generador de vida. Como se dijo, el concepto ‘naturaleza’ se ha utilizado históricamente como modo de controlar el cuerpo (y las acciones) de las mujeres. Tal como lo expresa Amorós hay históricamente un uso ideológico doble del concepto de ‘naturaleza’: “en un sentido clásico y tradicional el concepto naturaleza se utiliza para conceptualizar aquello que, dentro de la cultura, se quiere oprimir, se quiere controlar, se quiere domesticar: entonces es un fenómeno natural que hay que tener a raya, que hay que domar [por otro lado] el concepto ilustrado de naturaleza presenta a ésta como paradigma legitimador del deseable orden de las cosas. Para justificar algo se puede hacer una ecuación entre ‘lo natural’ y lo ‘racional: esto es así conforme a naturaleza. Y cuando se dice de algo ‘es conforme a naturaleza, viene a sustituir como sanción lo que era voluntad divina’ (Amorós, C; 1990:26). En este sentido, y tal como relata Marta Dillon, el culto de La Diosa, no es simplemente agregar una ‘a’ al nombre de Dios. Es revalorar los ritos antiguos –de la Edad de Bronce y de Hierro-, que consideraban al útero como dador de toda vida y a las mujeres sacerdotisas naturales de ese principio femenino, condenadas por las religiones patriarcales. Rendirle culto a la Diosa, entonces, es una práctica cultural y tam-

York, el Instituto Oriental de Chicago, el Museo de la Escuela de Diseño de Rhode Island y el Museo de Bellas Artes de Boston. Los pocos restos originales que quedaban en Irak, fueron destrozados en la reciente invasión estadounidense a Irak. (en www.historiadelarte.us y www.britannica.com. *La traducción de este pasaje, y todos los posteriores de la enciclopedia británica, nos pertenecen*)

bién una manifestación diversa del feminismo. En el principio no era el verbo, dicen las sacerdotisas, era el útero”. (Dillon; M: 2003). Si la religión patriarcal (fundamentalmente la tradición judeo-cristiana) asocia el cuerpo de las mujeres como lugar del dolor, del pecado, de la vergüenza, la reivindicaciones de las diosas, y la puesta en escena de la *Diosa Primordial*, recuperan una tradición olvidada y sojuzgada, que tiene a la posibilidad de vida como su fundamento.

Luego se presenta a *Sophia*, la diosa de la sabiduría (también representada como *Atenea*, la diosa griega de la sabiduría y la lucha militar; *Minerva*, la diosa romana de la sabiduría y la guerra o *Tara*, la diosa budista de la sabiduría y la compasión). La Diosa *Sophia* es asociada a los primeros relatos Gnósticos (un conjunto de corrientes filosófico-religiosas provenientes de diversos países antiguos como Grecia, Persa, Egipto y Siria del siglo II. a.C. que, posteriormente, se mimetizaron y luego fueron prohibidas por herejes por el cristianismo). Según los gnósticos la Pistis Sophia es, en primer lugar el libro de relatos fundamental de su sabiduría y sus creencias y, a la par, *Sophia* representa la gran madre, el lado femenino de Cristo y Dios. Para Chicago la presencia de *Sophia* en la mesa representa la caída del poder femenino en las tradiciones míticas y religiosas dando paso a la configuración del paganismo y, posteriormente, el judeo-cristianismo como religión androcéntrica y patriarcal, hegemónica en las culturas occidentales. El ciclo de mujeres míticas y paganas culmina con la figura perteneciente a la sociedad de *Amazon*. Supuestamente desarrollada entre los años 2000 a.C. forman parte de la mitología griega (y americana, luego de la conquista portuguesa del ‘amazonas’) y simbolizan una sociedad exclusiva de mujeres guerreras. Según estos relatos las amazonas eran guerreras solitarias que sólo tenían relaciones sexuales con varones para procrear. Además, habrían estado aliadas con los troyanos y su reina habría sido asesinada por Aquiles.

Con la inclusión de la reina egipcia, *Hatshepsut* (S.XV a.C.), empieza la representación de mujeres que fueron parte de diferentes momentos de la historia de la humanidad. *Hatshepsut*, nombre que significa ‘la primera de las nobles damas’, fue faraona de la 18va dinastía Thutmose I de Egipto entre 1472 y 1479 a.C. Luego se encuentra *Judith* (S. VI a.C.), como parte de la historia judía y de Medio Oriente, cuyo relato narra la guerra entre Israel y el ejército asirio. Judith es la heroína que, seduciendo al general invasor, Holofernes, logra ingresar a su tienda y, decapitarlo, produciendo la derrota del ejército asirio. Los lugares



22

23



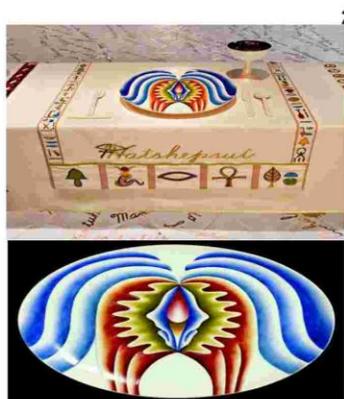
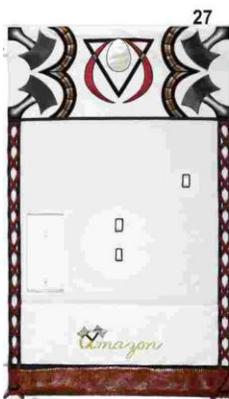
24

25





26



27

28

29

30





21. *Primordial Goddess Place Setting* (1974-79). Judy Chicago.

22. *Fertile Goddess Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

23. *Isthar Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

24. *Kali Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

25. *Snakess Goddess Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

26. *Sophia Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

27. *Amazon Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

28. *Hatshepsut Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

29. *Judith Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

30. *Sappho Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

31. *Aspasia Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

32. *Boadaceia Place Setting* (1974-79). J. Chicago.

33. *Hypatia Place Setting* (1974-79). J. Chicago.



que siguen son los asignados a *Sappho* y *Aspasia* como parte de la cultura griega del siglo de Pericles. *Sappho* fue una poetisa griega nacida en Lesbos en el año 650 a.C. históricamente conocida y reivindicada por sus poemas y odas al amor entre mujeres (de allí el origen del término Lesbianas). *Aspasia* de la región griega de Mileto (470-400 a.C) era maestra de retórica e historia, esposa de Pericles y artífice de la vida cultural del siglo V a.C de la antigua Grecia. Luego *Boadaceia* representa parte de la cultura celta (actual norte de Inglaterra) del siglo I (años 25-62 d.C). Su nombre significa Victoria y fue la reina guerrera que protagonizó el mayor levantamiento contra la invasión del imperio romano de Nerón en tierras célticas.

El lugar que cierra el lado uno de la instalación es la de la matemática y científica alejandrina *Hypatia*³⁷ (370-415 d.C), quien murió asesinada durante la conquista imperial romana de Egipto por no convertirse al cristianismo. El cubierto de *Hypatia* emplea materiales y técnicas en el tejido del mantel que se asocian al denominado ‘Estilo Copto’³⁸ (Coptic Style). El mantel está bordado con hebras de lana que van formando motivos entrelazados y de corazones, en colores en negros, verdes y naranjas, similares a aquellos que se encuentran en la ornamentación de las túnicas coptas de la época.

En uno de los lados (el que da al interior de la escena) se observa el dibujo difuminado de cuatro caras de mujeres llorando que van desde la juventud a la vejez y simboliza a las mujeres de todas las edades. La apariencia borrosa de la imagen, y el esbozo de cuatro miembros que están siendo tironeados en direcciones diferentes, representan la brutalidad del modo en que murió *Hypatia* (el descuartizamiento como modo de ‘enseñanza al pueblo’) y el conflicto que se desató a causa de sus creencias religiosas. En el mantel se utiliza un color rojo sangre junto con un arcoíris de tonalidades que señalan que, en la vida de *Hypatia*, se establece una dicotomía entre la violencia y la belleza. Del otro lado del mantel

³⁷ Cuyo piso de herencia se basa en: *Aemilia, Agatha, Barbara, Blandina, Catherine, Clodia, Epicharis, Cordelia, Gracchi, Hestiaea, Hortensia, Laya, Metrodora, Pamphile, Philotis, Cordelia Scipio, Shalom, Sulpicia.*

³⁸ Objetos artísticos y construcciones asociadas a los coptos, o cristianos de Egipto, entre los siglos III y XII. El arte copto se inspiró en diversas fuentes: por una parte, el repertorio artístico del antiguo Egipto —clásico y helenístico— y del Oriente Próximo, y por otra su mundo contemporáneo en el valle del Nilo. Aunque el arte copto se asocia por lo general con el cristianismo, muchos de sus temas artísticos son paganos, como las escenas dionisiacas, las composiciones bucólicas inspiradas en la poesía clásica, y los grupos de nereidas y ménades representados en sus tejidos (...) Las plantas, los animales, y las figuras clásicas, con o sin el simbolismo cristiano añadido, son otros de los motivos habituales. Las figuras presentan una posición frontal y estilizada, y los colores tienden a aplicarse de forma plana, señalando los contornos con colores ocre, rojo, azul y púrpura.” (En www.arteyestilos.net y www.britannica.com).

(el que da al espectador) se observa el rostro de *Hypatia*, basado también en un tejido copto que representa a una diosa. Allí se observa, sobre la H de su nombre, una venda en su boca que simboliza su silenciamiento. La gama de naranjas, rojos y verdes utilizados en el mantel se repiten en el plato de *Hypatia*, el cual incorpora, además, el dibujo de una hoja basado en aquellos que se encuentran en los tapices coptos. El dibujo del plato representa también una mariposa cuyos bordes adornados del ala inferior dan una sensación de movimiento que simboliza la referencia al vuelo. También el como el relieve hace referencia al intento que hizo *Hypatia* para liberarse de las restricciones que se les imponían a muchas mujeres de su época.

1.2.f. Ala 2 - Resignificar la *Dark Age*. Ni santas, ni brujas, ni sumisas. “*Del cristianismo a la Reforma*”³⁹

En la segunda ala de la mesa se visibilizan mujeres históricas de la edad media que, bajo la hegemonía del judeo-cristianismo, intentaron actualizar la posibilidad de acción pública de las mujeres, de acceso a la educación, a la cultura y hasta en la participación propia en la esfera de la iglesia. En casi todas se evidencia una lucha por la igualdad de las mujeres, cuyo destino, sin embargo, es la muerte ante los intentos de ‘herejías’. En este marco las actividades realizadas por las comensales varían desde las actividades científicas, políticas, educacionales y religiosas, entre otras.

El ala se inicia con el lugar asignado a *Marcella* (325-410 d.C.), una noble romana canonizada posteriormente por el Vaticano por su función en la fundación del sistema monástico cristiano. La puesta sigue con la silla de *Saint Bridgett* (a. 453-523), que también hace referencia a una mujer monástica pero de la zona Celta, Irlandesa. Posteriormente se observa lugares referidos a la escena artística, donde se encuentran los platos de la actriz bizantina *Theodora*, (a. 500-548) y de *Hrosvitha* (a. 935-1000), una de las primeras poetisas y dramaturgas germanas de las que se tienen registros textuales. Luego viene el lugar dedicado a *Trótula* (s/d-1097), de la zona italiana de Salerno, quien fue una de las primeras mujeres en realizar prácticas ligadas a la medicina y es considerada ‘la primera ginecóloga’. *Eleanor* (de Aquitania) la reina de Inglaterra y Francia en el siglo XII (1122-1204), es otra

³⁹ *Christianity to the Reformation*.

de las comensales que participa de la cena, seguida por *Hildegarde* (de Bigen – 1098-1179) quien participó de diversas actividades, tanto religiosas, culturales como científicas del siglo XII d.C.

El lugar de la irlandesa *Petronilla*⁴⁰ (de Meath – 1300-1324) quien representa una de las tantas mujeres acusadas de brujerías y quemadas en la hoguera a lo largo de toda la Edad Media. Desde la escoba que se entrelaza al nombre de *Petronilla*, pasando por los colores negro y rojo, como así también los símbolos en el mantel, se emplean muchos de los símbolos de brujería más populares en la época de *Petronilla* y en la actualidad, como ser los cuernos de la cabra, el lazo rojo o las llamas. Las formas en que se entrelazan las figuras del bordado están basadas en motivos celtas extraídos del libro de Kells⁴¹. En la parte trasera del mantel hay una figura con cuernos que representa a la cabra que se adoraban en muchos aquelarres, o en los grupos de brujas. Los cordones rojos que delinear el borde negro del frente hacen referencia al lazo rojo de las brujas que distinguía la más alta jerarquía del aquelarre. La realización del plato, da cuenta de otros símbolos de los aquelarres como ser las llamas (que podríamos suponer que representa tanto la importancia del fuego en los rituales como la muerte en la hoguera de ‘las brujas’) y los libros y las campanas que se utilizaban como modo de llamador durante estos ritos. El caldero representa tanto a la Gran Madre, a quienes las brujas honran, y al lugar de reunión para celebrar los aquelarres. Según Chicago las llamas que envuelven el centro del plato son una terrible inversión del fuego sacro que alguna vez ardió en honor a las diosas.

Posteriormente nos encontramos con *Christine* (de Pisan. 1364-1430), quien fue una de las primeras mujeres (de las cuales se tengan registros) en elaborar escritos que podrían considerarse de cierta incipiente escritura feminista. *Christine* discutió la opresión de la mujer, fundamentalmente basada en la desigualdad en la educación entre mujeres y varo-

⁴⁰ Algunas de las mujeres que acompañan a Petronilla en su destino que conforman la base de herencia son: *Madeline de Demandolx, Angéle de la Barthe, Maria de Zozoya, Catherine Deshayes, Geillis Duncan, Jacobe Felicie, Goody Glover, Guillemine, Joan of Arc, Margaret Jones, Margery Jourdemain, Ursley Kempe, Alice Kyteler, Margaret of Poréte, Pierrone, Anne Redfearne, Maria Salvatori, Agnes Sampson, Alice Samuel, Anna Maria Schwagel, Elizabeth Southern, Gertrude Svensen, Tituba, Agnes Waterhouse, Jane Weir.*

⁴¹ El libro de Kells es un evangelio manuscrito ilustrado con motivos ornamentales caracterizados por formas espiraladas y colores brillantes. Es considerado una de las piezas principales del arte cristiano irlandés-sajón y religioso medieval en general. Se cree que fue realizado por monjes celtas de la isla de Iona, alrededor del siglo VIII d.C. y que posteriormente de un asalta vikingo fue recuperado y ampliado por el Monasterio de Kells, ubicado en el territorio de Meath. Fue publicado recién por primera vez en 1974 y se guarda actualmente en la biblioteca del Trinity College de Dublín en Irlanda. (en www.britannica.com).

nes, como así también la igualdad de derechos entre varones y mujeres. Uno de sus textos más polémicos fue *Cartas de la Querella del Roman de la Rose* (1398-1402) escrito en contraposición a la concepción de amor que se planteaba en la obra *Roman de la Rose* (1225-1240) de Jean de Meung que atacaba el comportamiento social de las mujeres. Esta contestación sentará la base angular del movimiento de defensa de los derechos y dignidad de las mujeres, encabezado por Christine y varias mujeres intelectuales de la época, conocido como la *Querelle des Femmes*. Este movimiento culminará con la escritura de *La ciudad de las damas* (1405), una reconstrucción histórica de las acciones y pensamientos de las mujeres que no figuraban en los relatos históricos. Adelantándose a los primeros escritos de las ilustradas del siglo XVIII en ese texto se pueden leer fragmentos como éste: “si fuera costumbre mandar a las niñas a la escuelas e hiciéranles luego aprender las ciencias, cual se hace con los niños, ellas aprenderían a la perfección y entenderían las sutilezas de todas las artes y ciencias por igual que ellos”. Y continúa “ha llegado el momento de que las severas leyes de los hombres dejen de impedirles a las mujeres el estudio de las ciencias y otras disciplinas. Me parece que aquellas de nosotras que puedan valerse de esta libertad, codiciada durante tanto tiempo, deben estudiar para demostrarles a los hombres lo equivocados que estaban al privarnos de este honor y beneficio. Y si alguna mujer aprende tanto como para escribir sus pensamientos, que lo haga y que no desprecie el honor sino más bien que lo exhiba”. La escritora concluía diciendo que “el honor de la educación es completamente nuestro (en <http://www.epdlp.com>). Le sigue *Isabella D’Este*⁴²(1474-1539), marquesa de Mantua y una de las mujeres más renombradas del espacio socio-cultural del renacimiento Italiano. Fue mecenas de un gran número de artistas italianos del siglo XV-XVI entre los que se encontraban los pintores Rafael, Mantegna y Giulio Romano y los músicos Bartolomeo Tromboncino y Marchetto Cara. Luego encontramos el plato de *Elizabeth I* (1533-1603) última reina de la dinastía Tudor de Inglaterra e Irlanda desde 1558 hasta su muerte.

Luego de la reina inglesa nos encontramos con la pintora barroca *Artemisia Gentileschi*⁴³(1593-1652). Privada al ingreso de la Academia de Artes de la época, *Gentileschi* es

⁴² Es conocido es *Retrato de Isabella* realizado por Leonardo da Vinci en el año 1500, que se considera uno de los antecedentes directos de la realización de la *Gioconda*.

⁴³ Cabe destacar la cantidad de mujeres puestas en visibilidad por la instalación en torno al contexto de Artemisia. Casi ninguna de ellas figuraba en los libros de arte y cultura general en la década del ‘70 (y aún pocas

considera una de las primeras artistas que da una visibilidad a personajes y representaciones femeninas de vital importancia para el movimiento socio-cultural posterior que se gestará en torno a las revoluciones burguesas. Quizá llamar feminista a *Gentileschi* pueda sonar anacrónico en tiempo y espacio, sin embargo las significaciones de sus cuadros casi no tiene comparación en su contexto histórico y posterior (deberán pasar casi 200 años para que el arte vuelva a poner a las mujeres en el seno de sus representaciones sin reducirlas al lugar de musas u objetos de admiración). Se pueden mencionar los cuadros, *Judith slaying Holofernes* (1618) o *Judith and her maidservant with the head of Holofernes* (1625) o *Susanna and the Elders* (1622), entre otros. En el mantel bordado de *Gentileschi* se destaca su significación como artista (la A, está atravesada por elementos de la pintura) y se introduce un elemento extra constituido por un retazo de tela de terciopelo color dorado que simboliza los colores que habitualmente utilizaba esta artista, como así también el color de las ropas que retrataba. La tela dorada que bordea todo el mantel hace referencia a ese color que *Gentileschi* utilizaba en sus pinturas y que, en la actualidad, es conocido como el ‘oro de Artemisia’. Debajo de este terciopelo, el mantel está bordado en estilo Barroco, estilo en el que se inscribe la artista y cuyos motivos están realizados en color bordó en seda ‘bizarre’, un estilo muy difundido en el siglo XIX que superponía capa sobre capa creando un diseño reiterativo y único. La imagen del plato simboliza una mariposa pintada a partir de la técnica del claroscuro⁴⁴. Según Chicago, la perspectiva del dibujo que se observa en el plato (el retorcimiento) y las vueltas de las formas en los trazos de la pintura simbolizan los esfuerzos extraordinarios requeridos por cualquier mujer para convertirse en una artista. El ala 2 de la mesa termina con el lugar de la escritora alemana *Anna van Schurmann* (1607-1678) cuyos escritos, en referencia a la educación diferencial entre mujeres y varones y sus consecuencias en la socialización, podrían considerarse parte de los antecedentes históricos de los posteriores escritos de *Olympe de Gouges* y *Mary Wollstonecraft*.

figuran hoy): *Sophonisba Anguisciola, Leonora Baroni, Rosalba Carriera, Marie Champmeslé, Elizabeth Cheron, Maria de Abarca, Properzia de Rossi, Elizabeth Farren, Lavinia Fontana, Fede Galizia, Marguerite Gerard, Nell Gwyn, Angelica Kauffman, Joanna Koerton, Adelaide Labille-Guiard, Judith Leyster, Maria Sibylla Merian, Honorata Rodiana, Luisa Roldain, Rachel Ruysch, Sarah Siddons, Elizabeth Sirani, Levina Teerling, Luiza Todi, Caterina Van Hemessen, Marie Venier, Elizabeth Vigée-Lebrun, Sabina Von Steinbach.*

⁴⁴ “Generalmente el término claroscuro describe las pinturas, dibujos o grabados que utilizan una graduación intensa contrastante entre las luces y sombras del cuadro para resaltar algunos de sus elementos. A partir del pintor italiano Barroco Michelangelo Caravaggio, se introducirán ciertos matices en la técnica, denominada ‘tenebrismo’ cuya perspectiva era aumentar la tensión emocional. Otros de los artistas de estilo claroscuro son Rembrandt van Rijn o Diego Velázquez (en www.britannica.com).



34



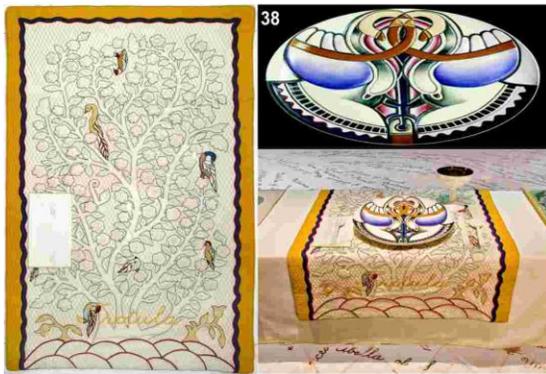
35



36



37



38

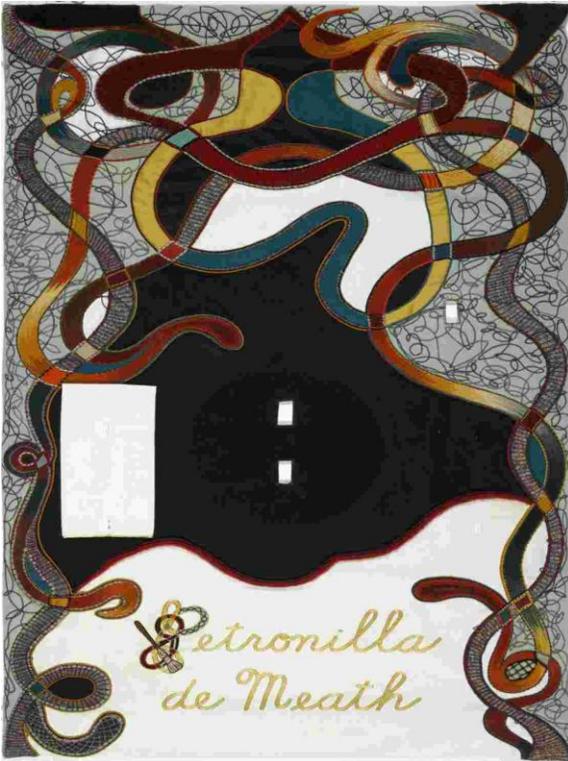


39



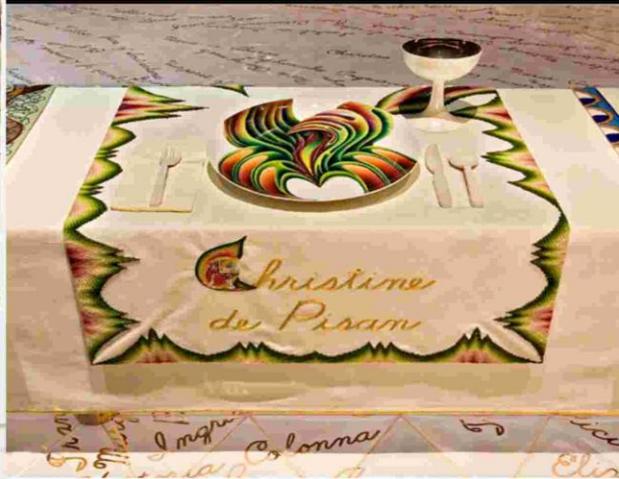
40

- 34. Marcella Place Seating (1974.79). Judy Chicago.
- 35. Saint Bridgett Place Seating (1974.79). J. Chicago.
- 36. Theodora Place Seating (1974.79). J. Chicago.
- 37. Hrosvitha Place Seating (1974.79). J. Chicago.
- 38. Trótula Place Seating (1974.79). J. Chicago.
- 39. Eleanor Place Seating (1974.79). J. Chicago.
- 40. Hildegard Place Seating (1974.79). J. Chicago.



41. Petronilla Place Seeting (1974.79). J. Chicago.

42. Christine Place Seeting (1974.79). J. Chicago.





43



44



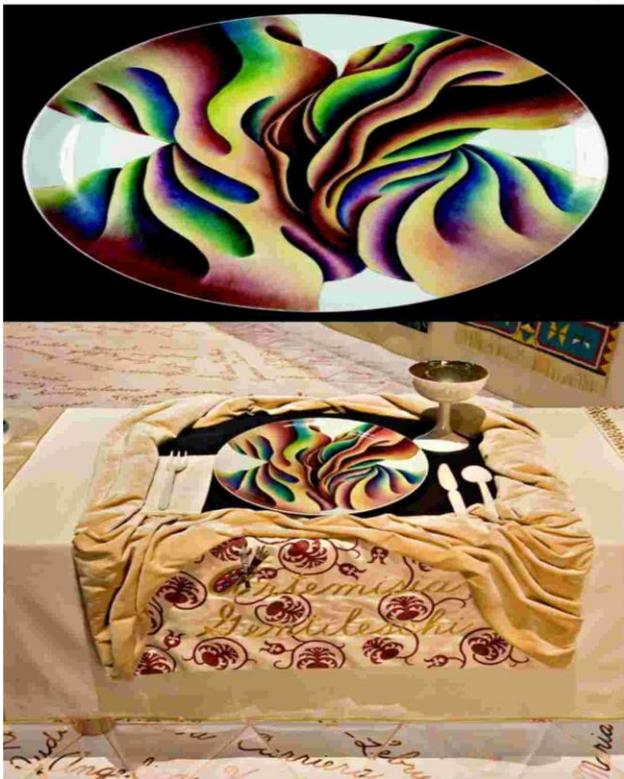
46

43. Isabella D'Este Place Setting (1974.79). J. Chicago.

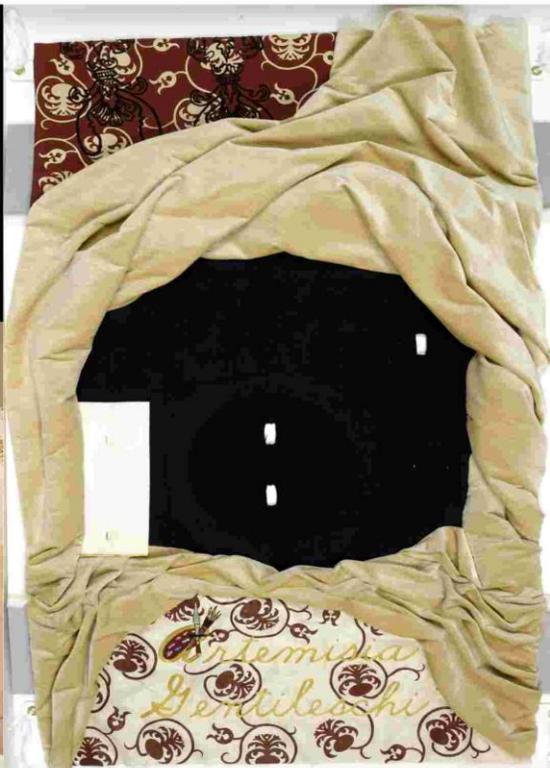
44. Elizabeth I Place Setting (1974.79). J. Chicago.

45. Artemisia Gentileschi Place Setting (1974.79). J. Chicago.

46. Anna van Schurman Place Setting (1974.79). J. Chicago.



45



1.2.g. Ala 3 – Revolución en femenino. “De la revolución americana a la revolución de la mujer”⁴⁵.

El último lado de la mesa representa la época histórica de las revoluciones, desde la burguesa a las feministas de los años ‘60, evoca el rol activo de las mujeres durante las guerras de independencia, las guerras anticolonialistas, la lucha por el sufragio, la lucha por la visibilidad en el mundo artístico y la disputa pública del lugar de las mujeres en las sociedades contemporáneas. El ala 3 se inicia con *Anne Hutchinson*, (1591-1643) una de las primeras mujeres en intervenir social y políticamente en las colonias inglesas de Massachusetts en Estados Unidos. Le sigue *Sacajawea* (aprox. 1788-1812) líder de las colonias originarias de la tribu se Shoshone del norte de Estados Unidos y partícipe de las primeras expediciones realizadas en el norte de ese país. Luego observamos el mantel azul de la germana *Caroline Herschel*, (1750-1848), mujer dedicada a la astronomía y conocida como ‘la primera’ mujer en ‘descubrir’ un cometa (aunque habría que decir que, más que uno, descubrió más de 2500 nebulosas, 8 cometas y, junto a su hermano William, el planeta Urano⁴⁶). *Herschel* fue reconocida tardíamente en vida como miembro honorífico de la Social Real de Astronomía de Inglaterra y de la Academia Real Irlandesa.

Es importante el lugar asignado a *Mary Wollstonecraft*⁴⁷ (1759-1797) quien, junto con *Olympe de Gouges*, es, sin dudas, una de las primeras mujeres que podríamos considerar como fundadoras del movimiento feminista moderno occidental. Escritora de la *Vindicación de los derechos de la mujer* en 1792, *Wollstonecraft* abogaba por la ‘igualdad entre los sexos’ poniendo como eje de sus discusión la igualdad en la educación, sin distinciones entre mujeres y varones. El mantel se creó usando el punto de aguja, el medio punto, el bordado, el crochet y el *stumpwork*, un tipo antiguo de bordado inglés que se asocia gene-

⁴⁵ *American Revolution to the Women's Revolution*.

⁴⁶ No debería sorprender que, la mayoría de las referencias científicas encontradas, sólo mencionen a Williams como el ‘descubridor’ del planeta, silenciando la participación activa de su hermana quien le adjudican los descubrimientos ‘menores’.

⁴⁷ Las mujeres pertenecientes a la época de las revoluciones burguesas son innumerables, en el piso de herencia se destacan: *Josefa Amar*, *Bridget Bevan*, *Isabella Bishop*, *Jeanne Campan*, *Elizabeth Carter*, *Charlotte Corday*, *Leonor D'Almeida*, *Yekaterina Dashkova*, *Olympe de Gouges*, *Marie de Lafayette*, *Francoise de Maintenon*, *Théroigne de Mericourt*, *Jeanne de Pompadour*, *Germaine de Staël*, *Celia Fiennes*, *Elizabeth Hamilton*, *Mary Hays*, *Mary Manley*, *Mary Monckton*, *Elizabeth Montagu*, *Mary Wortley Montague*, *Hannah More*, *Suzanne Necker*, *Ida Pfeiffer*, *Karoline Pichler*, *Mary Radcliffe*, *Jeanne Manon Roland*, *Alison Rutherford*, *Caroline Schlegel*, *Mary Shelley*, *Hester Stanhope*, *Marie Tussaud*, *Rachel Varnhagen*, *Elizabeth Vesey*.

ralmente con escenas agrestes. En el lado externo del mantel se incorporan imágenes que se asocian, generalmente, con la esfera doméstica (espacio privado), como manzanas, pájaros y flores, con el fin de resaltar las trivialidades de la existencia femenina en el siglo XVIII. Según la artista los detalles obsesivos del tapete funcionan como una metáfora de la reiterada trivialización que sufrieron los talentos de las mujeres.

En contraposición, al frente del mantel, se realza la M del nombre de la escritora, enlazada con dos íconos que representan su obra: el título de su libro más representativo y un par de guantes junto a un sombrero. Guantes que, según Chicago, representaban el ícono de la delicadeza de la mujer contra la cual *Wollstonecraft* se había revelado. De allí la, supuesta, histórica frase de la escritora: “Tiré el guante. Es hora de que las mujeres recobren su dignidad perdida y que sean parte de la especie humana”. También podría pensarse en la imagen de lanzar el guante como ‘desafío’ a los cánones establecidos.

El lado interno del mantel está cargado de imágenes figurativas realizadas con una amplia cantidad de materiales, no solamente el bordado sino además las cintas, los botones, los hilos de seda y diversas telas donde se destacan dos escenas opuestas: por un lado, la asociación de la educación como esfera de la vida pública de las mujeres y por otro, la representación de la muerte de *Wollstonecraft* en el parto, en la esfera privada. Estos detalles domésticos contrastan con el plato, el primero en que las artistas utilizan las tres dimensiones, dándole relieve al interior del plato. Según Chicago, la superficie levantada sirve como una metáfora de la voluntad de *Wollstonecraft* de levantarse contra los prejuicios sociales y educacionales de su época y sostener el inicio de nuevas configuraciones en los modos de relacionarse y educarse entre mujeres.

Posteriormente encontramos el lugar de *Sojourner Truth*⁴⁸ (1797-1883), una de las primeras mujeres negras en llevar adelante la lucha por la igualdad y el sufragio afroamericano en los Estados Unidos. El espacio es el único que hace referencia a una mujer negra, así como a la influencia de la ascendencia afroamericana en América. El mantel se realizó mediante la articulación de la técnica del *quilting* (técnica artesanal para confeccionar acolchados) con una técnica de tejido africana que usaban tradicionalmente los esclavos.

⁴⁸ Algunas de las mujeres mencionadas en el contexto histórico de Sojourner son: *Marian Anderson, Josephine Baker, Mary McLeod Bethune, Anne Ella Carroll, Mary Ann Shad Cary, Prudence Crandall, Milla Granson, Angelina Grimke, Sarah Grimke, Frances Harper, Zora Neale Hurston, Edmonia Lewis, Mary Livermore, Bessie Smith, Maria Stewart, Harriet Beecher Stowe, Harriet Tubman, Margaret Murray Washington, Ida B. Wells.*

Otra de las características de esta imagen está dada en que es uno de los pocos platos que no simboliza directamente alguna imagen vulvar, de mariposas o similares, sino que muestra tres caras, que representan máscaras africanas, que comparten un único cuerpo. La cara que gira hacia la izquierda, con una lágrima, contrasta con la que gira hacia la derecha en su expresión de grito y con el puño levantado, imagen que conmemora el discurso de *Sojourner Truth* en la Convención por los Derechos de la Mujer en 1851 en Estado Unidos. Según las artistas, la imagen del medio, una máscara decorada en colores blancos y negros, simboliza el sojuzgamiento, tanto de mujeres blancas y negras, en la historia universal, máscara a partir de las cuales ‘blancas y negras’ ocultan sus ‘personalidades verdaderas’.

La siguiente comensal es también una de las militantes del movimiento sufragista de los Estados Unidos de fines del siglo XIX, *Susan Anthony*, (1820-1906) seguida por *Elizabeth Blackwell* (1821-1910), primera mujer estadounidense en graduarse como médica (por supuesto, su licencia le permitía ejercer, solamente, en el campo de la obstetricia). Posteriormente se encuentran los colores rosas de *Emily Dickinson*, (1830-1886) poetisa norteamericana de la segunda mitad del siglo XIX, cuyos trazos literarios se encuentran sucedidos por las notas musicales que simboliza el lugar dedicado a *Ethel Smith* (1858-1944) música y compositora británica de la primera mitad del siglo XX.

A continuación se ve el lugar asignado a *Margaret Sanger*, (1879-1966) una de las primeras activistas feministas norteamericana en discutir la importancia del control de la natalidad y el derecho al aborto. En tonos grises se levanta el plato siguiente asignado a *Natalie Barney*, (1876-1972), poetisa y activista lesbiana parisina en los albores del siglo XX. Posteriormente se observa el plato asignado a la consagrada *Virginia Woolf* (1882-1941), por último, este sector cierra con la invitación a la mesa de *Georgia O'keeffe* (1887-1986), artista estadounidense considerada una de las ‘referentes’ de ciertos grupos del movimiento artístico feminista del la segunda mitad del siglo XX. Según la propia Chicago, *O'keeffe* es una de las primeras artistas visuales en buscar ‘una iconografía fielmente femenina’.



47



48



49

47. Anne Hutchinson Place Setting (1974-1979). Judy Chicago.

48. Sacajawea Place Setting (1974-1979). J. Chicago.

49. Caroline Herschel Place Setting (1974-1979). J. Chicago.

50. Mary Wollstonecraft Place Setting (1974-1979). J. Chicago.

(pag. sig.) 51. Sojourner Truth Place Setting (1974-1979). J. Chicago.

52. Susan Anthony Place Setting (1974-1979). J. Chicago.



50





51

52

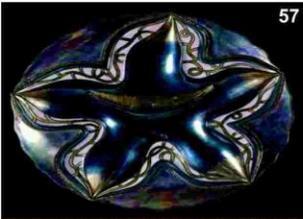
53

54

55



56



58



(Pag. ant.) 53. Elizabeth Blackwell Place Setingg (1974-1979). J. Chicago.

(Pag. ant.) 54. Emily Dickinson Place Setingg (1974-1979). J. Chicago.

(Pag. ant.) 55. Ethel Smith Place Setingg (1974-1979). J. Chicago.

56. Margaret Sanger Place Setingg (1974-1979). J. Chicago.

57. Natalie Barney Place Setingg (1974-1979). J. Chicago.

58. Virginia Wolf Place Setingg (1974-1979). J. Chicago.

59. Georgia O'Keeffe Place Setingg (1974-1979). J. Chicago.

59

Desde nuestro punto de vista se pueden pensar 2 ejes centrales de *The Dinner Party*, ambos como parte de un proceso histórico y artístico que se venía gestando ya desde una década antes. Estos ejes son:

- 1) El corrimiento de la ‘línea divisoria’ entre arte menor (o aquello considerado degradado y asociado a lo ‘femenino’) y arte culto en la instalación realizada.
- 2) La visibilización del lugar de las mujeres como sujetos históricos y dentro de los procesos políticos y sociales de su época, en su relación con la búsqueda de una identidad propia de ‘mujer’.

2. Una historia a contrapelo. Acerca de la producción y puesta de *The Dinner Party*

Según López Anaya, en los contextos del arte cabe hablar de dos tipos básicos de feminismo: “el esencialista de los años setenta, que tenía una excluyente perspectiva heterosexual, y que proclamaban la diferencia radical de las mujeres frente a los hombres y la superioridad moral de la feminidad como forma de vida (...) y el “de la diferencia”⁴⁹ (Op. Cit: 218). Allí, Judy Chicago, y muchas de las primeras artistas de la década del ‘60 y ‘70, estarían ubicadas dentro del esencialismo de una forma un tanto estereotipada. Si bien se encuentran ciertos ejes acerca de lo que podríamos denominar ‘esencialismo’ del arte en la década de los ‘70, ello no debe obturar la importancia de la acción realizada por los movimientos de la época que redefinieron el campo de la estética e instalaron en la disputa nuevos modos y nuevas representaciones, conformando algo que, posteriormente, podríamos llamar cierta tradición del arte feminista en general, inexistente hasta esa época.

En torno a las significaciones de la instalación, Lucy Lippard defiende la recuperación de ciertos territorios ‘considerados arte para la mujer’ (como ser los elementos decorativos, los bordados, las cerámicas o las artesanías) como necesario y fundante de la crítica al arte androcéntrico. La autora dice que muchas mujeres en su carrera por la transgresión, han recuperado el gusto por lo artesanal, reivindicando un lugar que era casi exclusivo de las mujeres y del ámbito privado, pero reinscribiéndolo en otro marco estético y público. De

⁴⁹ Creemos que existe aquí una confusión del autor dado que, histórica y teóricamente, aquellas mujeres que ‘perteneían’ a la denominada línea del Feminismo de la Diferencia, fueron criticadas de esencialistas.

allí que la utilización de los bordados, las costuras, los usos de elementos textiles, hilos y de porcelanas, ponga de manifiesto una relación ambivalente entre la utilización del bordado y la costura como ‘práctica esencialmente femenina’.

Sin embargo, estos elementos fueron considerados ‘kitsch’ por algunos críticos de arte durante la puesta en escena de la instalación. Según algunos críticos la obra reivindicaba un excesivo mal gusto y un arte poco desarrollado. Estas críticas se pueden enmarcar en aquello que Umberto Eco⁵⁰ ha definido como mal gusto, esto es, el ‘reconocimiento’ instintivo que “deriva de la reacción indignada ante cualquier manifiesta desproporción, ante algo que se considera fuera de lugar” o bien, “como prefabricación e imposición del efecto” (Eco: 1984: 79-80). También Abraham Moles definió al kitsch como “una baratija, una secreción artística originada por la venta de los productos de una sociedad en sus tiendas”. Sin embargo lo interesante de este concepto está dado en que, a pesar de la negación del arte culto en reconocerlo, conforma una relación dialéctica y eterna con el supuesto “gran arte”, de allí la afirmación de que “hay una gota de Kitsch en todo arte” (Moles; 1990:10). Ahora bien, parecería que no se puede asociar rápidamente las costuras o el arte menor a los elementos kitsch, dado que, éste se articula más con el consumo de masas que con el supuesto ‘arte menor’. De allí que, pareciera ser que, más que su capacidad de imitación, su pretendido buen gusto o su banalidad, lo que molesta a la crítica artística de los años ‘70 es justamente ‘su fuera de lugar’⁵¹.

En este sentido *The Dinner Party*, al deconstruir la narrativa hegemónica de la historia del arte y de la historia en general y al producir la instalación con elementos asociados a prácticas artesanales y femeninas, como ‘lo otro del arte’, como lo banal, lo vulgar, es decir el no-arte, se vuelve crítico y discute los cánones de representación y producción aceptados. Si esas prácticas eran devaluadas por considerarse ‘menores’, ‘poco artísticas’ o ‘trabajo doméstico de mujeres’, su utilización como modo de afirmar lo degradado constituye una puesta en visibilidad crítica de estos imaginarios: la reivindicación del bordado y la costura como manifestación artística queda ubicada dentro del contexto institucional que lo había

⁵⁰ Para un trabajo exhaustivo en relación al concepto de Kitsch y su relación con la ‘alta cultura’ y la cultura de masas, remitimos a *Apocalípticos e integrados* (1984) de Umberto Eco. También el trabajo de Abraham Moles (1990), *El Kitsch*.

⁵¹ Un dato interesante resulta ser que, aun en 1990, luego de que la Biblioteca de la Universidad de Columbia quisiera comprar y exhibir de forma permanente *The Dinner Party* en su edificio, el congreso estatal de Columbia (del cual dependían los fondos) prohibió la compra con considerar la obra ‘pornográfica y ofensiva’.

señalado como no arte, kitsch o, con suerte, arte menor. Tal como se dijo, si el ‘arte es de los varones’ y la ‘costura es de las mujeres’, la producción artística que destaca lo degradado del arte en el arte, produce una reiteración de aquello ‘esperable’ pero con una distancia crítica que pretende desmontar las asignaciones que naturalizan una práctica como específica y natural de alguno de los dos sexos. De este modo se produce una visualización de lo reprimido y lo excluido del orden social dominante: la femeneidad, las artes decorativas y la ‘banalidad kitsch’ para problematizar las instituciones y prácticas que reproducen ese orden.

Otro potencial que se observa en la instalación es la puesta en circulación de dos modos de producción fundamentales: la yuxtaposición⁵² de los elementos (recordemos la utilización de telas, hilos, hilos de bordado, cerámica, pinturas sobre tela, botones, costuras, pieles, telas, etc) que, tal como especifica Susan Sontag, ponen en discusión los significados creando ‘nuevos o contra significados’. En este caso en relación a las significaciones de las tareas realizada por cada una de las mujeres que están en la mesa, como así también la reivindicación del trabajo de las mujeres.

También se puede pensar, la instalación desde la crítica que se produce al remitir a la *Última Cena* de Da Vinci y, en ese gesto, a la historia del arte en general. La resignificación de la mesa, como un banquete de mujeres, cuestiona el orden social que lo había condenado al olvido.

En la instalación no sólo se reactualiza *La Última Cena* de Da Vinci para criticar sus referencias simbólicas, como ser el lugar del cristianismo, el lugar de las mujeres históricamente asociadas a la esfera privada o la propia idea de genio creador; sino que, además, se pone el énfasis en la utilización detallada de elementos asociados históricamente al ‘arte menor’ o las artesanías, como así también en la recuperación histórica ‘de quienes siempre prepararon la comida’. Como dice Martha Rosler “en ciertas coyunturas históricas, la cita permite una derrota de la alienación, una reconexión declarada con tradiciones que fueron ocultadas. Sin embargo, la exaltación de un pasado desconocido o en desuso acentúa una ruptura con el pasado inmediato, una ruptura revolucionaria en la supuesta corriente de la

⁵² Dice Sontag que la yuxtaposición “responde al propósito de destruir significados convencionales y crear nuevos significados o contra significados mediante la yuxtaposición radical (o principio del collage). La belleza es, en palabras de Lautréamont ‘el encuentro fortuito sobre una mesa de disección, de una maquina de coser y un paraguas” (Sontag; 1984: 348).

historia, destinada a destruir la credibilidad de los informes históricos reinantes —en favor del punto de vista de los perdedores designados de la historia. El homenaje de las citas es capaz de señalar no un empeño de borrar la propia presencia, sino más bien una resolución que fortalece o consolida (en Hutcheon, 1990: 13).

Tal como se dijo, en la instalación, la puesta en visibilidad bajo los términos de lo esperable, pero invirtiendo sus sentidos, con una distancia crítica, es lo que produce su fuerza disruptiva. Poniendo en absoluta visibilidad los modos de producción utilizados (tanto la realización colectiva como la utilización de elementos de bordado y costura), *The Dinner Party* retoma cierta tradición en los modos de producción asociados a las vanguardias históricas, pero da lugar en la mesa a los olvidados del banquete original de las vanguardias. Es por ello que nos interesa retomarla como parte central de las búsquedas posvanguardistas en torno a repensar la estética en general. Tal como especifica Sontag “una cosa es buena no porque haya sido realizada, sino porque revela otra clase de verdad acerca de la situación humana, otra experiencia de lo que constituye el ser humano; en suma, otra sensibilidad válida” (Sontag; *ibid*: 369)

Por último se rescata el carácter colectivo de la producción en general de la instalación a través de la participación de más de 200 artistas, que resulta otro dato relevante más para considerar la puesta en escena como ‘fuera de los cánones de la Institución Arte’. La idea del ‘genio creador’ como individuo, como ‘sujeto excepcional’, como ‘única expresión’, volvía a ser nuevamente puesta en discusión desenmascarando los procesos de producción y realización colectivos que emergían en cada uno de los elementos utilizados en la puesta.

Aún así creemos que existe aquí cierta ambigüedad en torno a los modos en que la instalación fue, posteriormente, apropiada y debatida como si ‘fuera propiedad de’ Judy Chicago (aún por la propia artista quien, a grandes rasgos, parece adjudicarse todo aquello cuanto se diga y se interprete en relación a la obra y sus sentidos). La interpretación de la obra como parte de ‘una sola cabeza creativa’ y como autoría de Chicago, rompe aquellas significaciones que se podían imaginar en torno al proceso colectivo general de la instalación. De allí que se considera la puesta de la instalación como una base que, aun con contradicciones, sienta los cimientos que posteriormente serán abordadas por otras artistas en relación a la discusión del concepto de autoría⁵³.

⁵³ Para otros abordajes en torno al concepto de autoría ver capítulo 3.

En síntesis, los polos ‘olvidados’ que se manifiestan en *The Dinner Party* desafían los límites convencional e históricamente aceptados por el Gran Arte, resignificando aquello que había quedado olvidado incluso en las vanguardias históricas: los modos de representación y discusión en torno al androcentrismo. También la exploración de las artistas para poner en visibilidad sus manifestaciones estéticas renuevan la histórica discusión de la relación entre el arte y la vida, al indagar en la búsqueda de representaciones que discutan los elementos del androcentrismo del arte y del orden socio-cultural en general.

2.2.- ¿Existe algo que pueda llamarse femenino? Acerca del género y el sexo en *The Dinner Party*.

La búsqueda de nuevas formas de representar ‘lo femenino’, o de discutir la apropiación que históricamente se había hecho de la mujeres en el lugar de la pasividad, de la musa del genio masculino, o el objeto de su deseo, fue (y es) uno de los ejes de combate del arte feminista. La recuperación del cuerpo propio, de la voz propia, signó los discursos de las artistas e impulsó nuevas maneras de autorrepresentación ‘propias’, contra las androcéntricas legitimadas hasta entonces. Como se dijo, los conceptos y las representaciones en torno a la diferencia sexual y a la importancia vital del cuerpo en la experiencia de la mujer y la ‘especificidad’ de lo femenino, tomaron un lugar relevante en las manifestaciones estéticas de la época.

Una de las preocupaciones que se observa en *The Dinner Party* es si podría existir ‘un arte de mujeres’, o en su defecto, una ‘naturaleza femenina común a todas las mujeres’. Según López Anaya, este trabajo de las artistas consistía en intentar hacer ‘consiente’ en cada mujer aquello que compartía con las demás, esto es, el sexo y el cuerpo. De allí que se pusiera especial énfasis en los íconos que recuperaban una tradición acerca del poder, las ‘riquezas’ y las posibilidades de las mujeres y su cuerpo, tales como vulvas y mariposa cuyos significados reivindicaban para las artistas el poder de vida y de libertad de las mujeres.

Siguiendo una tradición artística que, según la propia Chicago comenzó en la cultura contemporánea, con Georgia O’Keffe, Lee Bontecou y Deborah Remington, estos trabajos indagaban en la búsqueda de una ‘Iconografía Vaginal’. Como se vio el último lugar de la mesa está asignado a la pintora O’Keffe, una de las primeras en reclamar el desarrollo de

una ‘iconografía fielmente femenina’⁵⁴. De ella Chicago a dicho que, con la utilización de imágenes vulvares, ha querido rendir tributo a la originalidad de O’Keeffe, reconociendo la influencia que esta pintora habría tenido sobre las artistas feministas. En palabras de Chicago: ser una mujer es ser un objeto de desprecio y la vagina, el sello de lo femenino, es menospreciada. La mujer artista, sabiéndose odiada toma esa marca de su otredad y, afirmándola como lo característico de su iconografía, crea un medio a través del cual establece la verdad y la belleza de su identidad”.

En este punto, se puede decir que estos modos de representación y autorrepresentación tuvieron, quizá, más que un discurrir crítico a los imaginarios vigentes, una fuerza política en el contexto en que emergieron. Las estrategias de cuestionar el androcentrismo con aquellos íconos desdeñados históricamente, produjo un margen crítico de las asignaciones dadas a la mujer y a su cuerpo que no estaban legitimados en los imaginarios dominantes. Representar y reafirmar el cuerpo femenino, como así también la sexualidad, la menstruación, la vulva y el deseo femenino, permitió generar lecturas alternativas a los cánones de las definiciones androcéntricas sobre esos mismos imaginarios.

Este trabajo propuesto por las artistas de *The Dinner Party* podría enmarcarse en un debate que signó las discusiones de la época entre el feminismo ‘de la diferencia’ y el de ‘la igualdad’ al interior del feminismo. En primer lugar cabe decir que, a pesar de sus diferencias, uno de los pilares en que estaban de acuerdo las feministas de la época era en que, aquello que se denominaba el Sujeto Universal, constituyó una falsa construcción histórica que instauró como patrón de ‘Lo Humano’, al varón, blanco, heterosexual y de clase media (occidental). Esta construcción histórica requería, indispensablemente, revisión crítica. Así durante los ‘60 y ‘70 la discusión acerca de la actividad histórica de las mujeres en la vida pública fue una de las tareas fundamentales en que se embarcaron las feministas de la época criticando los parámetros del androcentrismo histórico. Sostenían que, históricamente, a la mujer se la ha ‘determinado’ y diferenciado en relación al varón, que se erige como ‘lo absoluto’, ‘lo esencial’ y la mujer se halla definida históricamente como ‘lo Otro’. Como

⁵⁴Cabe recordar aquí que Chicago formó en 1971 el *Feminist Art Program*, un curso de arte feminista para graduadas/os dedicada a la reflexión y el trabajo artístico en torno a la experiencia femenina, cuyo proyecto se desarrolló en la muestra *Womanhouse* en 1972. En esta muestra, Judy Chicago “presenta su obra *Bandera Roja* de 1971, un primer plano de unos genitales femeninos y una mano que saca de ellos un tampax: contundente variación de la bandera roja, el icono comunista por excelencia, y una crítica a la misoginia estructural de los partidos y grupos marxistas (Belbel Bullejos; 2008)

definía Simone de Beauvoir: “la humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él [así] la mujer ha sido, si no la esclava del hombre, al menos su vasalla; los dos sexos jamás han compartido el mundo en pie de igualdad” (De Beauvoir, Op. Cit: 18-22)

En este debate en torno a la narración de ‘la historia universal’, *The Dinner Party*, constituyó parte de la escena artística feminista que interpeló a recuperar una voz silenciada que histórica y políticamente se había disfrazado bajo el eufemismo de la ‘Historia Universal’. En este contexto, la recuperación de más de mil nombres e historias de diferentes tradiciones míticas, religiosas, políticas, artísticas no fue un hecho menor sino sustantivamente relevante, tanto estética como políticamente. Si, como advertía Amorós, las mujeres hemos entrado y salido de las escenas históricas sin que haya registro de ello, es relevante que estas mujeres de la instalación no estén presentadas como un ‘colectivo anónimo de mujeres’ sino, por el contrario, con nombres propios, en sus contextos históricos particulares, con sus ‘herencias particulares’. Historias de mujeres que, de una manera u otra, actualizaron la lucha por la igualdad, la educación y la política. A través de los materiales artísticos que se produjeron en cada uno de los lugares de la mesa de *The Dinner Party*, se constituyó una estética que podríamos denominar ‘estética-histórica-hermenéutica’ de las mujeres en particular y de la historia en general. Además, también puede considerarse en íntima relación con los trabajos teóricos de la denominada ‘Herstory’⁵⁵.

Al hacer visible el contexto y las prácticas de más de mil mujeres a lo largo de la historia, la instalación interpela a desnaturalizar, cuanto menos, las lecturas canónicas de las narrativas de la ‘Historia del Arte’ y de la Historia en general; en definitiva, narra la historia a contrapelo. Reactualizando las palabras del pensador alemán Walter Benjamin, *The Dinner Party* puede ser pensado como uno de esos tantos elementos de la cultura que “no [se] podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos”.

⁵⁵ En contraposición a la palabra en inglés ‘His-story’ (‘su’ –como posesivo de él- ‘relato’), durante la segunda mitad de los años ‘70 se consolidó una tradición de investigación feminista denominada ‘Her-story’. Si la historia había sido escrita por varones y sobre varones, la ‘Her-story’, como disciplina particular de la historia, se proponía realizar investigaciones que debían ser hechas sobre, por y para mujeres. En ‘Herstory’ (1976) uno de los artículos pioneros, Sheyla Johansson decía que “las mujeres no podían permitirse carecer de una conciencia compartida del pasado”. También Carolyn Rosenberg decía que “la historia de las mujeres estaba llamada a obligar a los investigadores a reevaluar los cánones de la historiografía tradicional” (en Tubert, S.; 2003 :163-173)

The Dinner Party pone en visibilidad la ‘barbarie’ del silencio y del olvido, del no reconocimiento, de allí que podamos decir que, también en la historia del arte oficial, ‘la servidumbre de las camareras’ “considera cometido suyo pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (Benjamin: 1989: 4).

Ahora bien, donde se dividieron las aguas artísticas feministas fue en la discusión en torno a cuán disruptivas con el orden androcéntrico vigente eran esas representaciones que la obra de Chicago había puesto en escena. El eje central de este debate es, aún hoy, la ‘iconografía vaginal’ presente en los elementos de la instalación. Es en relación a estas iconografías de vulvas que, o bien se caracterizó a la manifestación artística como ‘esencialista’, o bien se la consideró parte de una necesaria asunción de ‘lo femenino’⁵⁶.

Para comprender el contexto de estas críticas es necesario introducir algunos debates que dividen las aguas feministas del movimiento de la segunda ola. Especialmente allí donde se preguntan en relación a ¿qué es ser una mujer? ¿habría algo ‘propio de la(s) mujer(es)’? ¿algo que nos ‘identificaría’?, si esto es así ¿habrá que ‘asumirse’ mujer o ‘dejar de serlo’?⁵⁷ Estas primeras indagaciones atravesaron las prácticas y pensamientos feministas de la época en torno a la especificidad de la experiencia femenina y la recuperación del cuerpo propio.

Aquí se abre el histórico debate de las feministas de ‘la Igualdad y la Diferencia’⁵⁸, con Simone de Beauvoir y Luce Irigaray como dos de las escritoras más prolíficas y discutidas

⁵⁶ Se considera que estas primeras manifestaciones estéticas no dejan de ser hijas de su tiempo, atravesadas por un hilo delgado donde la puesta en visibilidad de una subjetividad silenciada puede conducir a una afirmación en los mismos términos de aquello que había constituido el núcleo de la ideología patriarcal acerca de ‘lo femenino’. Pero también fue esa misma introducción de la distinción sexo/género y su especial indagación en torno a la sexualidad y el cuerpo propio, lo que hace posible su posterior discusión. Esta dicotomía fue puesta en cuestión durante la década de los ‘80 y ‘90 por los propios movimientos feministas en torno a la ‘identidad mujer’, fundamentalmente los movimientos de lesbianas que advierten la ‘homofobia’ del propio movimiento, y también las feministas negras que ponen en crisis el discurso xenófobo ante la opresión sexista. La década de los ‘90 será fundamental para poner en tela de juicio el binomio sexo/genero a la luz de los debates de la constitución misma del sexo como categoría cultural. Ver capítulo 3 y 4.

⁵⁷ La frase remite a la reconocida expresión de De Beauvoir acerca de que “mujer no se nace, se hace” y por esa misma razón, el programa político de las mujeres sería “dejar de ser mujeres”, es decir dejar de ser aquello que históricamente se ha asignado bajo el termino mujer, como categoría social y cultural. Luce Irigaray, por otra parte, asumía explícitamente ‘el proyecto’ de ser mujer.

⁵⁸ No nos detendremos exhaustivamente en este viejo dilema dado que, actualmente, se considera, sino saldado cuanto menos revisado a la luz de nuevas teorías y planteos que desarrollaremos a continuación, fundamentalmente de la mano de Joan Scott. Solamente destacamos aquí lo que consideramos ‘similitudes’ (quizá más en el orden de lo político que de lo teórico) que nos permiten analizar el contexto socio cultural de la instalación de Chicago. Para un mayor desarrollo del debate del feminismo de la Igualdad y la Diferencia remitimos a Scott, Joan (1990) “Deconstruir Igualdad-versus-diferencia: usos de la teoría posestructuralista para el feminismo” en *Feminaria*, año VII, N° 13, noviembre de 1994. Y “El género: una categoría útil para

de la época, quienes ayudaron a constituir el campo de batalla epistemológico y político del feminismo (tanto en sus teorías como en sus prácticas), construyendo el campo de discursos que se pusieron en juego en aquella época y como parte posterior de la tradición feminista.

Como primer acercamiento puede decirse que, muchas de las prácticas observadas en *The Dinner Party* podrían enmarcarse en alguno de los postulados del denominado ‘feminismo de la diferencia’ que, durante la década de los ‘70, indagó en torno a una supuesta naturaleza ‘única y ontológicamente buena de la mujer’, como necesidad de unidad de sus discursos y prácticas. Basadas, fundamentalmente, en los escritos y teorías de Luce Irigaray, la corriente de la diferencia sexual, implicaba que “las mujeres se reconozcan como hacedoras de pensamiento femenino, separado de toda la tradición del pensamiento, fundado sobre los dogmas de un pensamiento único y colonizador: lo universal, lo abstracto y lo neutro. En la diferencia radical de las experiencias históricas, ubicada en el cuerpo sexuado de las mujeres, se evidencia que la filosofía occidental –y todos los discursos que de ella, como discurso de discurso, se originan– han sido y sigue siendo un pensamiento monosexual, masculino”. Para la autora, en este contexto, “la autoconciencia significa estar juntas para nombrar con las palabras de cada una en colectivo, el mundo de las experiencias concretas, vividas desde un cuerpo femenino que se niega a reconocerse en el estereotipo construido por la filosofía monosexuada” (Cargallo, Francesca; en Diccionario de Género; 2007: 153)

Lo que está en juego aquí, en relación a nuestro análisis, es asumir el lugar de una autorrepresentación, que critique los parámetros canónicos del arte, de la mujer para ser representada o como objeto de la representación, y que busque alternativas a la representación propia. Si como, dice De Lauretis, “se niega a las mujeres el estatuto de sujetos y de productores de cultura y se sitúa a la mujer como objeto y fundamento de la representación, a la vez fin y origen del deseo del hombre y de su impulso de representarlo, a la vez objeto y signo de (su) cultura y creatividad (...) la subjetividad, o los procesos subjetivos, están inevitablemente definidos en relación con un sujeto masculino, con el hombre como único término de referencia” (de Lauretis; 1992: 17-18). Así entendida la búsqueda de una identi-

el análisis de género”, en *De mujer a género. teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Centro editor de América Latina, Buenos Aires, 1985.

dad propiamente femenina, de su corporalidad, de su materialidad, sería una reivindicación absoluta de identidad.

En el mismo sentido Lucy Lippard sostiene que el énfasis en ‘la imaginería vaginal’ es central en la pintura de estampados, en la utilización del bordado, la costura y la pintura sobre porcelana y constituyen la desafiante búsqueda de un ‘arte de identidad’, los trabajos realizados por Chicago “más que simplemente deconstruir ideologías convencionales, construyen una narrativa alternativa, en este caso una historia de la historia de las mujeres”, y concluye: “la obra de Chicago afirma una identidad feminista” (en Reed; 1993).

Por otro lado se inscribió el derrotero que inauguró Simone de Beauvoir que indagó en las condiciones sociales y culturales a través de las cuales una mujer “llega a ser una mujer”. Sin llegar a conceptualizarlo como categoría específica, la teórica francesa estaba poniendo especial énfasis en lo que luego se conceptualizó como ‘Género’, siendo una de las categorías centrales del movimiento feminista. En líneas generales esta distinción⁵⁹ servía para pensar el sexo como ‘lo dado biológicamente’ en oposición al ‘género’ que era pensado como aquello que se construye y define social y culturalmente. Así se ponía en jaque el discurso del orden androcéntrico al cuestionar la vieja fórmula: ‘la biología es destino’ y su consecuente asignación de roles y prácticas como ‘esenciales o naturales’. Se buscaba rechazar el determinismo biológico que suponía el uso de categorías tales como ‘sexos o diferencia sexual’, preguntándose, antes bien, por los procesos históricos y sociales que constituyen los procesos de subjetivación individuales y colectivos y los diversos imaginarios sociales-culturales. Para de Beauvoir, son las condiciones políticas, sociales y culturales, las que hacen que la mujer asuma como destino su ser para otro. La crítica se dirigió a los propios fundamentos de la idea de un destino biológico, natural de la mujer y al concepto de femineidad tradicional establecido. De allí las críticas a la autora francesa en torno a su ‘repudio’ al cuerpo femenino, al cual lo entendía como una de las condiciones que históricamente han ayudado a construir el imaginario de subordinación de las mujeres.

A grandes rasgos, desde esta perspectiva, la subjetividad femenina se habría construido históricamente a partir de la naturalización del rol de la mujer bajo su configuración biológica (fuertemente marcada por la diferencia sexual y el carácter reproductivo del cuerpo), donde el destino de la mujer se habría configurado a partir de una construcción simbólico-

⁵⁹ Distinción que será debatida durante los años ‘90. Ver capítulo 4.

ideológica maternalista/reproductora, destacándose como rol fundamental de la mujer el trabajo doméstico al interior del hogar, la buena administración de la casa y, fundamentalmente, la crianza y cuidado de los hijos.

La autocomprensión como un cuerpo-objeto a partir del cual el mundo se constituye y se desarrolla sin la participación activa de las acciones de la mujer está en el centro de esta concepción. Simone de Beauvoir dice que en este sentido ‘sufrimos’ el mundo ya que existe una escisión entre la realización personal, como sujeto autónomo y la femineidad entendida en sus términos tradicionales como ‘afirmación’ de un otro. De ésta forma también se garantizan las prácticas que fomentan la concepción de la mujer, y su cuerpo, con fines reproductivos, como forma de mantener la reproducción del orden social androcéntrico, donde la subordinación de las mujeres es entendida como natural y no como construcción histórica, mediada por prácticas simbólicas sociales-culturales. Tal como señala Pierre Bourdieu, “la dominación masculina ha legitimado históricamente una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica, que es en sí misma una construcción social naturalizada” (2000: 37). Este orden social está tan profundamente arraigado que no requiere en sí justificación alguna, se impone como auto evidente, y es tomado como natural gracias al acuerdo entre, por un lado, estructuras sociales como la organización del espacio y el tiempo y la división sexual del trabajo, y por otro lado, de estructuras cognitivas inscriptas en los cuerpos y las mentes.

En esta construcción histórica de la subjetivación femenina, la mujer fue relegada a su rol de madre y, por lo tanto, lo doméstico-privado se consideró su espacio por excelencia. Esta construcción social produjo una clara hegemonía de lo privado por sobre lo público que fue, y aún es, una clara forma de mantener la subordinación de las mujeres, cuyo acceso a diferentes actividades que posibilitaran la participación femenina en el ámbito público o social se consideraba, como vimos, excepcional. Es por ello que el énfasis puesto en lo corporal, y en la imaginaria corporal, es lo que gran parte de las feministas discuten en la manifestación (y la puesta en general) de *The Dinner Party*: usando los mismos signos e imaginarios que el androcentrismo, difícilmente se pueda producir un distanciamiento crítico con el orden social existente. Parker y Pollock dicen que: “estas imágenes vaginales se prestan a peligrosos malentendidos. No alteran radicalmente la identificación secular de las mujeres con la biología, ni desafían la asociación de las mujeres con la naturaleza. En cierto

sentido, se limitan a perpetuar la definición de la identidad femenina en términos exclusivamente sexuales”. (En Aksenchuk; R; 2007).

La reafirmación de ‘algo esencialmente femenino’ no dejaba de inscribirse en una oposición binaria donde las características ‘propias’ de las mujeres se conformarían en torno a las significaciones de cierta esencia natural y propia, que definiría a ‘toda mujer’ y que ubicaría a ‘lo femenino’ como un atributo formal ‘bueno’ per se, obturando otras comprensiones y otras discusiones genérico-sexuales⁶⁰. Tal como analiza Nancy Fraser de lo que se trata es de escapar a la lógica de oposición binaria (que instauraría la categoría de género) cuyos extremos serían lo propio del varón y lo propio de la mujer, es decir que contribuye en sí mismo a establecer aquello que se comprendería como la femeneidad y la masculinidad, reproduciendo, por tanto, la eficacia ideológica de la tipificación de conductas y sentimientos del par varón/mujer, y privilegiando la heterosexualidad como marco de referencia unívoco en las identidades sexuales.

Sin embargo, la importancia de la puesta en escena de *The Dinner Party*, es, justamente, esa puesta en escena. Si el orden hegemónico se había constituido bajo estos pilares, utilizando el cuerpo como parámetro de la subordinación de la mujer, reinscribir estos elementos en un contexto de reafirmación femenina, bien podría subvertir el orden de lo esperable y los lugares asignados a cada quien. El énfasis puesto en la utilización de elementos ‘degradados’, de elementos considerados de ‘oficios o arte menores’ que eran realizados histórica y culturalmente por las mujeres, pone el ojo allí donde el androcentrismo no hubiera querido indagar: ‘lo femenino’ y ‘la historia de las mujeres’. Los sentidos asociados a ‘las mujeres’ de *The Dinner Party* no utilizan los términos de su opresión (los imaginarios del sexo femenino, las actividades de la esfera privada, etc.) para reafirmarlos acríticamente en el mismo orden que el androcentrismo impone, sino que indagan en la búsqueda de una ‘identidad femenina’ que genere nuevos sentidos de resistencia frente a esos sentidos hegemónicos. En síntesis, se transformó en modos de establecer y visibilizar nuevas auto-

⁶⁰ Es importante señalar la distancia histórica que existe entre la puesta en escena de la obra (‘79) y sus críticas fundamentales, dado que la mayoría de las mismas se realizan ya en la década del ‘80 y ‘90, donde ciertos debates en torno al género y al sexo habían comenzado a ser discutidos con una radicalidad diferente a la del contexto de producción de Chicago. Quizá habría que poner recaudos en traspolar al contexto histórico de la puesta en escena de *The Dinner Party* las discusiones posteriores acerca de las reducciones entre sexo/género, la identidad homosexual, transexual y/o bisexual.

rrepresentaciones, nuevos debates en torno al lugar de la mujer en el arte y de las significaciones culturales del cuerpo femenino.

Tal como afirma Rocío de la Villa, “con demasiada frecuencia el ‘arte de género’ sopor-ta (...) la objeción de ser un ‘izquierdismo de galería’, un ‘remedio homeopático’ para el mundo comercial-institucional del arte, con esas pequeñas dosis de críticas cuyo efecto es la inmunización del sistema (...) sin embargo trabajar sobre las imágenes y sobre la subjetividad sexuada amenaza la clausura que asegura el marco institucional. Así la mirada sexual subvertiría la experiencia estética desinteresada y neutral reconvirtiéndolo en un nuevo espacio político”. (2001: 3)

Si bien el desarrollo posterior de las manifestaciones estéticas propone otros imaginarios, *The Dinner Party*, y las manifestaciones que se encuentran en su mismo contexto, formaron y constituyeron esa escena estética que no estaba aún desarrollada ni simbólica, ni política ni estéticamente en la época, emergiendo y conformando un nuevo campo de disputas políticas en los modos de autorrepresentación y producción en el cruce Arte-Género, relativamente inédito hasta el momento. La crítica a la estética androcéntrica fue su pilar fundamental. Si entendemos a la actividad política en el sentido que la expresa Rancière, como “la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto; hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar; hace escuchar como discurso, lo que no era más que escuchado como ruido” (Rancière: 45); es que podemos decir que, las prácticas que se ponen de relieve en la instalación analizada, y en las prácticas emergentes en general, se transformaron en una apuesta estética crítica que sirvió de base al movimiento artístico feminista en particular y a la búsqueda de nuevas representaciones de las mujeres en general.

Si lo que estaba destinado a lo invisibilidad se pone de relieve como motor y fundamento de una estrategia particular de producción artística, actualizando los lugares en las que no estaban ‘predestinadas’ a habitar y conformando un litigio con los modos de decir, de ser y hacer dominantes, *The Dinner Party* puede ser comprendida como parte de esos primeros desarrollos vitales y estéticos que experimentaba sobre los silencios del orden cultural dominante e intentaba reafirmar aquello que, históricamente, había sido degradado o silenciado. Si como decía Janis Joplin “somos camareras del banquete de la vida” y Chicago afirmaba que “*The Dinner Party* es un intento de reinterpretar la Última Cena desde el punto

de vista de las personas que han preparado siempre la comida”, el gesto de ocupar una nueva relación de visibilidad y de acción en la mesa de la historia del arte es, cuanto menos, intranquilizador. Además, puede transformarse en un potencial estético y político para discutir las sensibilidades del orden vigente.

Capítulo III

Imágenes, espacios y palabras. El arte feminista en los '80

1. La re-apropiación de la tradición

“La mejor manera de serle fiel a una herencia,
es serle infiel”
Jacques Derrida

Durante la década del '70 las artistas feministas emergieron en la escena estética desde dos flancos: uno, basado en la búsqueda de la identidad de la mujer a través de la exploración y afirmación del cuerpo como experiencia fundamental de la identidad femenina; otro, caracterizado por la crítica a la historia del arte, por una lectura a contrapelo de la historia oficial, con énfasis, también, en redefinir la oposición arte culto/arte menor a través de la utilización de los elementos asociados por el imaginario falocéntrico a las 'prácticas femeninas'. Durante esos años el trabajo estético en torno a la distinción sexo/género se centró en la afirmación y reivindicación del cuerpo femenino, como parte de la 'universalidad de la experiencia femenina'.

Ya entrada la década del '80 esta 'iconografía vaginal' se torna uno de los ejes más importantes de debate al interior mismo de la práctica estética y del movimiento en general. En este contexto, las prácticas estéticas (teóricas y políticas) se produjeron en torno a dos ejes claves: la crítica de las lesbianas feministas, que discuten la homofobia del propio movimiento que cerraba la experiencia de 'las mujeres' en la experiencia heterosexual, y la crítica de las feministas negras que discutieron las actitudes xenófobas, también poniendo en jaque la noción de universalidad de la 'identidad y experiencia de la(s) mujer(es)'. El arte se constituye, nuevamente, como un campo de disputa en torno a estos debates y experiencias.

Si el cuerpo, (clave en el proceso de subjetivación) había sido el soporte de las indagaciones de los '70, en los '80, antes que indagar en torno a los esquemas del cuerpo/sexo, las artistas buscaron discutir los roles socio-culturales de masculinidad y feminidad. Tal como se auguraba en las primeras críticas a la obra de Chicago, la reafirmación de lo corporal, per se, dejaba inconclusa la crítica a los estereotipos culturales que se establecían a los roles sexuales y de género instalados en la sociedad. Durante la década de los '80, los modos de

producción de las obras tratan de no reducir sus representaciones a la ‘iconografía vaginal’ (asociando mujer a cuerpo) y propugnan indagar en torno a otras representaciones de las mujeres. Así el fotomontaje de Barbara Kruger, que se analizará más adelante, apunta contundentemente: “tu cuerpo es un campo de batalla”. Son las representaciones que lo ‘construyen’ las que se transforman en el campo de batalla de las artistas de los ‘80. La naturalización de los cuerpos en masculinos/femenino comenzó a ser discutido en las prácticas artísticas.

Por su parte, las prácticas artísticas también son resignificadas: muchas de las artistas retomaron el lugar del arte como actividad de intervención pública en las calles. Alejadas de las consagradas galerías y museos, buscaron otros escenarios de circulación de las manifestaciones estéticas para criticar los circuitos estéticos hegemónicos. La utilización de elementos del arte menor se articularon con los de la cultura de masas. Este gesto será propicio para las artistas a la hora de utilizar (y discutir) las imágenes y textos que los medios de comunicación masivos y los productos de consumo desparramaban en la esfera pública. En las prácticas artísticas, fundamentalmente en los primeros años de la década, se observa un aire que podría denominarse como la búsqueda de una arte ‘explícitamente comprometido con el feminismo’ y las luchas simbólico-culturales en general. Es relevante reseñar el contexto socio-cultural norteamericano durante los años ‘80, donde “se produjo una clara respuesta por parte de ciertas comunidades artísticas de los Estados Unidos ante la avalancha ultraconservadora surgida con el ascenso del reaganismo. La desaparición del apoyo público a las artes y la creciente censura institucional, la apuesta del gran capital por un arte genialista y altamente lucrativo basado en los viejos valores del formalismo, todo ello en paralelo al aumento de las políticas militaristas en Centroamérica, a los brutales recortes en la política social o a los ataques a las libertades civiles de muchos colectivos, crearon un panorama de fondo que dio pie a prácticas creativas críticas que buscaban nuevos modos comunitarios y participativos de expresión social” (Marzo, Jorge; 2006: 2). Así las artistas trataron de incorporar a la escena pública los debates en torno al poder, a los estereotipos sexuales y genéricos que, cada vez más, se transformaron en el eje de discusión del espacio público.

En este contexto, el denominado *Group Material*, conformado en 1979 y disuelto en 1996, integrado por artistas como Julie Ault, Mundy Mc Laughlin y Tim Rollins, realizaba

instalaciones y proyectos públicos alternando diversos soportes y medios de producción en sus manifestaciones estéticas. Según el manifiesto del grupo, publicado en 1983, el colectivo, había sido fundado “como respuesta constructiva frente a los insatisfactorios caminos en los que el arte era concebido, distribuido y mostrado a la sociedad norteamericana”. De allí que también otro de los integrantes del grupo dijera en 1987 que “se plateaba la necesidad de entender el espacio público, no cómo un lugar de paso sino para congregarse, para crear espacios de discusión, de socialización y de visibilidad” (en Lopez Anaya; op cit: 197).

Vinculado a las críticas hacia la categoría de autor, asociada a la de creador/genio como sinónimo de masculino, tomó relevancia la crítica a la idea de originalidad. El trabajo de producción de muchas artistas intentó socavar aun más el imaginario de ‘genio=creador=masculino’ a través de la experimentación que permitió la manipulación con las tecnologías digitales, su anonimato y la reactualización de los collages con imágenes ‘de otros’, otorgando nuevos sentidos y significados a la vieja imagen y a la obra artística en sí. El trabajo artístico, a través de la exploración de diversas ‘tecnologías’ (como ser el Xenon, los fotomontajes o las proyecciones con haces de luces), fue material propicio para un arte que, durante los primeros años de la década, socavó la idea de originalidad asociada al genio masculino que se había comenzado a poner en entredicho en los ‘70. La idea de representación también se exploró a partir de la utilización del collage, con la yuxtaposición y superposición de elementos a partir de la facilidad y creatividad que podían aportar los ‘nuevos’ soportes tecnológicos aplicados al arte. El reciclaje de la publicidad, la fotografía y el video, constituyeron el ‘soporte’ adecuado para indagar en relación a las sustancialización y al lenguaje como constructor de identificaciones en las producciones artísticas.

Las artistas, aprovechando la escena que habían podido instaurar sus predecesoras y contemporáneas, no trataron tanto de discutir los límites y ‘la entrada’ a los circuitos tradicionales de arte sino más bien intentaron recuperar la escena artística como escena pública. Allí la exploración de diferentes experiencias que se apropiaban del espacio urbano, de los lugares de pasajes públicos como también la reiterada utilización de los lenguajes de la publicidad, constituyeron el ‘combo’ de acción de esta nueva ola de las prácticas artísticas. La idea de montaje analizada por Bürger no está lejos de estas prácticas artísticas. Según el autor alemán, en los cubistas (pioneros en apelar a este tipo de técnicas artísticas), las obras

se realizaban con la incorporación de ‘fragmentos de realidad’ a la pintura, es decir, con fragmentos que no han sido ‘elaborados o creados por el propio artista’. En ese gesto, “se destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista [como así también] la obra de arte se transforma esencialmente al admitir en su seno fragmentos de realidad” (Bürger; op. Cit: 140). En muchas de las manifestaciones⁶¹ estéticas de la época las imágenes de los medios de comunicación, de las publicidades y del marketing, se ‘pegaban’ en otros contextos, produciendo sentidos críticos a la ideología androcéntricas de la cual emergían. Los grandes temas del feminismo, como ser, la sexualidad, la identidad, la legalización del aborto y la violencia doméstica que habían comenzado a discutirse e instalarse en la escena pública y en la agenda política de algunos países, se transformaron en el tópico recurrente de varias artistas. En este sentido, las artistas reactualizaron de modo crítico las propias imágenes estereotipadas de la cultura de masas. Allí la utilización de los estereotipos de las imágenes de los medios masivos y del marketing y la crítica a la idea de ‘obra de arte’, fueron algunos de los ejes que exploraron las artistas.

Las manifestaciones estéticas siguieron el lugar de exploración e indagación que habían comenzado las artistas feministas en los años ‘70 que, lejos de pensar la obra de arte como la realización de un/a genio/a se articula, no sin contradicciones, como lugar de exploración de modos de producción y circulación diversas que transforman la manifestación de arte en un elemento de la vía urbana. De allí que también la apuesta a los modos de recepción propuestos por cada una de las manifestaciones, fundamentalmente la búsqueda de la interpe-lación al transeúnte de las grandes metrópolis, comenzó a ser un abordaje reiterado por las artistas feministas y a ocupar una parte integral de cada manifestación.

Artistas como Sherrie Levine, Nancy Spero, Mitra Tabrizian, Julie Ault formaron parte de los trabajos de esta corriente. Adrian Piper, aún cuando no se identifique como ‘artista

⁶¹ La categoría de ‘manifestación’ del arte es utilizada por Bürger en contraposición a la idea de “obra de arte”. Según el autor alemán, los movimientos de vanguardia, fundamentalmente el dadaísmo, niegan (o al menos se refieren negativamente a) la categoría de obra de arte entendida como una obra orgánica, es decir, como una unidad sin mediaciones de particularidades y generalidad. La obra orgánica pretende, además, una impresión global “sus momentos concretos, que sólo tienen sentido en conexión con la totalidad de la obra, remiten siempre, al observarlos por separados, a esa totalidad. Los momentos concretos de la obra vanguardista tiene, en cambio, un elevado grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados tanto en conjunto como por separado, sin necesidad de contemplar el todo de la obra” (Bürger; op.cit: 136). La idea de armonía entre el todo y la parte quedarían en las obras vanguardistas al menos fragmentada. “La obra de vanguardia no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido. El concepto de manifestación, también se comprende por el carácter efímero, y no de objetivación permanente, con (y hacia) el espectador que tiene cada intervención y/o puesta en escena.

feminista’, quizá más bien para evitar las rotulaciones de ‘arte femenino’, ha sido una de las artistas más destacadas y una de las pioneras en explorar en el terreno del arte conceptual. Alguna vez dijo sobre sí misma “por favor, no me llames una mujer negra artista y filósofa (...) me he ganado el derecho a que me llamen como quiero, ‘una artista’, ‘una filósofa’ o ‘una artista y filósofa’” (en www.adrianpiper.com). Piper ha trabajado, generalmente, en torno a las experiencias autobiográficas, produciendo obras en las que ha reflexionado desde la identidad cultural y racial hasta la cultura de la vida cotidiana y de la cultura afroamericana. Sus trabajos van desde la fotografía en blanco y negro, pasando por los bricolajes de fotos en blanco y negro con intervenciones de la artista, hasta videoinstalaciones. Reactualizando las estrategias del Ready Made de Duchamps, el collage y los fotomontajes, las manifestaciones de la época indagaron en torno a la cultura pop y las preguntas que se pusieron en debate acerca de la originalidad y la copia en el arte del siglo XX.

1.2. Algunos abordajes del arte pop y conceptual sobre las ideas de autoría.

“Sol LeWitt repetía que la imitación es el mayor de los homenajes”.

Lucy Lippard

Refiriéndose al surgimiento del arte Pop, Susan Sontag describió un estado de época que resulta interesante retomar. Decía la autora estadounidense que, en la nueva búsqueda de estilos que los artistas se proponían realizar; se evidenciaba no un mero relajamiento o una mera diversión del (y en el) arte sino más bien la búsqueda de una nueva manera de mirar las relaciones entre lo sensible y el mundo. Esto no suponía la renuncia a todo criterio (en referencia a viejas nostalgias estilísticas de los críticos de arte) sino que, por el contrario, aportaba una búsqueda más amplia de estilos y de maneras de relacionar el arte con la vida, donde el contenido de la obra artística se encontraba abierto a nuevas formas de producción y recepción. Esa nueva sensibilidad es “provocativamente más pluralista; está consagrada tanto a una atroz seriedad como a la diversión, el ingenio y la nostalgia” (Sontag; Op. Cit. : 390).

El 'pop art'⁶² se puede considerar uno de los primeros movimientos artísticos donde se observan ciertos rasgos de lo que se denominó, anteriormente, parte de la escena posmoderna. Fue además contemporáneo a la emergencia de la escena feminista del arte en los '70 aunque es una década después que se constituye en campo de exploración específico de estas artistas. Si bien no se encuentra exento de contradicciones, la estética pop pasó de intentar producir una 'democratización' del arte, a producir, quizá más una democratización del consumo del arte, la industria cultural y el cliché. Ahora bien, más allá de la recepción contradictoria del movimiento, no se puede dejar de mencionar que produjo una ruptura, nuevamente, en lo que se presuponían las aguas divisorias entre el consumo, el arte y la vida cotidiana. Si bien el pop no pretendía subvertir el orden existente, sino más bien concretar una ilusión de recepción masiva del arte como parte del consumo, produjo ciertos efectos críticos.

Aun cuando algunos autores como Bürger o Danto esgrimen que el pop art no podía sino conjugar en su interior una falsa anulación entre arte y vida poniendo la mercancía al alcance de la mano, sin embargo esa misma afirmación de lo existente produjo una doble pregunta: el pop art no hacía más que delatar el juego de toda la producción contemporánea como mercancía cultural⁶³. Con sus latas Campbells, Warhol volvió a preguntar acerca de la idea de originalidad y copia y engendró en su interior la cuestión acerca de la reiteración de lo existente (el cliché de la copia). Pero también en esa misma contradicción produjo algunas preguntas acerca del arte contemporáneo y pone en debate la relación intrínseca entre arte culto/cultura de masas y consumo popular. En este sentido, las reproducciones masivas de Warhol ponen en evidencia otra dimensión del arte: la reproducción de la reproducción misma, idea que en los '80 fue trabajada exhaustivamente por artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman o Barbara Kruger.

Por otra parte, también en los '80, las artistas feministas trabajaron en torno al arte conceptual. Según Dempsey, el arte conceptual, junto al minimalismo, corresponden al apogeo

⁶² Retomamos el arte pop como un momento paradigmático en los intereses que nos planteamos, más para pensarlo como signo de una época y de las transformaciones en la escena estética contemporánea que como movimiento particular. El arte pop permitió pensar (quizá más allá de él) nuevas configuraciones entre la cultura de masas y el arte culto, como así también retomar los planteos de una nueva sensibilidad en el orden cultural.

⁶³ Autores como Pierre Bourdieu o Agnes Heller coinciden en que las reglas de la producción capitalista plantean una nueva situación para la obra de arte que, también, queda afectada por esas mismas reglas de producción de mercancía, es decir, que el arte, ya en el siglo XIX, se transforma en una mercancía. Remitimos a *La génesis del Arte* de Pierre Bourdieu y *Dialéctica de las formas* de Agnés Heller

de la conjunción formada por el arte, la producción industrial y el consumo masivo que emergió en los '60 y que, ya en la década del '80, se encuentra completamente establecido como pauta cultural de las grandes metrópolis occidentales. Fueron estas tecnologías industriales, el marketing y el consumo masivo, lo que permitirá la exploración de nuevos regímenes de producción para los artistas. El arte conceptual y neo-conceptual nos permite reconstruir parte de las particularidades de la escena artística de los años '80 donde se instauró fuertemente como patrón de realización de las obras y, a la par, como modo de discutir las asignaciones circulantes en torno a los estereotipos genéricos.

En líneas generales el arte conceptual puede entenderse como aquél en el que el concepto, la idea, constituyen la obra /manifestación en sí. La idea quedaría allí en un lugar privilegiado por sobre las nociones tradicionales de estilo y de belleza, otorgando además una apertura realizativa para los artistas donde la 'idea' se transforma en rasgo relevante de la obra. Según Harry Flynt: "El arte conceptual es, sobre todo, un arte en el que el material es el concepto, de la misma manera que, por ejemplo, el material de la música es el sonido. Dado que el concepto se halla estrechamente ligado al lenguaje, el arte conceptual es un tipo de arte en el que el material es el lenguaje" (en Dempsey A; 2002: 240).

Uno de los objetivos de los primeros artistas conceptuales⁶⁴ fue desmitificar el acto creativo, poner en jaque, nuevamente, las nociones de autor y genio creador intentando recuperar el rol del 'espectador' de arte no sólo como parte del proceso de contemplación de la obra sino ubicándolo en una experiencia participativa, tanto desde lo conceptual como desde lo corporal. Aún cuando los primeros acercamientos al arte conceptual pusieron mayor énfasis en la intelectualidad que en la experiencia vívida éste se fue resignificando hasta llegar a las apropiaciones feministas que indagaron no sólo en el concepto, como 'intelectualidad', sino en el concepto puesto en juego como una práctica desde donde indagar la corporeidad y las representaciones genéricas. Tal como expresa la artista Lucy Lippard "El arte conceptual ofrecía muchas maneras novedosas de hacer arte y las mujeres encontraron ahí un camino de entrada a ese mundo [también] hubo otras plataformas, como la performance y la autobiografía, que abrieron camino pero para las pintoras y escultoras, fue más difícil al principio, pues trabajaban en un campo que se consideraba masculino por excelencia". (Lippard; 2005).

⁶⁴ Sol Le Witt, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth y Joseph Beyus.

Retomando los modos de producción de sus antecesoras, las artistas que irrumpieron en la escena artística de los '80 produjeron sus obras en torno a aquello que seguía considerándose 'mal arte' o, en este caso, 'una mala copia de un arte verdadero'. En esta caracterización caían la fotografía, los videos, las videoinstalaciones, los fotomontajes, los collages y las intervenciones públicas, entre otros. Lo que se puso en debate en este marco fueron las pretensiones modernistas de la completa autonomía del arte. Exploraron, por el contrario los cruces producidos con otros elementos y prácticas de la cultura, ya sea de la cultura de masas o de la cultura del consumo. En síntesis, "ya no podemos suponer de manera no problemática que el 'Arte' está de algún modo 'fuera' del complejo de otras prácticas e instituciones representacionales de las que es contemporáneo —particularmente, hoy día, las que constituyen lo que tan problemáticamente llamamos los «mass-media»." (en Hutcheon; Op. Cit.: 7).

En este contexto, se destacaron los trabajos de Sherrie Levine quien indagó en torno a la formación de identidades, a partir de un arte que puede denominarse 'neo-conceptual'. Utilizando medios de producción como la fotografía, Levine se reapropió de diversas imágenes de fotógrafos 'clásicos o consagrados' y las expuso como producción 'propia'. En 1979 Levine realizó ocho collages a partir de obras de Leonard Feininger, como así también re-fotografio algunos de los desnudos masculinos de Edward Weston, o los paisajes de Eliot Porter. A través de estas estrategias apropiacionistas, (fotografiar lo fotografiado), podríamos decir que más que la idea de autor o el autor en sí mismo, Levine recusa el concepto mismo de autoría y lo pone en tensión con el de copia. Si Duchamps puso en disputa la idea de autor a través del mingitorio, y Wharol lo realizó a través de la reproducción de latas de sopa Campbell, Levine lo hizo a través de la reproducción de la reproducción, la copia de la copia, disputando la idea de propiedad (y 'plagio'), como así también la fetichización de la obra por la firma que lleva impresa.

En este sentido es que "el apropiacionismo le sirve a Levine para explorar su relación con las obras y los autores [de este modo] fotografiando fotografías, Levine se interroga sobre los conceptos de autoría, propiedad, original y copia. Firmando estas imágenes 'robadas' les da autenticidad, devolviéndoles el aura que habrían perdido si fueran simples reproducciones, y les confiere tanto el estatus de obra única como el de mercancía. Su intención no es negar estos conceptos, sino establecer su naturaleza dialéctica." (Rubira, S.;

2004). En su instalación *Shoe Sale* (1977) Levine instaló 35 pares de zapatos en una de las galerías de arte de New York y puso a la venta sus objetos, como si de obras de arte se trataran. De este modo reactualizó el clásico debate en torno al fetichismo en el arte, y a los compradores de objetos artísticos, como así también la idea de original y copia a partir de la producción seriada de sus objetos.

En definitiva, sin entrar en los debates suscitados, posteriormente, en torno al ‘plagio’ o la discusión del ‘derecho de autor’, Levine, es una de las primeras fotógrafas y artistas que recusan casi completamente la idea de ‘autor’ u ‘originalidad’ (estrategia luego utilizada por otras artistas). En relación a ello dirá que “toda palabra, toda imagen, está arrendada e hipotecada. Sabemos que un cuadro no es más que un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan. Un cuadro es un tejido de citas extraídas de los innumerables centros de la cultura” (citado en Hutcheon; Op. Cit: 6).

Estas técnicas de reapropiación comenzaron a ser cada vez más utilizadas en las prácticas estéticas feministas. Ahora bien, esto no fue sólo la rayana imitación asociada a la noción del ‘plagio’, sino que permitió, por un lado, discutir la hegemonía tradicional androcéntrica en las prácticas y apropiaciones del arte, por otro, disputar el terreno en torno a la conformación de identidades, para explorar y discutir por fuera de las esencializaciones que habían precedido a las primeras artistas durante los ‘70. Tal como especifica Craig Owens: “¿Levine no hace más que dramatizar las posibilidades disminuidas para la creatividad en una cultura saturada de imágenes, como se ha repetido a menudo? ¿o su negación de autoría no es, de hecho, un rechazo del papel de creador como ‘padre’ de su obra, de los derechos paternales asignados al autor por la ley (apoya esta lectura de las estrategias de Levine el hecho de que las imágenes de las que se apropia son invariablemente imágenes del Otro: mujeres, naturaleza, niños, los pobres, los locos)?. La falta de respeto de Levine por la autoridad paternal sugiere que su actividad no es tanto de apropiación como de expropiación: expropia a los apropiadores”. (En Foster, H.; 1983: 116). En este sentido, la reapropiación, las prácticas de reutilizar la imagen de ‘otros’, continuó el gesto realizado por las artistas feministas de los ‘70.



60

60. *Vanilla Nighmares* (1986). Adrian Piper.



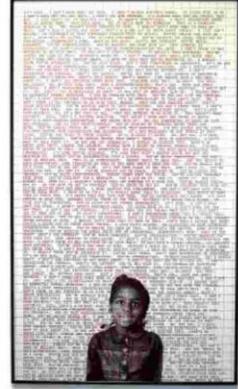
61

61. *Decide who you are* (1992). A. Piper.



62

62. *Everything* (2003). A. Piper.



63



64



65

65. *After Walker Evans* (1981). Sherrie Levine.



68

64. *After Walker Evans* (1981). Sherrie Levine.

65. *After Walker Evans 2* (1981). S. Levine.

66. *After Atget* (1997). S. Levine.

67. *After Walker Evans 3* (1981). S. Levine.

68. *Body Mask* (2007). S. Levine.



66

66. *After Walker Evans 3* (1981). S. Levine.



67

67. *After Walker Evans 3* (1981). S. Levine.

En relación a estas discusiones de la ‘apropiación’ se pueden retomar los análisis realizados por Nicolás Bourriaud en su texto *Postproducción*. Si bien el autor francés hace referencia a este tipo de técnicas como propias de los años ‘90, las primeras aproximaciones y realizaciones se dieron ya, de modo masivo, una década antes con una participación reiterada de las artistas feministas; aunque seguramente sin la calidad tecnológica o las posibilidades de intervención que permitió el avance de este tipo de técnicas a fines del siglo XX. Dice Bourriaud que “un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas (...) insertan sus trabajos en el de otros, contribuyen a abolir la distinción tradicional entre producción y consumo, creación y copia, ready-made y obra original. La materia que manipulan ya no es materia prima [sino que] se trata más bien de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. La pregunta artística ya no es ¿Qué es lo nuevo que se puede hacer?, sino más bien ¿Qué se puede hacer con?” (Bourriaud; 2007:7-13).

De allí que podamos ver este tipo de producciones en los trabajos de Kruger, Holzer, Levine o Guerrilla Girls. Estas artistas antes que ‘componer’ o ‘crear’ una manifestación artística ‘nueva’ u ‘original’, buscan articular, resignificar imágenes, objetos, textos, ya realizados por otros, ya sean de los propios medios de comunicación o de otros artistas. La reapropiación y utilización de algo pre-existente, se transformó en una búsqueda reiterada de esta etapa creativa. Tal como expresa Bourriaud en torno al trabajo de Mike Kelley, donde “aparecen como la figura principal de la cultura contemporánea: incrustaciones de la cultura popular en el sistema del gran arte, descontextualizaciones del objeto hecho en serie, desplazamiento de las obras del repertorio canónico hacia contextos triviales...el arte del siglo veinte es un arte del montaje (la sucesión de imágenes) y del recorte (la superposición de imágenes)” (Idem.: 48)

Retomando algunos planteos del capítulo anterior se puede decir, nuevamente, que si el denominado arte posmoderno tiene hoy un ‘sentido de resistencia’ ese sea, quizá, encontrarle el escape a la tesis de que todo ha sido y será cooptado por la mercancía, pensando que esa misma relación con el mercado puede producir rasgos de una sensibilidad diferente. Si las aguas divisorias entre lo culto/la cultura de masas/el consumo tienden a ‘desdiferenciarse’, existe ahora una libertad para explorar materiales de producción y modos de apun-

tar a la recepción y circulación de la obra que no se avizoraban plenamente en la primera mitad del siglo. En este sentido, y en contraposición a las lecturas que caracterizan la segunda mitad del siglo XX como el fin de las potencialidades estilísticas y artísticas debido a la cooptación del arte por la cultura de masas, Sandor Radnoti se pregunta si no es posible imaginar el proceso inverso. Esto es, que lo degradado “se abre y es recibido como una obra de arte [en este sentido] no necesitamos la aniquilación del arte, sino una reforma que elimine la complementariedad antitética del arte y la cultura de masas [dado que] tanto en el arte inferior como en el arte no universal pueden reconocerse una actitud crítica y un impulso utópico”. El autor concluye que “incluso la producción en masa de ‘cultura inferior’ intenta crear otros mundos.” (Radnoti; 1987: 92-103). Así los medios utilizados por las artistas pueden ser pensados no sólo como parte de una escena mercantil sino como parte de una discusión amplia en los modos de comprender la experiencia estética.

2. La identidad fragmentada o “tu no eres tu misma/o”⁶⁵. Acerca de Barbara Kruger.

Algunas de las cuestiones que se comenzaron a debatir al interior del movimiento artístico fue la posibilidad de evitar las asignaciones esencialistas del cuerpo de la mujer, para preguntarse por las representaciones genéricas y sexuales en su conjunto. Esta búsqueda introdujo a las artistas de la década del ‘80 a indagar en otro orden de representaciones⁶⁶ y por, ende, de producciones.

Barbara Kruger (New Jersey, 1945) es quizá una de las artistas feministas más influyentes del movimiento artístico de los ‘80. Es conocida, fundamentalmente, por sus trabajos de fotomontajes⁶⁷ e instalaciones gráficas en las calles de Nueva York. Kruger comenzó su

⁶⁵ “*You are not Your self*. Fotomontaje realizado por Kruger en 1982.

⁶⁶ Aun cuando, obviamente, no se dejaron de realizar el tipo de expresiones características de los ‘70. En todo caso comenzó a gestarse un campo de disputa más álgido en torno a las representaciones del cuerpo y del género.

⁶⁷ Según Efraín Foglia, “resulta difícil definir nombres propios para mencionar los inicios del Fotomontaje y, de alguna manera, todos estos fenómenos han estado históricamente marcados por los procesos industriales y comerciales. (...) La realidad es que el concepto de Fotomontaje nació en un contexto alejado de la fotografía profesional. «El término Fotomontaje fue inventado justo después de la Primera Guerra Mundial, cuando los dadaístas berlineses necesitaron un nombre para designar la nueva técnica utilizada mediante introducción de fotografías en sus obras de arte». Se puede hablar de un concepto acuñado por las vanguardias de principios de siglo y, en el collage cubista y futurista, podemos apreciar la incorporación de fotografía a la pintura [allí] el collage, que consistía en introducir fotografías en los dibujos o pinturas, influyó en las vanguardias históricas”.

trabajo como diseñadora gráfica y periodista de las revistas estadounidenses de moda Madmoiselle y Vogue, de allí que utilice imágenes publicitarias (fundamentalmente gráficas), y les agregue oraciones cortas y directas que modifican el sentido original de la iconografía. Estas técnicas han sido uno de los abordajes centrales a lo largo de todas sus intervenciones públicas. Comenzó a realizar fotomontajes a fines de la década del '70, pero fue entrada la década de los '80 donde inundó las calles de Nueva York con fotomontajes, generalmente, realizados en blanco y negro o en tres colores, negro, rojo y blanco y utilizando, casi siempre, el mismo tipo de letra (Futura Bold Italica). Estos colores y tipografías constituyen uno de los ejes característicos de la artista. Otra de las características reiteradas en sus trabajos es el uso de los pronombres indiferenciados (fundamentalmente el pronombre *your*) para intentar captar la atención del receptor.

La artista trabaja cada una de sus obras disputando los sentidos en torno a 'las mujeres', no ya desde la asunción o recuperación del 'cuerpo femenino', sino desde la discusión de las representaciones y las construcciones socio-culturales sobre 'la femeneidad'. En la mayoría de sus posters y fotomontajes utiliza, casi exclusivamente, imágenes femeninas que recicla de los periódicos, de las revistas, de los medios audiovisuales como el cine y la televisión, como así también de los carteles publicitarios para rearticularlos en otros textos que invierten los significados asignados en un principio.

La mujer como objeto de consumo, de la mirada y del deseo del varón o como imagen de venta de productos comerciales, es puesta en escena para discutir los imaginarios instituidos en torno al género. El mundo de Kruger se sustenta en la tríada de representaciones en torno al 'feminismo-consumismo-poder', que articulan temas como el abuso doméstico, los estereotipos de la femineidad, la prostitución y la explotación general de la mujer en las sociedades contemporáneas. Como especifica Owens, lo que están en juego es los fotomontajes de Kruger no es tanto lo que la cultura 'dice' de las mujeres sino los que 'hace' a las

cas de una manera contundente. «Con papel de periódico, papeles pintados imitando las aguas de la madera, partituras musicales, naipes y tarjetas de visita pegados a sus dibujos, Picasso y Braque inventaron el collage y alteraron para siempre la forma de hacer arte y de recibirlo». El Dadaísmo fue el movimiento artístico que le dio forma y nombre al Fotomontaje. Para los dadaístas «las fotografías o los fragmentos fotográficos se convirtieron en los principales materiales estructuradores del cuadro». En este movimiento encontramos nombres ahora célebres como: Raoul Hausmann, George Groz, John Heartfield, Johannes Baader y Hannah Höch. Estos artistas fueron los que trabajaron hasta llegar a definir el término Fotomontaje: «hablábamos de construir, ensamblar [montieren] nuestras obras. La introducción de fotografías a recortes de periódico, dibujos, tipografías y demás elementos gráficos dio forma a esta novedosa y potente forma de hacer arte, creando una «imagen explosiva y caótica, un provocador desmembramiento de la realidad»». (Foglia, E.; 2006).

mujeres. El fotomontaje *Your Body is a battleground* (Tu cuerpo es un campo de batalla) que Kruger realizó originalmente en 1989 es uno de los trabajos más conocidos de la artista. El mismo fue realizado para una campaña por el derecho al aborto en Estados Unidos y se concibió como afiche callejero y para reproducirse en revistas y periódicos locales.

El fotomontaje está realizado con la base de un rostro de mujer (la cara de una típica imagen de revista, de ‘mujer-objeto para ser observada y consumida’) dividida en dos grandes mitades, una en tonos grises impresa en positivo, la otra mitad está impresa en negativo. Sobre el rostro de la mujer estaba la frase *Your Body is a Battleground*, en letras blancas con fondo rojo y en letras más pequeñas se podía leer “apoyo al aborto, control de la natalidad y derechos de la mujer”⁶⁸.

En este fotomontaje, a la par que reclama el derecho de la mujer sobre su cuerpo, Kruger reutiliza las imágenes canónicas produciendo un efecto que podríamos enunciar cómo ‘espectral’ (la sombra de un espectro), de un rostro que estaba destinado a ser ‘tapa de revista’ como objeto de consumo de la mirada masculina. Así mismo la división en el rostro podría ser interpretada, según Jenni Drozdek, a partir de la división entre lo público y lo privado, entre lo interior y lo exterior, entre lo velado y lo ‘desvelado’ (tal la característica del negativo fotográfico). La interpelación producida por la frase principal y el pronombre ‘your’ (que logra atraer la atención de quien lee el texto, produciendo una interpelación personal a partir del ‘tu’), como así también por el tipo de letra utilizada, conlleva en su interior la utilización de la iconografía de la cultura de masas para captar la atención de los espectadores.

En otras de sus manifestaciones, Kruger no sólo reactualiza el collage, o el fotomontaje, sino que se sirve de las instalaciones y los espacios públicos de las grandes metrópolis. De allí que Dempsey, ubique a Kruger, antes que como artista conceptual como ‘artista de instalación’⁶⁹. Sin embargo la autora es cuidadosa en caratular a Kruger sólo bajo una de estas prácticas, pues ya vimos que la producción es diversa y utiliza no sólo los espacios públicos sino los fotomontajes en espacios pequeños o cerrados, o en formatos de circulación y consumo masivos, como ser tazas, remeras, bolígrafos, etc.

⁶⁸ Support Abortion, Birth Control, and Women's Rights.

⁶⁹ Para Dempsey, debido a que el desarrollo y la importancia que obtuvo el término instalación en las décadas de los ‘70 y ‘80 éste “resulta más un término general, que engloba una variedad de prácticas, producciones y elementos de producción [que] torna al concepto una categoría general antes que una descripción particular de un fenómeno específico” (Op, Cit: 247).

En relación a alguna de sus intervenciones en el espacio público, la misma obra anterior fue reinstalada (en 1990) como si fuera un gran cartel publicitario en una de las calles de la ciudad de Columbus (Ohio). El fotomontaje estaba ubicado exactamente al lado de otro gran cartel iconográfico de un grupo de activistas de los autodenominados ‘pro-vida’, que bregaba por la prohibición del aborto y ‘el derecho a la vida’, cuya iconografía revestía un ‘feto-niño’. En el cartel de Kruger, por el contrario, si bien se reiteraba la frase sobre el cuerpo, se resignificaba otra imagen diferente a la del ‘fotomontaje original’ cuya expresión del rostro de mujer se asemejaba más a un grito que al silencio de la anterior iconografía.

Estas dos series de fotomontajes referidos al derecho al aborto, (quizá de las más explícitas en relación al compromiso feminista de la artista), se completó con otra serie de carteles callejeros que se pegaron en las calles de Nueva York en 1992. Esos carteles estaban realizados en colores blanco y negro con un rostro de mujer en negativo y difuminado de fondo, cuyo ojo proyectaba líneas de color blancas, mientras se leía “¿Cómo es que sólo el feto tiene el Derecho a la Vida?”.

También se puede citar la instalación de Kruger de 1991 en la Galería de Mary Boone de Nueva York. La singularidad de la misma es que la artista cubrió todas las paredes, el techo y el suelo con imágenes y textos sobre violencia contra la mujer y las ‘minorías’ (étnicas y sexuales) y sobre los estereotipos culturales y sociales. A diferencia de la instalación de *The Dinner Party*, el espacio en que el espectador debía recorrer la sala era un espacio ‘envolvente’ que rodeaba al espectador, donde no había ningún atisbo de pared ‘blanca’. Se observan, de fondo, dos rostros de mujeres (el mismo que había sido reutilizado para el cartel en la ciudad de Columbus), atravesado por el texto “toda violencia es la ilustración de patéticos estereotipos”. De uno de los costados se lee “le jurás lealtad a tu pija y a la concha por lo que significan”, y del otro costado se observa la frase “¿escribiremos la historia de las lágrimas?”⁷⁰.

En relación al trabajo con los medios de comunicación masivos, la artista expresa que “vivimos en un mundo bombardeado con imágenes y sonidos, y para algunos de nosotros ha sido una actividad interesante el pensar cuáles serían los significados de esas imágenes y esos sonidos, más que recibirlos pasivamente, lo cual hacemos puesto que de ningún modo

⁷⁰ All Violence is a illustration of a pathetic setereotype. You pledge allegiance to yourk dik and to the pussy for whitch it stands. We will write the history of tears?”. (*La traducción nos pertenece*)

somos inmunes a ellos. Pero parte de mi tarea es jugar con las posibilidades de los significados, la multiplicidad de posibles lecturas en cada imagen, en cada texto”. En relación a su actividad la artista continúa diciendo que “veo mi práctica como un tipo de comunicación, entonces: ¿por qué coartar una manera de comunicar mientras la realizo? Las palabras son poderosas, y las decimos todo el tiempo, entonces: ¿por qué no hacer uso de ese medio? Me interesan más las preguntas que las respuestas. Todo el mundo tiene respuestas, y yo creo que es más productivo y atractivo para mí pensar sobre preguntas y dudas; pero no al punto tal de que se vuelva algo contraproducente o destructivo, sino que sea, en definitiva, una fuerza equilibradora” (en Kurcfeld, M.; 2002).

Utilizando las mismas imágenes que los medios gráficos y audiovisuales reproducen como estereotipos genéricos bajo los formatos de la publicidad y la propaganda, Kruger reutiliza esas mismas herramientas para devolverle al sistema la poca ‘neutralidad de su mensaje’ y lo hace, además, en los mismos objetos de consumo que el sistema introduce en el mercado. Artículos como remeras, carteles de publicidad, tazas, biromes, tapas de cds de diversas bandas de rock, como también las tapas de las revistas *Esquire* o *Neesweek* (ambas en 1992), son algunos ejemplos significativos. La resignificación de las imágenes y los clichés que histórica y socialmente se han asumido (y consumido), se agolpan en la memoria de los espectadores e interpela a reflexionar sobre el mensaje que, a simple vista, podrían haber interpretado y asumido. Las frases cortas e insistentes golpean una y otra vez en busca de alguna duda que permita pensar acerca de lo que se da por sobre entendido.

Sin embargo, al igual que con las famosos latas Campbell de Warhol, algunas artistas feministas de la década del ‘90 acusaron al arte de Kruger de estetizar el sistema antes que de producir una crítica al mismo y a los sistemas de representación del cuerpo y el género⁷¹. Pero tal como expresa la propia artista “trato de poder participar utilizando métodos que son a la vez seductores y críticos” (Goodeve: 1997). Aunque su ‘eficacia’ depende de los contextos de recepción y de los sujetos, las producciones de Kruger discuten en torno a las representaciones sobre los estereotipos socio culturales. Así mismo sus técnicas de fotomontaje resignificar y discuten el arte y sus prácticas legitimadas, desde un lugar que corroe las líneas divisorias entre arte y cultura de masas. En este sentido, y tal como lo expre-

⁷¹ Cf. Comentario de la artista Chaterine David quien dice que “artistas como Barbara Kruger, tienen un discurso muy ideológico, pero me parece que, en definitiva, más que producir una crítica real, participan de la estetización del sistema”. (En Guasch, Ana, op.cit: 299).

sa la propia Kruger, “el arte es todavía un sitio para la resistencia y para la narración de diversas historias, para validar determinadas subjetividades que, normalmente, pasamos por alto” (Idem).

El fotomontaje *You are not yourself*, realizado en 1982, quizá sea paradigmático entre las indagaciones estéticas acerca de la representación y la identidad por fuera de una esencia inamovible. La interpelación a partir de una imagen fragmentada (un espejo roto) pone en debate la idea de una ruptura (o fragmentación en la identidad) que hace hincapié en que la unidad y solidez del ‘yo’ es imaginaria, una ficción. El fotomontaje está realizado a partir de la imagen de una mujer ‘reflejada’ en el espejo pero que se ha partido en pedazos. Es interesante la escena construida por la artista porque, en primer lugar, no es menor el detalle del ‘espejo’, aquél objeto que ‘debería reflejar’ (o devolver) una imagen sin fisuras, ‘nuestra imagen’, queda desecha ante la sentencia de *Tu no eres tu mismo/a*⁷². Además, no es menor que la mujer, eterno objeto observado, eterna imagen representada a través de la mirada de los otros, se encuentre, ‘en pedazos’, ‘no reflejada’.

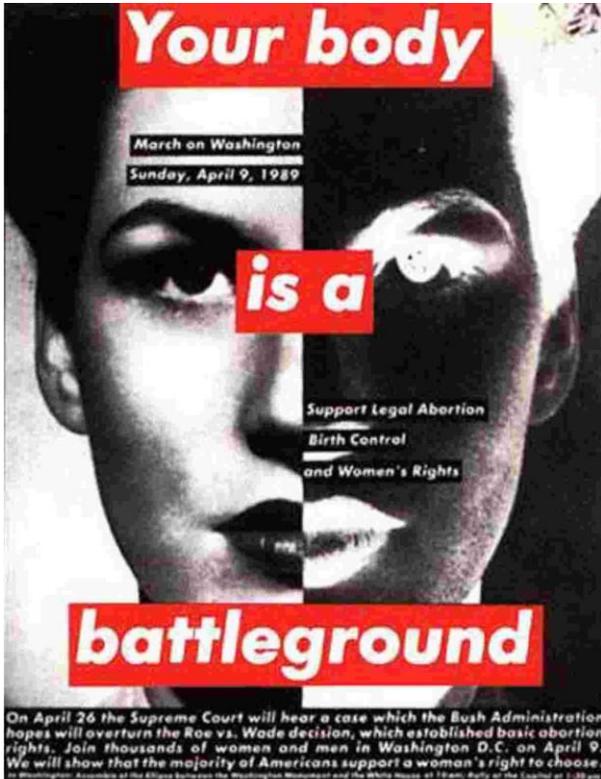
Además se puede interpretar una doble inquietud en este fotomontaje de Kruger. Por un lado, la puesta en discusión con la idea de una identidad original y común de todas las mujeres. En contraposición a la unidad, el espejo nos devuelve ‘fragmentos’ de imágenes, fragmentos de una identidad de lo que ‘creemos ser y no somos’. Por otro lado, también se puede pensar en torno a la construcción de identidad y el debate en torno a la intersubjetividad de esos procesos, evitando las asociaciones en relación a una supuesta identidad fija o esencial.

2.2. “Cuando escucho la palabra cultura saco mi chequera”⁷³. O del arte como mercancía.

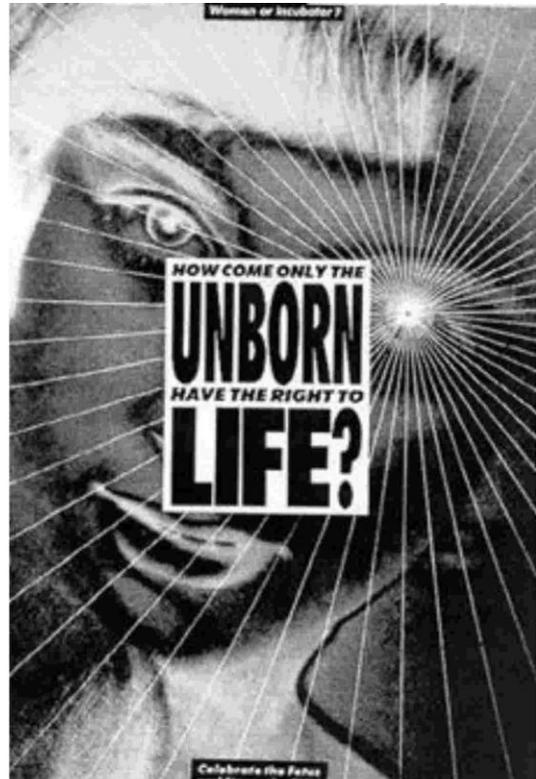
Tal como se mencionó en torno a los trabajos de Levine, los fotomontajes de Kruger se inscriben en la tradición feminista que busca discutir el arte desde sus categorías centrales, ya hablemos del genio creador asociado a lo masculino, de la ruptura con la idea del arte vs. cultura de masas, de la originalidad o de los modos de producción utilizados.

⁷² En el mismo sentido se inscribe el fotomontaje *We are not what we seem* (No somos lo que parecemos).

⁷³ *When i hear the word culture, i take out my checkbook.*



69. *Your body is a battleground* (1989). Barbara Kruger.

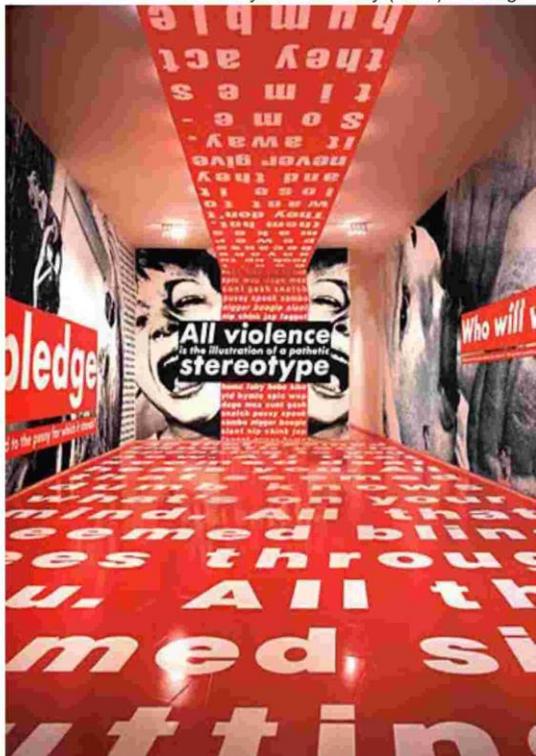


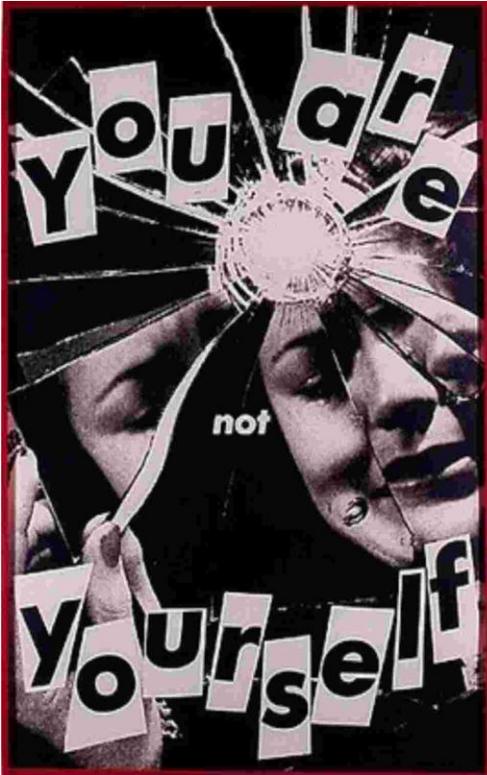
71. *Unborn Life* (1992). B. Kruger.

70. *Your body is a battleground* (1990). B. Kruger.



72. *Mary Boone Gallery* (1991). B. Kruger.





75



76



73



74

73. Magazine Esquire (1992). B. Kruger.

74. Cover (1994). B. Kruger.

75. You are not your self (1982). B. Kruger.

76. When I hear the word culture (1990). B. Kruger.

77. We construct (1982). B. Kruger.

78. We are not what (1988). B. Kruger.

79. Don't be a heart. Australia (1996). B. Kruger.

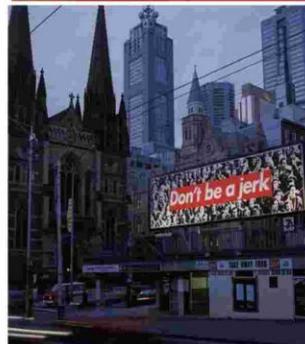
80. You invest (1982). B. Kruger.



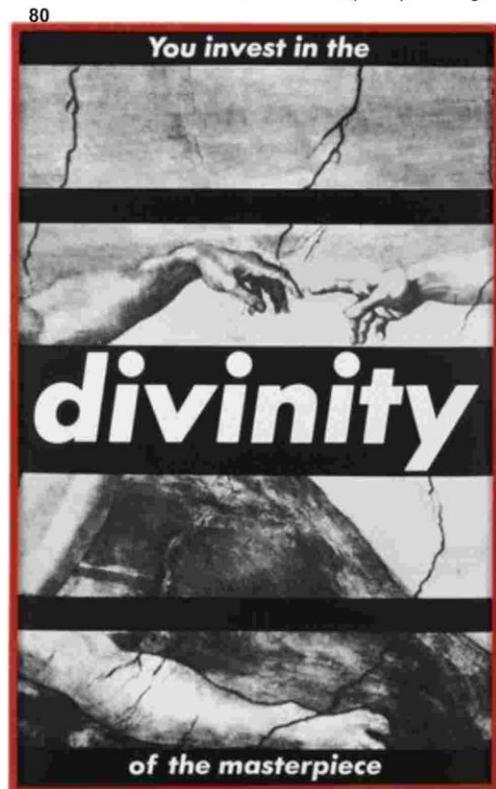
77



78



79



80

De allí la importancia de los fotomontajes, la yuxtaposición de imágenes y la reutilizaciones de imágenes ya diseñadas, ya establecidas por otros. A diferencia de las obras de Chicago o las performances del body art de Schneeman, el trabajo con la reproducción de imágenes y no con los originales, buscó evidenciar la crítica hacia las convenciones culturales en cuanto a la producción y a la recepción del proceso artístico. Al utilizar imágenes de los medios masivos de comunicación, de la propaganda o la publicidad, Kruger discute la ‘idea de genio’ en el proceso de la creación.

En el fotomontaje *Tu inviertes en la divinidad de la obra maestra*⁷⁴, Kruger retoma sus características habituales para poner el ojo en uno de los fragmentos de *La Creación* realizado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, específicamente en la imagen de la mano de Dios y la de Adán. La imagen, de 1,80 mt. por 1,10 mt., fue realizada en colores blancos y negros con franjas negras que atraviesan la imagen y donde se lee la frase que invierte los sentidos de la misma y da nombre al fotomontaje. Una de las preguntas más interesantes en torno a este fotomontaje la realiza Owens al preguntarse si Kruger “¿se limita a parodiar la reverencia de la obra de arte o es un comentario sobre la producción artística como un contrato entre padres e hijos?” (en Foster; op.cit: 121).

Dado que estas preguntas refieren a las interrogaciones que podría suscitar el collage en cada uno de los receptores, ninguna de las respuestas que asumamos podría ser contestada con soltura. Sin embargo, es relevante pensar el fotomontaje como gesto que desarticula el ‘gran arte’ con la idea de prácticas culturales asociadas al genio masculino. En este sentido, las significaciones androcéntricas del ‘pacto bíblico’ entre dios padre y sus hijos no puede dejar de pasar inadvertida. Como específica Amorós, en la misoginia judeo-cristiana “la mujer es la que está marginada del pacto genealógico entre varones, que es, precisamente, el esquema conforme al cual se concibe la alianza entre Yahvé y el pueblo elegido, en el cual la mujer es siempre la pactada. Es un pacto patriarcal por excelencia- y la mujer aparece como la a-genealógico, frente a la genealogía como algo propio del varón” (op.cit: 19). Kruger pone en entredicho ambos aspectos de la historia oficial: la historia del arte, como creación del genio masculino y la historia de la humanidad, como pacto (y realización) entre (y por) varones.

⁷⁴ *You invest in the divinity of the masterpiece.*

Así mismo al pensar en los espacios de circulación, la artista también lo hace en lugares no institucionalizados como circuito del arte. En muchos casos, en los propios objetos de consumo como libros y revistas, tazas, remeras, publicidades callejeras y todo tipo de soportes que eliminan al museo y la galería como espacios privilegiados de ‘exposición de la obra’ (aún cuando también inscriba sus trabajos en estos espacios de circulación). Aquí arte y consumo cultural no sólo no son contrapuestos, sino diferentes caras de una misma moneda que se explican (y podrían potenciarse) mutuamente. Como analiza Radnoti “sólo en la época moderna la cultura superior y una cultura inferior industrializada por pretenderse una producción de masa se enfrentan una a otra como cosas separadas, como fragmentos incapaces de una unidad conceptual, dos complejos independientes, suficientes en sí aunque interrelacionados. Lowenthal resume la situación de este modo: el contraconcepto de la cultura popular es el arte [sin embargo] la suposición de la unidad de la cultura de masas es tanto una construcción ideológica como la generalización absoluta del mercado, y es necesaria para los propósitos de otra construcción ideológica: la autodefinición del concepto de arte. Presenta una disotopía, la contraimagen negativa de una utopía positiva. La afirmación de Lowenthal puede ser invertida: el contraconcepto del arte es la cultura de masas. Dicho de otro modo: no sólo el arte explica la cultura de masas negándola, sino que también a la inversa”. (Radnoti, op.cit: 83).

Tal como se viene postulando, no podría arrogársele a los productos emergentes de la sociedad de consumo, *per se*, una condición de ‘mal arte’, ‘alienante’ o mero escapismo de las condiciones materiales de existencia⁷⁵. Retomando las palabras de Benjamin “toda forma artística elaborada se encuentra en el cruce de tres líneas de evolución. A saber, la técnica trabaja por de pronto en favor de una determinada forma de arte (...) en segundo lugar, formas artísticas tradicionales trabajan esforzadamente en ciertos niveles de su desarrollo por conseguir efectos que más tarde alcanzará con toda espontaneidad la forma artística nueva (...) en tercer lugar, modificaciones sociales con frecuencia nada aparentes tra-

⁷⁵ Marcuse discutía ya en 1930 el propio Arte Burgués (que se autoproclama ‘el arte’) como Arte Afirmativo. Dice Marcuse “la cultura afirmativa es aquella que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico –espiritual- en tanto reino independiente de los valores de la civilización, colocando aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad” sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo” (Marcuse; 1967: 50). ¿Quién acusa a quien?...

bajan en orden a un cambio en la recepción que sólo favorecerá a la nueva forma artística. (Benjamin; 1989: 49). En definitiva, de lo que se trata es de poder abrir la experiencia estética como una posibilidad de otra sensibilidad y del arte mismo. El eje consumo cultural-arte-cultura de masas/arte menor, resulta relevante en este debate a fines del siglo XX.

2.3. Sobre la palabra irónica o “el romanticismo se inventó para manipular a las mujeres”. Acerca de Jenny Holzer.

Jenny Holzer (1950), es una artista conceptual con una proyección internacional quizá mayor que la de Kruger. Ha realizado instalaciones públicas Suiza Inglaterra, Alemania, Italia, Brasil y Argentina, entre otros. A diferencia de Kruger, Holzer hace hincapié exclusivamente en la palabra como medio de expresión de sus manifestaciones estéticas apelando al uso de las tecnologías de proyección. Utiliza, casi exclusivamente, el espacio público como ‘tela/materia/escenario’ de sus proyecciones. Desde los ‘80 sus trabajos se han desarrollado articulando la instalación pública y el lenguaje, sumado a la circulación a través de la red internet.

Fue con sus primeros *Truisms*⁷⁶, elaborados entre 1978 y 1983, donde la artista desarrolla el estilo que la caracteriza. En estos primeros trabajos Holzer utilizó papeles y carteles con diversas frases anónimas, al estilo de ‘refranes populares’, que ella misma mecanografiaba y pegaba en las ciudades de Nueva York, en lugares como cabinas telefónicas, parquímetros automáticos y paredes en general. También los ha pegado en autoadhesivos, remeras y en carteles realizados en offset, cuya recepción popular se vio impulsada a partir de la ‘respuesta’ que los receptores fueron colocando debajo de cada una de las frases, a modo de intervención espontánea. Los *Truisms* se caracterizan por ser aforismos o afirmaciones cortas e irónicas sobre las condiciones sociales de la vida cotidiana de los Estados Unidos, sobre la vida sexual y la violencia. Holzer recurre constantemente a la ironía y a la contradicción entre *Truisms* y *Truisms* aún en temas como el feminismo, la acción política, el consumo, la religión o las acciones diarias de los individuos. En relación a sus *Truism*,

⁷⁶ Las traducciones de *Truisms* pueden variar desde ‘evidencias’, ‘tópicos’, ‘perogrulladas’, ‘axiomas’, ‘lugares comunes’ etc. Mantendremos el original dado que, además, así se llaman una serie reiterada de las obras de Holzer. Aun así se considera que aquellas traducciones que hacen énfasis en la ironía del término podrían ser las más adecuadas.

Holzer dirá que “son un muestreo representativo de opinión. No quise hacer un pedazo didáctico o dogmático (...) quise destacar aquellos pensamientos y asuntos que polarizan a la gente” (en Drozdek, op.cit.).

Posteriormente, Holzer realizó otra serie similar a los *Truisms*, pero denominados *Inflammatory Essays* (Ensayos incendiarios). A diferencia de las frases cortas, eran una serie de ensayos de cien palabras, en 20 líneas cada uno, que, originalmente, fueron presentados como una obra pública. Los ensayos estaban impresos en posters callejeros que, semana a semana, eran pegados en paredes de la ciudad de Nueva York. Conservando el mismo formato de escritura, cada ensayo era impreso en un papel de color fluorescente diferente, lo cual producía una atracción visual hacia los receptores. Entre los escritos se encontraban entremezcladas frases de Mao Tse-Tung, John Birch, Emma Goldman, Adolf Hitler, Lenin, Trotsky y hasta del Manifiesto Comunista, entre otros.

En estos ensayos inflamatorios, y en relación a la ironía crítica hacia los estereotipos de género, resultan interesantes los siguientes fragmentos “el sentimentalismo demora la eliminación de lo políticamente retrógrado y lo orgánicamente defectuoso”. “Muerto eres libre! puedes transformar el niño radiante que hay en tí en un reflejo de la mierda que estabas destinado a servir”. “Hasta tu familia puede traicionarte”. Holzer intenta captar así, en un lenguaje corto y directo, similar al de la publicidad, la atención de los transeúntes de las calles de New York, enfrentándolos, al momento de la lectura, con sus propios estereotipos de ‘familia americana’. Pone en debate el lugar del sentimentalismo como característico de la familia y también, como lugar pasivo de la mujer. En cierto sentido, la frase hace consonancia con otra posterior que sentenciaba “el romanticismo se invento para manipular a las mujeres”. Muchos de los *Truisms* comenzaron siendo una parodia a las grandes ideas del ‘mundo occidental’, buscando realizar o producir cierta reflexión en quien leyera las frases. Presentando las frases como si fueran una “refrán”, un pensamiento del propio sentido común, lo resignifica para producir otro sentido al esperado.

Los *Truisms* de Holzer tomaron relevancia pública en 1982 cuando proyectó sus frases en una de las vallas electrónicas del Times Square de Nueva York. Mientras los espectadores observaban los clásicos anuncios publicitarios de las grandes marcas, la artista intercaló *Truisms* (que contenían el mismo anonimato y el mismo formato que cualquiera de las pu-

blicidades anteriores) con frases como “protégeme de lo que quiero”⁷⁷ o la frase, puesta en el corazón de Manhattan, que decía “la propiedad privada creó el crimen”⁷⁸.

A partir de estos años los *Truisms* que Holzer proyectó, se produjeron, casi exclusivamente, a partir del Xenon y el LED⁷⁹ como ‘soportes’⁸⁰ visuales. Este modo de producir mensajes sirvió para ser proyectados en carteles de grandes eventos de la ciudad newyorkina, no sólo el Times Square sino, además, en las posteriores intervenciones en los aeropuertos, los bancos o las bolsas de comercio de diversas ciudades del mundo. Para la artista no sólo es importante la frase sino el edificio, el ‘monumento’ o el espacio público en el que las proyecta, dado que la fuerza simbólica de cada uno de los edificios que elige ‘ayuda’ a intentar producir, contradecir o ironizar aun más sobre los *Truisms* elegidos. Holzer utiliza ‘el mundo’ para proyectar sus frases y la elección no es ni azarosa, ni ingenua. En 1996 realizó *El proyecto Arno* en el monumento conmemorativo de la batalla de Leipzig de 1813. También a proyectado en edificios de ciudades tan diversas como Roma, Venecia, Río de Janeiro, Oslo, París, Burdeos, Berlín, Washington, Miami, Nueva York y Buenos Aires. Como dice Rossi Braidotti: “Kruger y Holzer son ejemplos perfectos de apropiaciones postmodernas, incisivas y exentas de nostalgia de los espacios urbanos públicos con fines creativos y políticos. En sus manos, las ciudades como área de tránsito y paso se convierte en un texto, un espacio para la significación, repleto de señales y carteles que indican múltiples direcciones posibles, y a los que el artista añade una dirección propia, inesperada y rompedora”.

La segunda serie de ensayos, comenzada en 1983, se denominó *Survival* (Supervivencia). Nuevamente los temas variaban desde el feminismo hasta la guerra o la situación política del país. Una de las características de esta serie es que la mayoría de los textos, se produjeron, para ser pegados como calcomanías en las calles. La serie *Sign on a Truck* consistía en la instalación de una gran pantalla de video en la parte de atrás de una camioneta en la cual se exhibían videos realizados por otros 21 artistas contra la campaña de Reagan y otros

⁷⁷ *Protect me from what I Want.*

⁷⁸ *Private property created crime.*

⁷⁹ El Xenon es uno de los llamados ‘gases inertes’ utilizados para producir haces dispositivos emisores de luz, como ser los flashes fotográficos o las lámparas de tubos eléctricos. El LEDs (Ligth emitting diode) es un semiconductor de energía que emite haces de luz para proyecciones en grandes espacios, en colores que pueden ser rojo, verde, azul o amarillo. Holzer los utiliza para producir textos sobre diversos escenarios como edificios, montañas, ríos, etc.

⁸⁰ Utilizamos la palabra soporte, cuasi como una ironía, dado que, justamente, estos métodos proyectuales se caracterizan por ser efímeros y etéreos.

políticos candidatos a elecciones presidenciales que estaban por llevarse a cabo en los Estados Unidos. Además incluyeron en estos videos diversas encuestas y entrevistas a los transeúntes de la ciudad. También fueron de gran recepción masiva una serie de spots con fragmentos de las series *Survival*, *Living* y *Truisms* que fueron transmitidos a modo de ‘intervalos publicitarios’ en el canal de televisión MTV a lo largo del año 1989.

Es a partir de aquí donde las manifestaciones de Holzer se hacen masivas y sus técnicas de proyección tornan una característica central en sus trabajos. Utilizando un lenguaje articulado entre la propaganda y la publicidad, concreto y aforístico, (más similar a un eslogan político o publicitario que a una frase intelectual) los *Truisms* de Holzer se caracterizan por su continua búsqueda de una interpelación al espectador allí donde el consumo y la publicidad parecerían ser la imagen indicada. El ‘llamado de atención’ a través de los modos icográficos y su posterior disrupción a través del lenguaje es un elemento clave de sus producciones.

Tal como lo expresa la artista: “no elegí los carteles electrónicos por ser nuevos, ni siquiera en el comienzo. Hace diez años eran relativamente novedosos, pero sólo eran producto del desarrollo de una tecnología que ya tenía cuarenta años: esa que se usaba para pasar noticias en un cartel gigante ubicado en el Times Square neoyorquino. Decidí usarlos porque creo que son el medio perfecto para transportar el tipo de información que quiero transmitir”. También expresa que prefiere usar ese tipo de proyectores dado que permiten el puro anonimato, permitiendo la trasmisión del contenido, ‘lo que sea que eso quiera decir’. Holzer dice que si bien los LEDs son, actualmente, la forma habitual en la que se transmite la información bursátil y publicitaria es justamente eso lo que hace aumentar aun más el contraste de los contenidos que introduce en la discusión pública. Y afirma que “actualmente, lo que puede llamar la atención de la gente, tanto en la calle como en una galería o museo, es la fuerza de los textos. Para mí, lo importante es descubrir qué es lo que hace que la gente pare y mire fijo algo” (en Graña D; 2000).

Como se dijo con Kruger, una de las potencialidades de las producciones puestas en circulación por ambas artistas es que utilizan los mismos medios de la cultura del mercado y de las imágenes massmediática, pero para rearticular, o resignificar los sentidos dominantes.



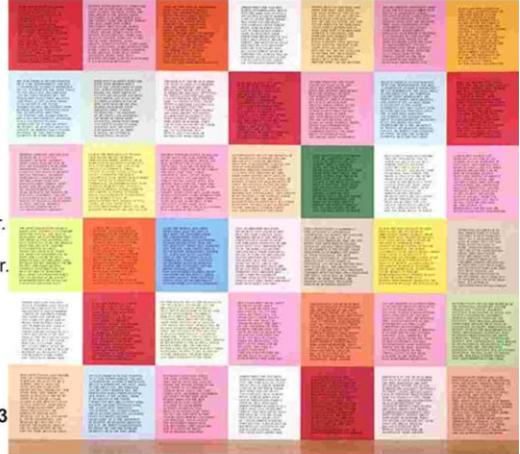
81

81. *Lustmord* (1993). Jenny. Holzer.



82

82. *Aeropuerto de Las Vegas* (1986). J. Holzer.



83

83. *Inflammatory Essays* (1979-1982). J. Holzer.



84

84. *Buenos Aires* (1999). J. Holzer.

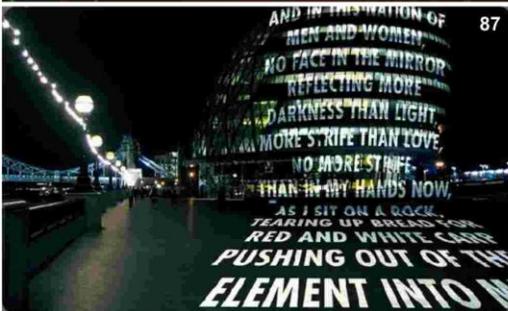
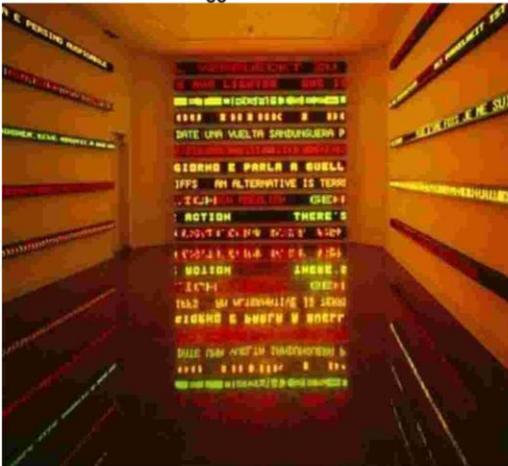
85. *Guggenheim* (1990). J. Holzer.

86. *Lustmord 2* (1993). J. Holzer.

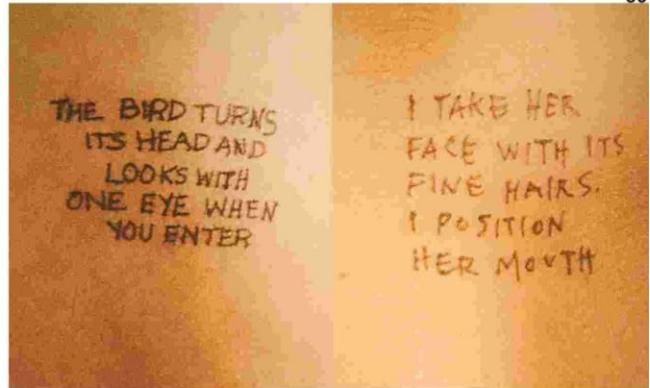
87. *London* (2006). J. Holzer.

88. *Times Square* (1985). J. Holzer.

86

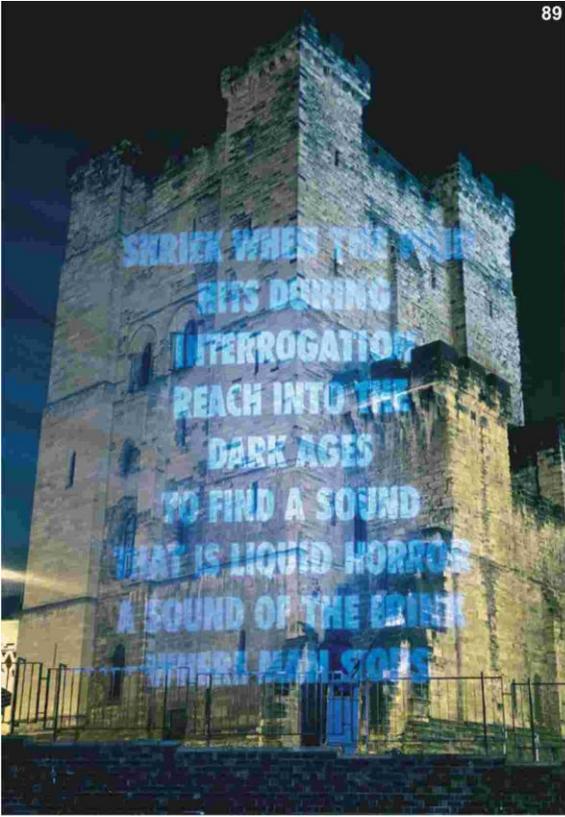


87



88





89



90



91

91. BMW (1999). J. Holzer.

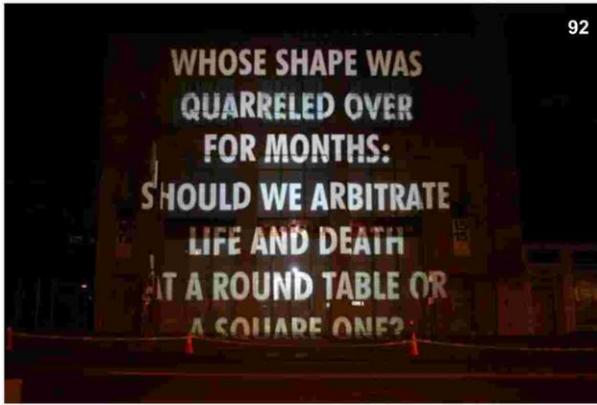
90. T-shirt . J. Holzer.

93. Arno (1996). J. Holzer.

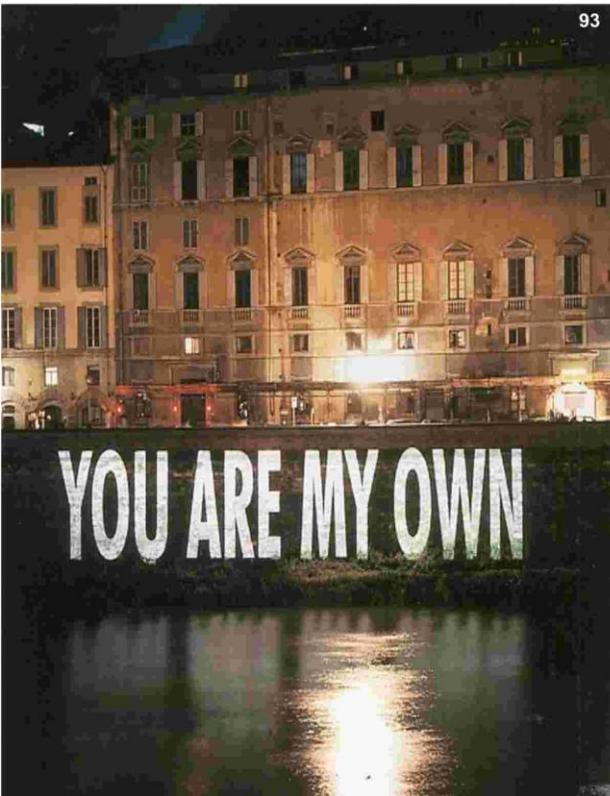
92. Washington (1993). J. Holzer.

89. Shriek (2004). J. Holzer.

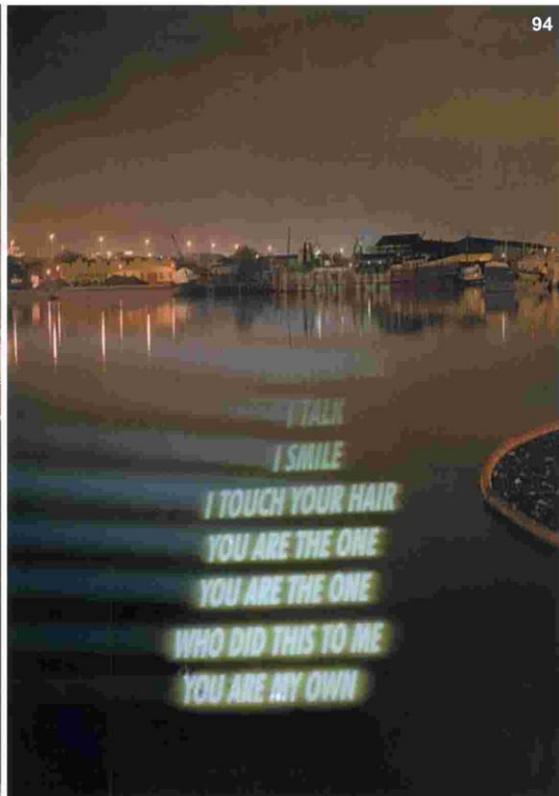
94. Buenos Aires (1999). J. Holzer.



92



93



94

Descontextualizando las manifestaciones estéticas de los viejos soportes y poniendo en circulación modos de proyección poco explorados, sus frases de ‘sentido común’ se transforman en incisivas ante la poca expectativa de quien observa esperando encontrarse con ‘lo mismo de siempre’. Como lo enuncia Braidotti “los paneles electrónicos de Holzer, que se hallan en el medio de las ciudades, infectadas/invasada de publicidad transmiten mensajes extremadamente políticos destinados a despertar nuestras conciencias” (1996).

Ahora bien, de esto no se debe deducir que Holzer considere al lenguaje como un mero instrumento, cuya ‘intención’ produzca un ‘efecto’ en el espectador, pues se sabe que las derivas del lenguaje y la recepción estética exceden los límites de la ‘intención’ de quien las produce. En este sentido, la propia artista aclara que “mis textos exploran los límites de la tolerancia. Están hechos de múltiples voces, a veces contradictorias. [Es por ello que] muchas de mis frases están hechas en base a muestras, al modo de las encuestas de opinión. Trato de reflejar, sociológicamente, gracias a investigaciones y consultas de archivos y bibliografía, las afirmaciones de los distintos sectores sociales, políticos y económicos en un momento determinado. Los textos suelen hacer visible cierto discurso congelado de la cotidianidad y, por lo tanto, hacen visible también un conjunto de prejuicios. La escritura y el lenguaje son estructuras muy fuertes pero también son lugares donde perderse. Hay una cualidad del lenguaje que ‘construye’ realidad y al mismo tiempo opera sobre la realidad. Pero no busco ni pretendo tener fórmulas para lo que debe ser una obra de arte (en *Lebensglik*; 1999).

Uno de los trabajos más relacionados al feminismo en que Holzer trabajó fue en relación a los derechos de las mujeres en la guerra de Estados Unidos contra Bosnia en 1993. La artista publicó en la tapa de la revista alemana *Süddeutsche Zeitung*, un mensaje en alusión al feminicidio. La imagen de la tapa era un cuerpo (sin rostro) con una frase impresa en la piel, en tinta color rojo sangre, que decía: “donde mueren mujeres, estoy totalmente alerta”. Posteriormente realizó, en el mismo estilo, una serie de trabajos fotográficos denominada *Sex Murder*, cuyas frases en la piel de las mujeres decían “el pájaro gira su cabeza y mira con un solo ojo cuando entrás”⁸¹ o “tomo su cara de finos cabellos. Sitúo su boca”⁸². Ambos trabajos produjeron un debate público en las ciudades sobre el rol del gobierno de

⁸¹ *The bird Turns its head and looks whit one eye when you enter.*

⁸² *I take her face with its fine hairs. I position her mouth.*

Estados Unidos en la Guerra contra Bosnia. Debido a la censura posterior de esta revista aun hoy resulta difícil encontrar imágenes de esas series de la artista.

Por último se destacan actualmente dos de sus proyectos que se desarrollan a través de internet. El más conocido ha sido denominado “por favor, cambia las/tus creencias”⁸³, que se basa en la interacción con los cibernautas a partir de la creación de diferentes Truisms en base a uno que coloca la artista en la web⁸⁴. Estos gestos forman parte de las indagaciones de la artista de correrse del lugar de ‘genio creador’, asociado a la ‘originalidad’. La explícita intención del trabajo de Holzer en modo anónimo⁸⁵ e interactivo (tanto en la proyección como en la web) critica ese lugar de la autoría. En este sentido, la apropiación colectiva, que todavía resultaba ambigua con Chicago, profundiza y se transforma en un potencial específico en los trabajos de Kruger, Holzer y Guerrilla Girls.

2.4.- Guerrilla Girls. El anonimato por sobre “las ventajas de ser una mujer artista”.

Siguiendo la línea de las primeras mujeres artistas y activistas de los ‘70, un grupo de artistas mujeres observo que, a pesar de los años transcurridos, en 1985 la exhibición permanente de arte contemporáneo del MOMA (Museum of Modern Art, de Nueva York) contaba con 65 artistas, de los cuales sólo 17 eran mujeres. Si bien el porcentaje era mayor en relación a la década anterior, daba cuenta de la lentitud de los procesos para transformar las prácticas históricas y culturales arraigadas en el mundo del arte. A partir de allí decidieron agruparse y realizar diferentes actividades que denunciaban las prácticas androcéntricas en el mundo del arte y en la sociedad toda.

Uno de sus primeros posters masivamente conocidos fue aquél que enumeraba *Las ventajas de ser una mujer artista*. Realizado en 1988 y colocado en las calles cercanas al Soho newyorkino, aquel poster contenía en su interior, entre otras, las siguientes consignas

“Las ventajas de ser una mujer artista:

- 1) Trabajar sin la presión de ser exitosa.

⁸³ *Please Change Beliefs*.

⁸⁴ Se puede observar (y modificar) en la siguiente dirección <http://adaweb.walkerart.org>.

⁸⁵ Quizá actualmente los trabajos de Holzer hayan perdido ‘parte de su anonimato’ debido a que su trabajo se ha vuelto masivamente conocido. Sin embargo, en ciudades como Buenos Aires, el trabajo de la artista causó la misma perplejidad que en sus primeras épocas debido al poco conocimiento de Holzer en nuestro país.

- 2) No tener que ir a espectáculos con hombres.
- 3) Poder escaparte del mundo del arte en tus 4 trabajos free-lance.
- 4) Saber que tu carrera puede despegar después de que cumplas los ochenta.
- 5) Tener en claro que cualquier tipo de arte que hagas será catalogado como arte femenino.
- 6) No estar atrapada en un puesto docente permanente.
- 7) Ver que tus ideas viven en el trabajo de otros.
- 8) Tener la oportunidad de elegir entre tu carrera y la maternidad.
- 9) No tener que ahogarse con esos grandes cigarros o pintar vestida con trajes italianos.
- 10) Tener más tiempo para trabajar cuando tu hombre te deja por alguien más joven.
- 11) Que te incluyan en versiones revisadas de la historia del arte.
- 12) No tener que pasar la vergüenza de que te llamen genio.
- 13) Que salgas en las revistas de arte vistiendo un traje de gorila”.

Así las Guerrilla Girls se ubicaron en la tradición que disputa el lugar del arte y su relación con el falocentrismo, como así también ironizaban en torno al tardío reconocimiento de las mujeres artistas, ya sea desde el aspecto simbólico o desde el económico.

La Guerrilla Girls se ocultan debajo de una máscara de gorila y firman con seudónimos de mujeres del mundo del arte. Este elemento sustantivo destaca a este grupo de artistas mujeres que hace énfasis en su radical anonimato y se presenta así mismo como un colectivo, sin ninguna referencia específica a las personas individuales. Comentan sus integrantes que decidieron realizar esta práctica como un modo de evitar posibles estigmatizaciones y una mayor discriminación institucional de sus obras. Sin embargo, aquello que al principio fue temor, se transformó, posteriormente, en una característica distintiva del grupo, lo cual ayudó a dar mayor difusión y relevancia a las actividades específicas y una mayor potencia estética expresiva.

Tal como lo expresan dos de sus integrantes “[creemos que] el anonimato, el poner en jaque la importancia de ‘el autor’, el creador, la omnipotencia del nombre del artista va en contra del carácter del mundo artístico, el cuál consiste en un ‘genio’ identificable, mientras que nosotras actuamos en colectivo, no hay genios. El sistema, el estereotipo del artista genial, es ciertamente este hombre que derrama pintura en su estudio, como Jackson Pollock, con una botella en una mano y una chica linda en la otra -o tres, o cuatro”. Y conclu-

ye [en todo esto] hay muchos elementos machistas, eso es parte del problema y ocurre en todas las áreas. (Bustamante, X; 2007)

Ahora bien, este anonimato insta una de las características distintivas del colectivo, el anonimato se transforma en la apropiación y la visibilidad de otras mujeres del mundo del arte no reconocidas en su época histórica. Al estilo *The Dinner Party*, las artistas asumen el nombre de alguna mujer (muerta) del mundo del arte de diversos aspectos de la cultura, como ser la moda, la política, la ciencia, etc. Así encontramos nombres como Kathe Kollwitz⁸⁶, Frida Kahlo, Coco Chanel, Fanny Brice,⁸⁷ Aphra Benn⁸⁸ y Alice Childress⁸⁹, entre otras. Aún hasta el día de hoy no se sabe quienes ‘son’ las artistas que encarnan estos nombres. Así “al tomar los nombres de mujeres artistas muertas, en primer lugar, afirmamos que los asuntos tratados son más importantes que nuestras individualidades y carreras personales, y en segundo lugar, obligamos a la gente a prestarle atención a estas mujeres que han sido ignoradas; quizá decidan investigar quiénes fueron, y así los acercamos a personalidades que de otra manera jamás habrían conocido” (en Enríquez; 2004).

Otra de las características del grupo es que se declaran abiertamente como la ‘conciencia del mundo del arte’, acompañado por otro de sus eslogan más famoso que dice “reinventando la F de feminismo”. Quizá este sea uno de los elementos más discutidos en torno al grupo dado que, podría objetarse que la declaración de conciencia de decirse feminista no es el único ingrediente que da por supuesta esa práctica. Si bien no es menor el declarar abiertamente su disputa en torno a los ejes del androcentrismo (en el arte y en sus pautas culturales) y utilizar el lenguaje y las intervenciones callejeras como búsqueda de esa discusión, no por ello se deben desestimar otras prácticas que conforman una escena artística feminista que, sin apelar ni pretender ‘la intención y el efecto de sentido sobre el espectador’, intentan modificar los cánones de producción y recepción vigentes en los modos de producir y pensar el arte y las pautas culturales falocéntricas.

Como modos de producción en el que basan la mayor parte de su trabajo, las Guerrilla Girls han elegido el camino de las intervenciones callejeras, las impresiones de carteles

⁸⁶ Pintora y escultora alemana, nacida en Königsberg en 1867 y muerta en 1945. Está relacionada con el movimiento expresionista de principios del siglo XX.

⁸⁷ Artistas y actriz estadounidense, nacida en Nueva York en 1891 y muerta en 1951.

⁸⁸ Dramaturga de la época de la Restauración Inglesa, nacida en 1640 y muerta en 1689. Escribió diversas piezas que trataban problemáticas femeninas. Tuvo que usar un seudónimo masculino.

⁸⁹ Escritora, actriz y directora estadounidense negra, nacida en 1916 y muerta en 1994. Fue la primera mujer negra en presentar una pieza con su firma en el Broadway.

masivos, calcomanías y adhesivos diversos, instalaciones públicas, como así también actualmente el uso de internet. En todos estos formatos hacen énfasis en el lenguaje como modo de producción y expresión de ideas, articulado con frases irónicas y posteriores cifras ('o datos duros') a través de los cuales resignifican lo que ellas mismas escriben. Oscilando entre el humor satírico y la denuncia panfletaria el grupo focaliza sus acciones sobre el mundo de las artes plásticas y la situación de discriminación u opresión de las mujeres en diversos aspectos de la cultura contemporánea.

En 1992 el colectivo realizó un poster que decía "si te violan, es mejor que te relajés y goces, porque igual nadie te va a creer". En letras más chicas aparecían las cifras especificando que "en 1988, por ejemplo, de 185.000 violaciones, sólo 39.160 terminaron en arresto, y apenas 15.700 violadores fueron enviados a prisión". El cartel estaba realizado en blanco y negro, con imágenes de mujeres tapadas. También, siguiendo la línea de denuncia del primer poster, en 1989 y haciendo referencia a los cuadros y exposiciones que se presentaban reiteradamente en el Museo Metropolitano de Nueva York, se preguntaban: "¿tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan?" y en letras más chicas agregaban: "menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos". El texto está escrito sobre una reproducción de la *Gran Odalisca* de Auguste Ingres, un cuadro del siglo XIX, considerado un ícono dentro de los desnudos eróticos femeninos de la época. La imagen se retocó y se introdujo en ella, en vez de la cara de la mujer originalmente retratada, la máscara de gorila que las Guerrilla Girls utilizan.

En sus posters, las Guerrilla Girls borran las individualidades del rostro para discutir una idea y sus modos de representación: aquella que asume que, históricamente, las mujeres han sido consideradas para ser representadas a partir de la mirada y los deseos masculinos, discutiendo los estereotipos y cánones de la belleza femenina. También critican que la mujer accede al Arte solo como objeto de representación.

Republicans do believe in a woman's right to control her own body



95

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM THE **GUERRILLA GIRLS** 532 LA GUARDIA PL. #237, NY 10012

THESE GALLERIES SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL.

Blum Helman	Fun
Mary Boone	Marian Goodman
Grace Borgenicht	Pat Hearn
Diane Brown	Marlborough
Leo Castelli	Oil & Steel
Charles Cowles	Pace
Marisa Del Re	Tony Shafrazi
Dia Art Foundation	Sperone Westwater
Executive	Edward Thorp
Allan Frumkin	Washburn

97

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**

98

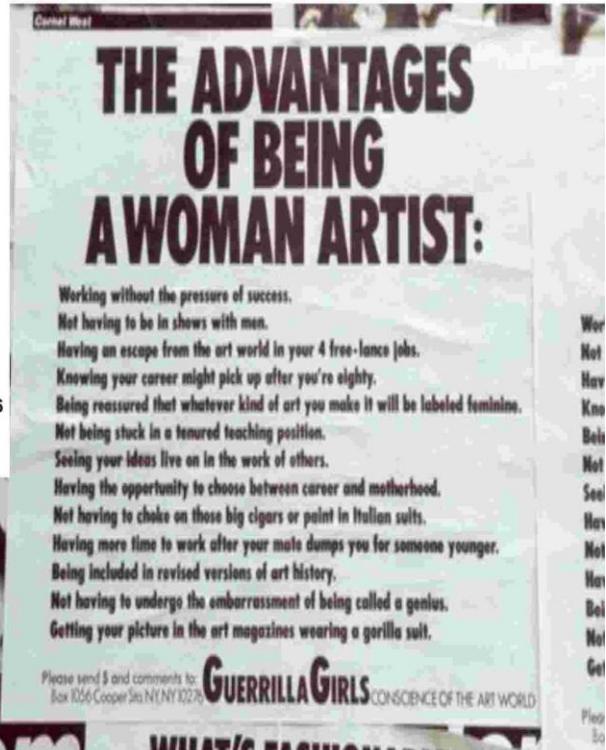
If you're raped, you might as well "relax and enjoy it." because no one will believe you.



*Source: Book of Criminal Justice Statistics, 1990, U.S. Dept. of Justice

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** 532 LA GUARDIA PL #237, NY 10012

Copyright © 1992, 1993 by Guerrilla Girls, Inc.



96

95. *Republicans do believe in a woman's right* (1992). Guerrilla Girls.

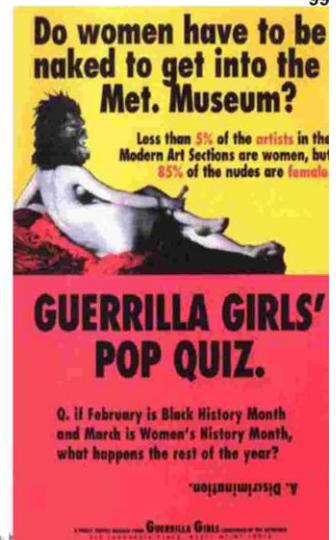
96. *The advantages of being a woman artist* (1988). G.Girls.

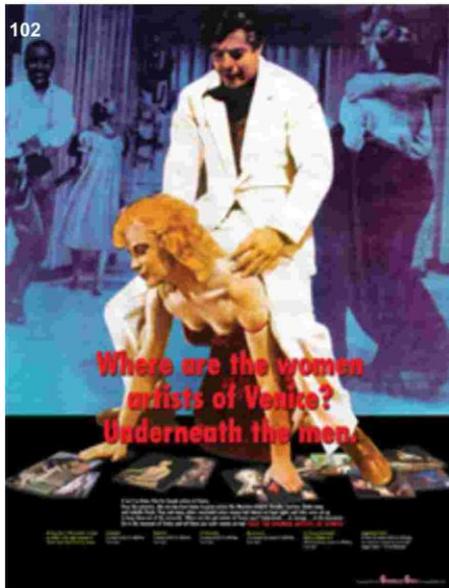
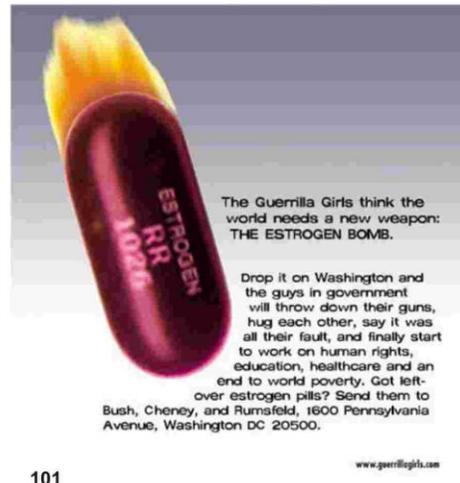
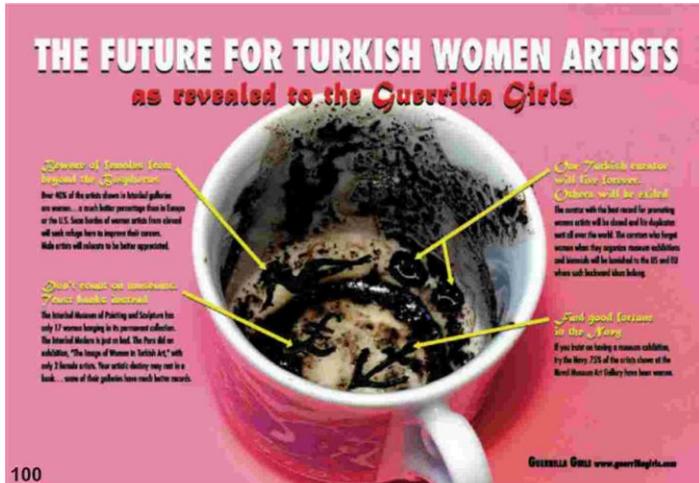
97. *These galleries* (1985). G.Girls.

98. *What to do when raped* (1992). G.Girls.

99. *Do women have* (1989). G.Girls.

99





100. The future for turkish woman (2006). G. Girls.

101. The estrogen bomb card (2002). G. Girls.

102. The Venice Biennale (2005). G. Girls.

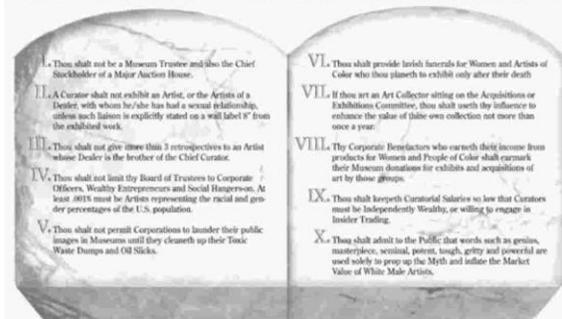
103. The trent l'Ottscar (2003). G. Girls.

104. Code of etichs (1989). G. Girls.

105. Sexism and racism (1989). G. Girls.

104

GUERRILLA GIRLS' CODE OF ETHICS FOR ART MUSEUMS.



332 LAGUARDIA PL #237, NY 10012 **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

105

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

- | | | | |
|-----------------------------|-----------------------|------------------------|-----------------------------|
| Bernice Abbott | Elaine de Kooning | Dorothea Lange | Sarah Peale |
| Arvo Albers | Lavinia Fontana | Marie Laurencin | Liubova Popova |
| Sofonisba Anguissola | Marta Wynneck Fuller | Edmonia Lewis | Olga Rozanova |
| Diane Arbus | Artemisia Gentileschi | Judith Leyser | Nellie Mae Rowe |
| Yves Klein | Marguerite Gérard | Barbara Lenghi | Ruthild Bayeth |
| Isabel Bishop | Natalia Goncharova | Dora Maar | Key Sage |
| Sonia Bonheur | Kate Greenaway | Lee Miller | Augusta Savage |
| Elizabeth Bourgeois | Barbara Hepworth | Luetta Mabel | Viverra Stepanova |
| Margaret Bourke-White | Eva Hesse | Paula Modersohn-Becker | Florie Steinhilber |
| Romaine Brooks | Hannah Hoch | Tina Modotti | Stephie Toussier-App |
| Emily Carr | Anna Huntington | Bertha Morisot | Alma Thomas |
| Rosalba Carriera | Mary Howard Jackson | Grandma Moses | Marietta Roberts Tintoretto |
| Mary Cassatt | Frida Kahlo | Gabrielle Mürter | Suzanne Valadon |
| Constance Marie Charpentier | Angelica Kaufmann | Alice Neel | Renee Vero |
| Imogen Cunningham | Hilma af Klimt | Louise Nevelson | Elizabeth Vigée Le Brun |
| Sonia Delaunay | Katja Kolheitz | Marcel Oprea | Laura Wheeling Waring |
| | Lee Krasser | | |

Please send \$ and comments to: **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

2.5. Las baladas de la dependencia sexual de Nan Goldin

“Las personas en estas fotos son realmente revolucionarias.
Son los verdaderos ganadores de la batalla del sexo
porque se salieron del círculo”.
Nan Goldin

Una de las críticas que comenzó a surgir al interior del movimiento estético y feminista fue la matriz heterosexista subyacente en las ideas y reafirmaciones de ‘lo femenino’ y la búsqueda de afirmación de otras sexualidades y modos de experimentar el deseo y el género. En este marco, la fotógrafa Nan Goldin, fundamentalmente con sus trabajos realizados durante la década del ‘80, fue una de las artistas que indagó en estas experiencias de manera profunda, enfocando la vida nocturna de New York.

Goldin nació en Washington en 1953, sus trabajos se basan en las fotografías de sus propios amigos y sus parejas que frecuentaban los círculos gays y drags queens de la Nueva York de la década del ‘80. Las imágenes de Goldin, expresan su vida y obra de manera análoga, sus fotos son sus experiencias, al punto tal de retratarse al ser golpeada por uno de sus compañeros. Uno de sus primeros trabajos en obtener relevancia pública fue la serie, de aproximadamente 700, fotos que se denominó *La Balada de la Dependencia Sexual*⁹⁰. El trabajo surgió en uno de los bares donde Goldin trabajaba de camarera y que fue donde se registraron la mayoría de las imágenes proyectadas. La serie se proyectó por primera vez a modo de diapositivas en el propio bar, acompañada de música Rock, Punk y Blues. Posteriormente se transformó en una exposición que recorrió gran parte de los Estados Unidos y Europa y que, finalmente, se editó en un libro de la propia artista. Estas imágenes fueron, originalmente, criticadas por no considerarse arte sino, más bien, una especie de ‘álbum familiar’ de la artista. Sin embargo las fotografías desnudaban la vida de aquellos silenciados del sistema: homosexuales, lesbianas, drag queens, drag kings, travestis y el ‘suburbio’ de Nueva York se daban cita en las imágenes ‘*Outsiders*’; aquellos que Goldin editó en formato libro en 1992 (*The Other Side 1972-1992*). En *Other Side* Goldin sumó a las imágenes originarias de *La Balada* otras tomadas en grandes ciudades como Londres, Berlín, Tokio y París.

⁹⁰ *The Ballad of the Sexual Dependency*

Reactualizando viejas prácticas y modos de hacer foco de cineastas como Passolini, Fassbinder o Cassavetes, que realizaban sus películas sólo ‘con gente que conocían’ antes que con actores renombrados, que se reiteraban films tras films, Goldin se apropió de estos modos para sus fotografías. Lejos de la estética fotográfica imperante del documental, las imágenes de Goldin tampoco realizan ‘nada original’, pero sí exponen una visibilidad silenciada. Eran ‘las imágenes de su vida cotidiana’, pero, lejos de estetizarla o mostrarlo como ‘documental’, se trata de una expresión cargada de contradicciones, desgarramientos y sufrimientos propio de lo humano. En palabras de la propia Goldin “yo soy testigo y participante: no hay distancia entre yo misma y lo que fotografío. Si bien antes yo consideraba mi trabajo como un ‘documento personal’, ahora no creo que sea ‘documental’. Mis modelos no son modelos, sino mis amigos y admiradores. A mí no me interesa la belleza estereotipada. A mí me interesan las profundidades a las que puedes llegar con alguien. Me interesa mostrar muchos aspectos de una misma persona, su íntima complejidad (por eso nunca expongo sólo una fotografía de cada persona) y persigo la historia de mi gente durante años y años” (en Iasparra; 2005).

Sus producciones fotográficas se enmarcan entre la mirada narrativa sobre un solo individuo y la discusión de cuestiones sociales por lo que, generalmente, las imágenes de Goldin se muestran a modo de *Portfolio*, es decir, una serie extensa de fotografías que atraviesan largos períodos de la vida de un grupo de sus amigas/os o de ella misma. así intenta poder acercarse más a la experiencia compleja de la vida, en sus anhelos y fracasos, y no sólo en los instantes de alegre fugacidad o tristezas. Tal como lo expresa Laura Cottingham: “la obra de Goldin desplaza el uso tradicional de la foto en las ‘fotos de familia’ y reemplaza el sujeto típico (madre, bebe, el árbol de navidad, las vacaciones, la fiesta de cumpleaños) por sujetos opuestos a la noción de la familia nuclear. Paralelamente, la sintaxis y el tono de su trabajo contradice el marco convencional de la foto familiar: Goldin no pretende coger sus sujetos en sus mejores momentos: la sonrisa como el requisito normal del retrato familiar idealizado” (Cottingham; 1993)

Las prácticas sexuales y la experiencia de la sexualidad de gays, lesbianas, drag-queens (hombres gays, heterosexuales o bisexuales que utilizan ropas de mujer), drag-kings (mujeres lesbianas, heterosexuales o bisexuales que se visten de hombre) y travestis, son las imágenes que recorren *The Ballad* Las prácticas sexuales, se trasforman así en un lugar donde

la artista indaga constantemente en las prácticas de los años ‘80 de la juventud de los círculos de ‘los otros’. Introduciendo las imágenes de su muestra de *La Balada*, el siguiente texto enmarcaba las imágenes: “El sexo es sólo una parte de la dependencia sexual (...) la cama se convierte, en un foso donde las luchas y tensiones de una relación se intensifican o suavizan. El sexo no trata sobre la actuación (el hecho físico), trata sobre una cierta manera de comunicación basada en la confianza, en la exposición y vulnerabilidad que no pueden ser expresadas de otra manera. El sexo se convierte en un microcosmos de la relación, el campo de batalla, un exorcismo”. (Citado en Murcia; 2004)

Goldin enfrenta al espectador a indagar y mirar aquellas zonas de la sexualidad y del deseo que aún hoy causan una vuelta de mirada. Imágenes que eran consideradas por sus propias compañeras artistas o feministas como ‘polémicas’: el cuerpo, el efecto de las drogas, la homosexualidad y el travestismo, no se ubican en una mirada que sostienen las consignas de ‘concienciación’ clásicas del feminismo de los ‘70. A diferencia de la afirmación del cuerpo, de la subjetividad femenina o de las ‘bondades del ser mujer’, enfrenta al propio feminismo a una crítica inmanente de sus ‘imaginarios acerca de la identidad mujer’. Siempre al propio borde de lo ‘intolerable’ aun para muchas feministas y, fundamentalmente, para el ‘mundo del arte’, las fotografías de Goldin son acusadas reiteradamente de pornográficas⁹¹. Los temas que se observan en las imágenes, que van desde las relaciones sexuales, la masturbación, las prácticas y deseos sexuales de los y las homosexuales, los travestis y los drag queens y las drag kings hasta las adicciones, las depresiones y la violencia de género, aun no habían sido invitados a ninguna mesa, y menos a la mesa y al discurso del arte. En este sentido se puede decir que “la fuerza del arte de Goldin es que ella se niega aceptar las categorías establecidas; su cámara siempre se dirige hacia una ausencia de expectación, un desconocimiento al que ella se acerca sin miedo y sin juicio, pero, sin embargo, con compulsión”. (Cottingham, Op. cit)

⁹¹ Resulta una anécdota interesante el destacar el ‘escándalo mediático’ que se produjo en Inglaterra, en septiembre de 2007, en una retrospectiva de 150 fotos de Goldin en el Baltic Centre for Contemporary Art de Gateshead. Entre las imágenes, pertenecientes a la colección privada del cantante inglés Elton John que se ha declarado admirador de la artista, figuraba *Edda y Klara Belly Dancing*, Berlín 1998, en la que aparecen dos niñas jugando, una de ellas desnuda, en el interior de una vivienda. La imagen formaba parte de la muestra *Thanksgiving* de Goldin, y ya había sido expuesta en museos de Houston, Londres, Madrid, Nueva York, Portugal, Varsovia y Zúrich y fue subastada finalmente en Sotheby's en Nueva York en el 2004. Sin embargo, a partir de la denuncia de los propios empleados del museo, la policía británica confiscó la imagen e indagó al cantante porque dicha imagen podría estar involucrada en una red de pedofilia. El escándalo (que se basó más en la supuesta ‘pedofilia de John’ que en la imagen en sí) llevó a la cancelación de la muestra.



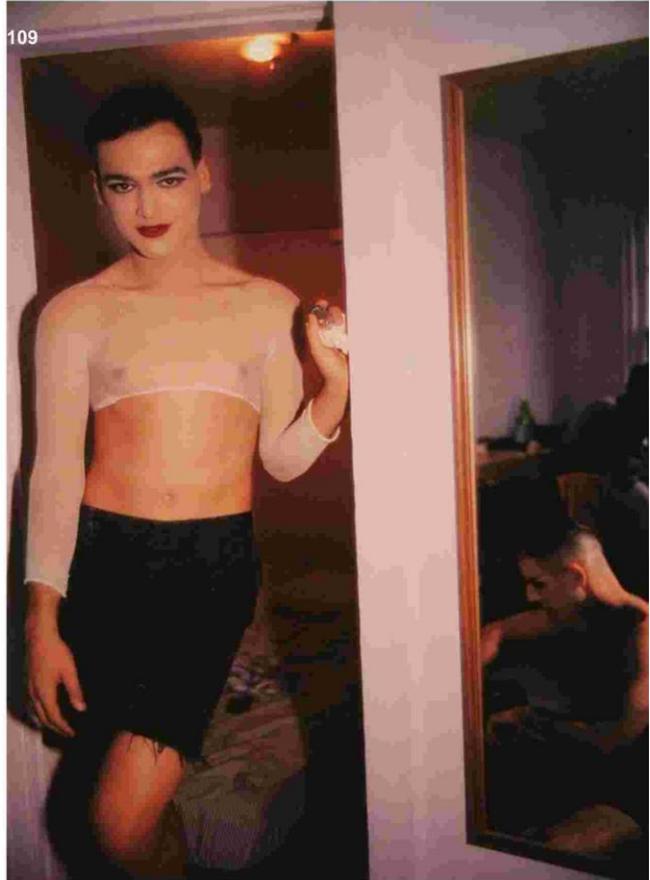
106



107



108



109



110



111

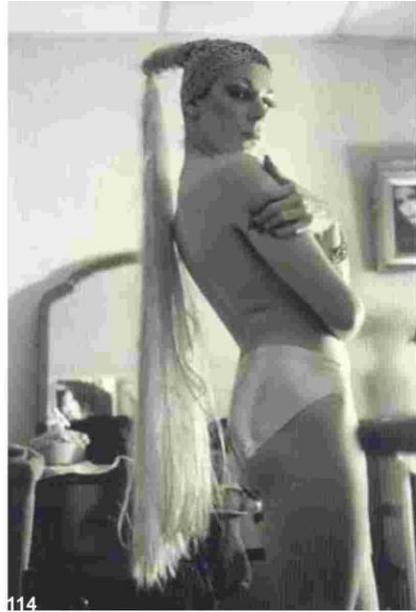


112

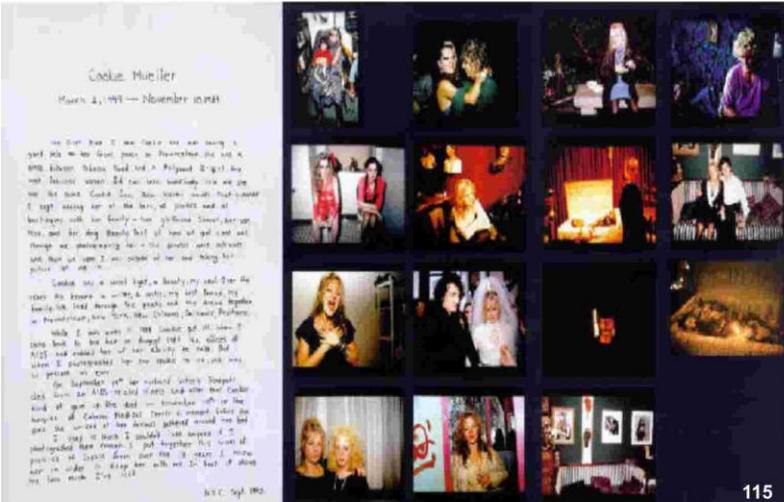
- 106. *Clemens and Jens* (1990). Nan. Goldin.
- 107. *Misty and Jimmy* (1991). N. Goldin.
- 108. *Valerie and Gotscho* (1999). N. Goldin.
- 109. *Jimmy Paulette Taboo* (1991). N. Goldin.
- 110. *Nicolas, Clemens and jens at the pulp* (1990). N. Goldin.
- 111. *Kim in Paris* (1991). N. Goldin.
- 112. *Valerie, Axelle and Joanna at pulp* (1989). N. Goldin.



113



114



115



116

113. Gotscho kissing Gilles (1993). N. Goldin.

114. Ivi wearing a fall (1983). N. Goldin.

115. Cookie Mueller Portfolio (1990). N. Goldin.

116. Noemi and Marlene (1983). N. Goldin.

117. Greer and Robert. (1986). N. Goldin.

118. Nan one month after being battered (1984). N. Goldin.



117



118

Otra de las series de fotografías más conocidas de Goldin son aquellas que trabajan en relación a la aparición del SIDA en la década del '80 y su posterior impacto en las prácticas sexuales cotidianas de los sujetos⁹². La artista haya indagado y expresado a través de la fotografía la vida de muchos enfermos de SIDA, su experiencia y su propio deterioro corporal. Tal como lo expresa, “el SIDA entró en nuestro mundo en 1981. A mediados de los años 80 cierto número de nuestros amigos habían muerto y otros eran seropositivos y sobrevivían a duras penas. El glamour de la auto-destrucción había crecido con la muerte real entre nosotros. Pasamos tragos amarguísimos y perdimos muchísimos amigos cercanos. Pero todavía creo en la liberación sexual, todavía creo que el sexo es una afirmación de la vida. Ese deseo de intimidad y conexión es absolutamente positivo y el SIDA no ha destruido esta creencia. Fui durante muchos años activista en Nueva York y he querido enseñar cuáles son las vidas reales de estas gentes que se están muriendo y que así dejan de ser un número en las estadísticas” (en Murcia; 2004).

Uno de los *Portfolios* más impactantes de esta serie es el de la vida de la amiga de Goldin, Cookie Mueller, quien murió de Sida en 1989 y a la cual fotografió, a modo de serie cronológica, entre 15 y 17 veces. En el *Portfolio Cookie Mueller 1976-1990* iniciado en 1976 y concluido con su muerte en 1989 hay fotografías tomadas a lo largo de 13 años que reflejan la complejidad de su vida, sus acciones cotidianas, las relaciones con su hijo y con su amante, la degradación corporal que produce el virus, entre otros momentos. Completan esta serie de fotografías *Greer Lankton (Greer)*, *Gotscho + Gilles, Paris, 1992-93*, *Alf Bold Grid* y *The Positive Grid*.

Por último, se puede mencionar la instalación con proyección de fotografías y videos realizada en 2004 en la Chapelle de la Salpêtrière, un hospital psiquiátrico de mujeres de París, que ha sido uno de los trabajos más renombrados y discutidos de la artista. En un trabajo conjunto con la diseñadora Ryamonde Couvre la capilla del hospital se transformó en

⁹² Néstor Perlongher analizará el clima post ‘aparición del SIDA’ en Brasil en unos post scriptum a *El negocio del deseo. La prostitución en San Pablo*. (1999). Allí dirá que “a partir de la irrupción del SIDA, un dispositivo mucho más potente está montándose en el contexto de la creciente medicalización higienista de la existencia. Sólo de pensar la diferencia entre el valor intensivo concedido a la vida en esos circuitos ardientes [los michês de San Pablo] con todas sus violencias interiores y sus complejas paradojas, y la imposición de un control clínico sobre el deseo, que mide la vida a partir de un patrón extensivo y normativo, puede intuirse a despecho del horror, toda la potencia radical del goce que en esas turbias, sino torpes fugas, se embarroca. [Ellos] parecían jugar a la muerte teniendo como telón de fondo la torre sacra del templo majestuoso. Ese desafío (cortejo y coqueteo) a la muerte, se revela ridículo o patético ante la irrupción de la muerte en escala epidémica del SIDA” (Perlongher;1997 :56)

una torre con balcón, poniendo a nivel de vista del espectador tres pantallas, cada una de cinco metros de ancho donde se proyectaba la instalación que hacía referencia a la estigmatización de las mujeres rebeldes a lo largo de la historia. La instalación combinaba la reconstrucción histórica de 3 mujeres, algunas reconocidas públicamente y otras ‘anónimas’. En la pantalla se mezclaba la vida de Santa Bárbara, y la hospitalización y el posterior suicidio de la hermana de Goldin, en el medio la vida de la propia artista y su adicción a las drogas y subsecuentes internaciones para rehabilitación. Este trabajo fue posteriormente retrabajado como el único film que ha hecho la fotógrafa “*Hermanas, Santas y Sibilas*”⁹³. En síntesis, y tomando las palabras del fotógrafo argentino Ignacio Iasparra “las fotos de Nan Goldin parecen estar sacadas por cualquiera. Es una estética de fotoaficionado, la misma que se puede encontrar en cualquier álbum familiar. Sólo que en un álbum familiar uno no pone la foto en la que aparece golpeado [allí] están todos los recuerdos (no sólo los mejores) y todas las emociones: el amor, el odio, la violencia, la felicidad, la depresión. Hay una estética de la violencia pero siempre hay también una esperanza” (en Iasparra; 2005).

3. Un collage crítico acerca de ‘la identidad femenina’.

“¿Como podemos combinar las palabras antiguas
en nuevos ordenes?”
Virginia Woolf

Si en el capítulo anterior se vió cómo la escena artística articuló dos grandes ejes, a saber, el corrimiento de la división entre el arte menor y el arte culto, discutiendo las asociaciones de ‘arte=masculino/arte menor/artesanía=femenino’ y la visibilización del lugar de las mujeres como protagonistas del arte en búsqueda de una identidad propia de ‘mujer’, la escena que se analiza en el presente capítulo sigue redefiniendo los modos artísticos. En la discusión de la ‘identidad femenina’ se hace visible que ésta no se piensa ya homogéneamente como una identidad fija de ‘las mujeres’ en general sino como una construcción donde, el lenguaje y las imágenes ocupan un lugar preponderante.

El trabajo de las artistas comenzó a indagar fuertemente no ya desde una asunción y reivindicación de ‘lo femenino’, sino, más bien, desde las representaciones y estereotipos

⁹³ *Sisters, Saints and Sybils*.

genéricos en su conjunto. Este giro se realizó, en parte, por la asunción de los problemas en relación al lenguaje que las artistas habían comenzado a explorar, y en parte porque la propia noción de ‘mujer’ como esencia monolítica no podía ser asumida ya sin un largo debate sobre sus consecuencias. Como expresa Ergas “el sujeto femenino, cuyo yo las feministas reconstruían en la praxis de la separación y la distinción y reconquistaban en las campañas a favor de la autoposición femenina, mostró su fragilidad. En su sentido de sujeto unitario, el término ‘mujer’ resultaba sistemáticamente socavado por la propia insistencia feminista en el cuestionamiento de la naturaleza de dicho sujeto, en el divorcio entre ‘anatomía’ y ‘destino’ y por el énfasis que ponían, no sólo en las diferencias que distinguen a las mujeres de los hombres, sino también en las semejanzas, e incluso en las identidades entre hombres y mujeres” (en Ergas, Op Cit: 175).

Las ideas de una supuesta identidad colectiva y común a todas las mujeres comenzaban a ser puestas en entredicho y la afirmación del cuerpo de la mujer como objeto crítico de las representaciones vigentes comenzaba a relegarse en pos del cuestionamiento y las indagaciones en la construcción de identidad a través del lenguaje. En este marco, fue fundamental la discusión en torno a las imágenes que se re-producían a través de los medios masivos de comunicación, que representaban a las mujeres como lugar de la representación desde y por la mirada androcéntrica. Estas exploraciones en torno a la identidad se vuelven un eje central en la discusión del movimiento feminista. Como se preguntan Seylha Benhabib y Drucilla Cornell, “¿Como se puede basar la teoría feminista en el carácter único de la experiencia femenina sin reificar con ello una sola definición de la femineidad haciéndola paradigmática, esto es, sin sucumbir a un discurso esencialista sobre el genero? (Benhabib; Cornell; 1990: 26). Si la iconografía vaginal había sido uno de los ejes fundamentales en los ’70, las artistas posteriores vieron en el lenguaje uno de las claves para interpelar la construcción de las identidades genéricas.

El análisis en torno al lenguaje comenzó a ser vital para la escena artística feminista, pensándolo como un sistema constructor de significaciones, a través del cual “se construye el sentido y se organizan las prácticas culturales y según el cual, la gente representa y entiende el mundo, incluye la propia identidad y la relación con otro”. En este sentido el análisis del lenguaje provee un punto crucial de entrada, un principio desde el cual se comprende cómo se conciben las relaciones sociales y por lo tanto (...) cómo se organizan las

instituciones, cómo se experimentan las relaciones de producción y cómo se establece la identidad colectiva” (Scott J.; 1990: 2).

El debate en torno a la idea de igualdad vs. diferencia que se sostenía durante los ‘70 intenta pensarse y desarticularse a partir de superar el pensamiento binario que lo constituye y que no hace más que reproducir las asignaciones típicas del androcentrismo existente asociadas, a un lado, con lo femenino y, a otro, con lo masculino. De allí que se intenten pensar las diferencias sexuales, genéricas, de deseos y las subjetividades, al decir de Scott, como condiciones de identidades colectivas e individuales, como negación constante de la fijación de las identidades. El cuerpo, como afirmación de lo femenino *per se*, dejaba lugar a las preguntas generales acerca de los estereotipos genéricos que circulan en la sociedad. Tal como expresa Owens en relación a los collages de Kruger, pero que se podría extender a muchas de las obras referidas, “la disposición de la obra de Kruger es siempre específica en cuanto al género; sin embargo, su sentido, no es que la masculinidad y la femineidad son posiciones fijas asignadas previamente por el aparato representacional, sino que Kruger utiliza más bien un término sin contenido fijo, los transportadores lingüísticos (yo/tu), a fin de demostrar que las identidades masculina y femenina no son en sí estables, sino que están sometidas a intercambio” (Op. Cit :121).

Retomando algunos de los análisis que Teresa de Lauretis realiza en torno al cine, pero pensándolos para las imágenes que estas artistas resignifican en sus fotomontajes y carteles, podemos decir que comienzan a pensar y discutir al lenguaje y a las imágenes de la cultura de consumo “como productores y reproductor de significados, valores e ideología, tanto en el terreno social como en el subjetivo, [las artistas constituyen así] un trabajo que produce efectos de significados y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas , para todos los implicados, realizadores y receptores, y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto y representado”. Las manifestaciones de las artistas cruzan el umbral de la reafirmación corporal para preguntarse en torno a los modos en que las imágenes, que construyen una recepción androcéntrica, puedan ser reinscriptas en una crítica en la recepción de los cánones vigentes. Como concluía la teórica italiana: “quienquiera que defina el código o el contexto, tiene el control...y todas las respuestas que acaten ese contexto renuncian a la posibilidad de redefinirlo [pero] no hay porqué pensar que el lenguaje y las metáforas pertenezcan a alguien. El lenguaje y las metáforas están siempre en la prácti-

ca, en la vida real, donde reside en última instancia el significado (...) pues ¿de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (la relación del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine) que hacen posible tanto la representación como la auto representación?” (Op. Cit; 1992: 13)

Por otra parte, y si bien desde un marco diferente al de de Lauretis, Nancy Fraser hace un aporte que también resulta relevante para pensar la importancia del lenguaje en las construcciones sociales del género y de las experiencias artísticas abordadas. La teórica norteamericana se pregunta ¿qué buscan las feministas en una teoría del discurso? Se contestaba que una concepción del discurso puede ayudar a entender al menos cuatro cosas: 1.- Cómo se construyen (discursivamente) las identidades sociales de las personas y cómo se modifican con el transcurso del tiempo. Entendiendo acá las identidades sociales como complejos de significados, redes de interpretaciones signadas por las prácticas sociales históricas específicas y modificables (no esenciales) en el tiempo.

2.- Cómo, bajo condiciones de desigualdad, se forman y desintegran los grupos sociales, entendidos como agentes colectivos.⁹⁴

3.- Como se asegura y se convierte la hegemonía cultural de los grupos dominantes dentro de la sociedad.

4.- Como se puede echar luz sobre los proyectos de cambio social y sobre la práctica política, intentando discutir el supuesto “incapacitante” de que las mujeres son simples víctimas pasivas de la dominación masculina.

Aquí es pertinente retomar la utilización del discurso paródico que se observan en estas manifestaciones. En ellas se observa la utilización del lenguaje para resignificar el uso de las propias imágenes utilizadas. Estas formas del uso del lenguaje y las imágenes son propicias para las prácticas artísticas del posmodernismo en general y de las artistas en particular, dado que contribuyen a la crítica de las representaciones y los modos de producción

⁹⁴ Allí Fraser se pregunta por las condiciones de posibilidad de formación de un grupo social bajo ‘cierta identidad colectiva’ (en este caso la de género) como modo de confrontación con el discurso social hegemónico. Fraser retoma la categoría de Hegemonía de Antonio Gramsci, entendiéndola como la designación de la “faceta discursiva del poder. Es el poder para establecer el ‘sentido común’ o la doxa de una sociedad, el fondo de descripciones autoevidentes de la realidad sociales que normalmente permanecen inexpressadas. (...) La noción de hegemonía apunta a la intersección entre poder, desigualdad y discurso [y] designa un proceso mediante el cual la autoridad cultural es objeto de negociación y controversia. Presupone que la sociedad contiene una pluralidad de discursos y de lugares discursivos de posiciones y de perspectivas desde las que se habla” (Fraser, 1997: 204-5).

establecidos. El uso de ellas está abocado a interpelar las representaciones sexistas, las representaciones genéricas de la cultura dominante. Así mismo, la distancia propuesta por estas artistas a partir del lenguaje, que resignifica las imágenes utilizadas, pone en discusión los modos mismos de representación que habían sido utilizado por las artistas de la década anterior, la construcción de la identidad como esencia común deja de ser una afirmación para pasar a convertirse en una disputa. Según Hutcheon “en el arte feminista, escrito o visual, las políticas de la representación son inevitablemente las políticas de género: la manera en que las mujeres se presentan a la vista de sí mismas, la manera en que los hombres miran a las mujeres, la manera en que las mujeres son pintadas en los medios, la manera en que las mujeres se miran a sí mismas, la manera en que la sexualidad masculina se vuelve fetichismo, los criterios para la belleza física —la mayoría de éstas son representaciones culturales y, por lo tanto, no inmutables, sino condicionadas. Las estrategias postmodernas a menudo son empleadas por artistas feministas para llamar la atención hacia la historia y el poder histórico de esas representaciones culturales, mientras contextualizan a ambos de manera que los deconstruya”. (Op, Cit: 9).

En cierto sentido, el esencialismo de la década pasada, o la reafirmación de la mujer como política efectiva de la representación en las manifestaciones estéticas de las artistas, comienza a convivir con nuevos modos de entender las representaciones y las identidades que se disputan. Así mismo, las formas estéticas utilizadas conviven con la interpelación a través del lenguaje como eje clave en la construcción y resignificaciones de la/s identidad/es. Christopher Reed, citando a Hal Foster, dice que “Kruger pone en crisis al lenguaje (...) haciendo que la imagen hable al espectador como ‘usted’, de manera tal que el significado cambia con cada espectador. Foster alaba a Kruger por rechazar las viejas ideas modernas acerca de la pureza de la estética mezclando ‘lenguajes del yo, del arte y de la vida social’, pero instándola a distanciarse de los espectadores que podrían leer el ‘nosotros’ o el ‘nos’ como la auténtica voz de la artista o creer ‘que el poder puede ser nombrado (o) localizado’. Denunciando un esencialismo tal (una creencia en que hay esencias más allá o aparte de su representación)” (Op cit:7).

En este sentido, las manifestaciones estéticas a través de la disputa en torno al lenguaje y las imágenes de circulación masiva, intentan subvertir las significaciones asociados históricamente a las mujeres desde los medios de comunicación, las industrias del consumo, y la

propia historia del arte, a saber: la mujer como espectáculo, para ser ‘admirada’, o para ser ‘consumida’, la mujer como el lugar por excelencia de la sexualidad y el cuerpo para ser contemplado por otros, a través de las imágenes de las publicidades y propagandas.

Kruger, Levine o Holzer construyen los collages y las proyecciones no sólo para ‘denunciar explícitamente el poder’ (quizá más asociadas a las imágenes de las Guerrilla Girls) sino más bien para discutir las nociones arraigadas de deseo, poder y representaciones que se asumen en las imágenes que se reproducen constantemente en la cultura de consumo. Estas expresiones estéticas, disputan los sentidos que se significan en y por el lenguaje, por los medios de comunicación, por la publicidad (ya sea gráfica, textual, audiovisual, etc.). además, la búsqueda de otras lecturas e interpelaciones a partir de la utilización de los impersonales yo/tu de los fotomontajes o de las proyecciones, el foco puesto en la disputa de identidades genéricas, la utilización de elementos de la cultura de masas y de los objetos de consumo, se transforman en uno de los tantos modos de apelar a la sensibilidad del receptor.

Además es relevante la utilización específica de los grandes espacios públicos. Si la entrada a las galerías y la discusión de los modos institucionalizados de circulación del arte fueron algunos de los intentos de las artistas de los ‘70, durante esta etapa los ‘márgenes’ de las ciudades se volverán la hoja donde producir la escena artística. La apropiación del espacio público como ‘escenario’ de las manifestaciones es no sólo reiterada, sino una apuesta específica. Para la teórica Rosi Braidotti, las manifestaciones artísticas públicas de Holzer y Kruger son una demostración de utilización de los espacios urbanos públicos con fines creativos y políticos, que indican múltiples direcciones posibles y a los que las artistas añaden una dirección propia. Aun en la sobrecarga de imágenes de las grandes metrópolis (algo que podríamos denominar de cierta anestesia visual), los espacios urbanos son reapropiados y las ciudades, (aún en aquellos lugares considerados como la meca del simple tránsito de paso, como ser los aeropuertos), se convierten en ‘un texto’, un espacio para la re-significación de las manifestaciones estéticas anónimas.

La importancia del trabajo de las artistas en relación al mundo como ‘soporte’ y espacio público podría comprenderse como un modo de ampliar y apropiarse de la ‘esfera pública’, lugar históricamente asignado a (y ocupado por) los varones como sujetos del reconocimiento y debate de los asuntos que se consideraban de ‘interés público’. De lo que se trata es de poder hablar con la propia voz.

3.2. Las imágenes del borde. Hacia una crítica de la heterosexualidad compulsiva.

“Las alternativas que se nos presentan es hacer soltar todas las identidades:
el gay, la loca, el chongo, el travesti, el taxiboy, la señora, el tío, etc.
O bien erigir un modelo normalizador
que vuelva a operar nuevas exclusiones”
Néstor Perlongher

Si, como se expresó, la década de los ‘80 se caracterizó por diversas prácticas artísticas que intentaron reapropiarse de lo público y poner en discusión los imaginarios genéricos, aún de las artistas de los ‘70, las imágenes de Goldin nos permiten profundizar esta crítica.

La visibilidad descarnada de la vida del ‘mundo’ gay, lesbiano, trans y drag que se observó en las imágenes puede ser tratada como un primer acercamiento al debate contra aquello que, en 1978 Adrienne Rich denominó la heterosexualidad obligatoria y que se hará carne en los debates y en la escena estética de los ‘90 en adelante. Ya en la década del ‘70 los colectivos italianos de *Rivolta Femminile* y el estadounidense *Purple September Staff* había comenzado a cuestionar la idea de heterosexualidad obligatoria como idea subsidiaria de la ideología androcéntrica, pero será el texto de “La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana” de Rich uno de los que estableció definitivamente el debate.

La idea de Rich era que la crítica a la heterosexualidad obligatoria y la reafirmación de la existencia lesbiana se transformarían en una crítica a la dominación masculina en general y a la heterosexualidad obligatoria en particular como institución política. Habría allí una supuesta alianza entre lesbianas y heterosexuales, en pos de la transformación del orden androcéntrico existente, que sigue suscitando debates no saldados en las teorías feministas que exceden este desarrollo. Solamente se tomarán algunos de estos análisis en torno a la crítica a la heterosexualidad obligatoria para enmarcar parte de las prácticas artísticas de la década del ‘80 que socavaron las propias ideas de identidad, género, deseo y sexualidad que se venían desarrollando.

En su texto, Rich comprendía la heterosexualidad obligatoria no como una ‘preferencia sexual’ sino como una institución política del patriarcado que articula y permite el desarrollo de aspectos económicos, genéricos, sexuales y de pensamiento sobre los sujetos, privilegiando la base de reproducción y de prácticas que terminan sustentando el androcentrismo, esto es, en una lógica en pos del deseo y de la reproducción masculina. En el mismo

sentido, y retomando sus planteos, escribe de Lauretis al expresar que “la construcción y la apropiación de lo femenino para uso del erotismo masculino asegura la heterosexualidad del pacto social, en virtud del cual todas las sexualidades, todos los cuerpos y todos los ‘otros’ permanecen vinculados a un ideal e ideológica jerarquía masculina que los define y determina su significado y valor social” (citado en Gamba; op. Cit: 170)”. Es por ello que Rich desalentaba la mera ‘tolerancia’ al lesbianismo como una preferencia sexual de un grupo, generalmente marginal, de la sociedad y postulaba un ‘continuo lesbiano’ como forma de comprender no sólo la presencia histórica de las lesbianas en el orden cultural y genérico sino, y por sobre todo, una continua creación del propio significado de esa experiencia como modo de comprender “la existencia lesbiana tanto como ruptura de un tabú como rechazo de un modo de vida obligatorio [es decir] una forma de decir no al patriarcado, un acto de resistencia” (Rich, A. 1980: 189).

Resulta particularmente complejo el pensamiento de Rich al diferenciar las identidades gays de las lesbianas, considerando negativo la inclusión de las lesbianas como “inclusión de la versión femenina de la homosexualidad masculina” (op. cit: 190-191) que subsumiría y negaría la experiencia lesbiana de las mujeres nuevamente a lo masculino (gay). Se cree que estas experiencias, tanto las lesbianas, las gays, las transexuales, las drags, las trans, las queers, etc. no pueden excluirse entre sí sino formar una constelación de lucha por la identidad sexual y genérica en conjunto. Todas ellas pueden ser pensadas como radicalidad de la crítica y de la práctica hacia la heterosexualidad como institución política. En este sentido, la categoría acuñada por Monique Wittig (1980) del contrato heterosexual y reelaborado por Judith Butler⁹⁵ en términos de Matriz heterosexual resultan más provechosas. Allí pueden enlazarse tanto los movimientos de lesbianas, como las prácticas propias de la década del ‘60 como el movimiento Camp. En definitiva se trata de discutir los modos en que “las distintas disciplinas epistemológicas de la modernidad se asientan en una naturalización de los géneros masculinos y femeninos y, dan por hecho que la oposición y la complementariedad entre ellos es el fundamento de todas las culturas” (Wittig, M. citado en Gamba; 2007)

En este gesto se ubican las imágenes de Goldin. Los cuerpos, sus acciones, sus prácticas sexuales y genéricas ponen en visibilidad la ruptura de la heterosexualidad compulsiva y

⁹⁵ Ver capítulo 4.

ofrecen una resistencia al mandato del sexo y del género normativo. De lo ‘intolerable’ de esas imágenes, da cuenta el continuo intento de catalogarse como ‘parte de un mundo suburbano’, de una ‘excepción’, de una ‘juventud marginal’ de las grandes metrópolis, ‘condenadas’ a la soledad y a la autodestrucción. Si la construcción de identidad, del género y del sexo femenino fueron la base de las teorías y prácticas artísticas críticas de los ‘70, esa autoafirmación dio paso a otras visibilidades que habían comenzado a emerger en la década precedente y que irrumpieron con sus modos de ser y de decir el mundo. En síntesis, retomando la línea de reivindicación que se había hecho carne desde la revuelta de *Stonewall* en el ‘69⁹⁶, pero sin la ‘alegría festiva’ de aquellos años, las imágenes de Goldin ponen en escena la invisibilidad en la que se encontraban los habitantes del ‘suburbio heterosexual’ a fines de los años ‘80. Sus imágenes hacen foco allí donde la heterosexualidad no veía, o veía desenfocadamente.

A diferencia de los trabajos de Kruger, Holzer o Guerrilla Girls, que hacen énfasis en el lenguaje, las fotografías de Goldin devuelven el cuerpo en el eje de expresión de la sexualidad y el género. Los cuerpos travestidos, enfermos que retrata Goldin en los ‘80 enfrentan la mirada fuera del deseo voyeurístico masculino. Como expresa Adrián Escudero, estas imágenes son “trabajos que se mueven entre la domesticación de la masculinidad, la desmitificación del orgullo fálico del varón, el intercambio de roles sexuales, la transferencia de vivencias personales, el transformismo...” y continúa diciendo que todo ello constituyen expresiones artísticas que están “muy vinculadas a la protesta social, a la denuncia contra los abusos y los privilegios de la mayoría heterosexual, a la reivindicación de los derechos no sólo de las minorías sexuales, sino también de los grupos sociales marginados y de las minorías culturales y étnicas”. (op, cit; 2003: 27). Desde *La Balada de la Dependencia Sexual*, las imágenes de Goldin intentan desafiar el heterosexismo, la heterosexualización del deseo imperante en el orden cultural y en la propia escena artística en general. En el arte feminista de fines de los ‘80 se torna problemático seguir pensando la categoría de género y

⁹⁶ El ‘Motín de *Stonewall*’ (1969) es considerado uno de los íconos en las luchas gays, drags, queers y transexuales. *Stonewall Inn* era un boliche gay que, habitualmente, era desalojado por la policía estadounidense en ‘nombre de la ley y el decoro’. En junio de 1969, los más de 2000 asistentes al lugar organizaron un ‘motín’, ante la represión policial para desalojar el lugar, encerrando a los policías dentro del boliche y resistiendo la detención. Al grito de Gay Power, comenzaron a corear canciones y frases que luego serían conocidos como *El Himno de Stonewall*: “Somos las chicas de Stonewall. Llevamos rizos en el pelo. No llevamos ropa interior. Enseñamos nuestro vello púbico. Llevamos nuestros petos de trabajo por encima de nuestras rodillitas de mujer.”

de sexo únicamente asociada a una reivindicación de lo femenino. Las imágenes de Goldin dan emergencia a una visibilidad que, entre otras cosas, ‘sirve’ como gesto para pensar, posteriormente, la emergencia del denominado ‘Arte Abyecto’. Lo que resulta intolerable es más bien, y aun antes que la supuesta pornografía de sus imágenes, la crudeza de ‘los otros’, la ceguera de la heterosexualidad obligatoria (aun del propio feminismo), la irrupción de lo expulsado del orden: lo excluido del reconocimiento emergerá entonces como el campo de batalla del arte feminista de fines del siglo XX.

Capítulo IV

Estéticas fuera de la escena. El arte feminista en los '90

1. La estética de lo excluido

Lo sublime y lo abyecto son las dos caras de una misma moneda,
las dos formas de un mismo proceso que suspende al sujeto,
que lo desborda, al mismo tiempo que rebasa el orden simbólico.
Julia Kristeva

En la escena artística de los '80 comenzó a abrirse paso un modo de indagar en las identidades genéricas y sexuales de modos diversos al arte feminista de los '70. A lo largo de los años '90 esta indagación rebasará modos y sentidos de manera constante. Los '90 se transformarán en la eclosión de búsquedas estéticas hacia nuevos modos de representar y discutir el binomio 'femenino/masculino' y la concepción del sexo/género. Situando al cuerpo, nuevamente, en el eje de la escena, estas lecturas y prácticas estéticas desarticulaban formas de representación y exploraron el terreno de lo velado y lo marginado aún por sus propias antecesoras: los cuerpos abyectos, lo excluido de y en el cuerpo, los modos de mirar lo silenciado. La desnaturalización del concepto de género y del sexo, cuestionando el origen de la diferencia sexual, articuló muchas de estas expresiones.

Fueron estas disidencias, estos modos de indagar y de deconstruir los viejos designios entre 'masculino/femenino, mujer/varón, sexo/género', los que caracterizaron las estrategias de producción de las manifestaciones del arte de fin de siglo. La diversidad y la radicalidad de las representaciones en torno al cuerpo y al sexo, serán parte de esta escena. Más que hablar 'de la especificidad de la mujer' se interroga acerca de las experiencias, los lugares, los imaginarios y representaciones que atañen a las prácticas genéricas y sexuales en su totalidad, haciendo crítico el imperativo heterosexual que ya venía discutiéndose desde los '80 se hicieron visibles estas experiencias desde diversas posturas pero que compartieron la relevancia de discutir las premisas en las que se sustentan la diversidad sexual y genérica y las imposiciones de género. Constantemente se interpela el binomio heterosexual del sexo/género y de lo masculino/femenino.

En esta búsqueda el arte feminista indagó en sus propios márgenes y convivieron en la escena artística prácticas estéticas y modos de producción de todos los aspectos que hemos enunciado hasta el momento, desde la afirmación del cuerpo femenino, hasta las represen-

taciones de ‘cuerpos-máquinas’ (o Cyborgs), desde la utilización constante en torno al lenguaje como medio de expresión a la carnalidad absoluta del cuerpo propio utilizado como parte de las performances y las videoinstalaciones, pasando por la, siempre utilizada, imagen fotográfica. En esta panoplia de posibilidades, existe algo común a todos ellos: la crítica constante a los modos de representación de lo femenino. Ahora bien, de ello no debemos concluir que se desarticula ‘o se tira por la borda’ la lucha artística, política histórica llevada adelante por las feministas ni la importancia del concepto y sujeto ‘mujer’ que ellas articularon, sino que, de lo que se trata es de pensar la radicalidad propia del feminismo, no como un conjunto de ‘corporativismos facciosos’ sino como una noción constante de lucha política que, por esa misma razón, nunca puede dar por supuesto los sujetos ni las prácticas que lo sostienen. Tal como especifica Pollock, el arte feminista, aun desde sus disputas y posturas casi antagónicas, se caracteriza no porque ‘feminidad’ o ‘mujer’ signifique algo específico de las mujeres (...) sino como algo acerca de los límites de la cultura falocéntrica como totalidad incapaz de afrontar la diferencia de ninguna forma. (...) Así el arte ‘hecho por mujeres’ puede efectivamente no ser sobre la Mujer, sino sobre el espacio de la diferencia, la disidencia, la diversidad y la ruptura” (Pollock, Op cit: 342).

En el capítulo anterior se vio delineó una escena estética que, en un primer momento, desplegó alternativas a las representaciones imperantes de los medios masivos buscando una fuerte visibilidad en el espacio público de las ciudades. Además, se observó cómo, a fines de los ‘80 la búsqueda de nuevos modos de visibilidad de las diversidades sexuales y genéricas comenzó a complejizar los propios modos de la representación acerca de la identidad sexual y genérica. Durante los ‘90 los modos de producción de las manifestaciones se caracterizan por seguir explorando el abordaje ‘desde los márgenes’ propuesto por las artistas anteriores. A través de las experiencias de las videoinstalaciones, de la fotografía o de las performances y de la rearticulación constante entre productos de la cultura de masas y del supuesto arte elevado, se continuarán los modos de abordajes privilegiados desde los comienzos por las artistas. Como se dijo una vez puesto en debate las ideas de ‘arte culto/cultura de masas’, autor, genio creador, etc, lo que restaba era discutir en profundidad las asignaciones existentes en torno al género y la sexualidad. De allí que los recursos y materiales utilizados no varíen tanto si tenemos en cuenta los cambios que se produjeron entre los ‘60, ‘70 y ‘80 pero sí en los modos de representación que se postulan.

Durante los '80 comienza a tomar cuerpo la crítica a las ideas de heterosexualidad al interior mismo del movimiento feminista y de la escena estética en particular. En los '90 se transformaron y se exploraron aún más esas indagaciones en la búsqueda de la afirmación de vida y expresión del cuerpo y la sexualidad excluidas. Las preguntas variaban en torno a qué era y qué no era útil para pensar el feminismo y las representaciones genéricas y sexuales. También y, fundamentalmente, si la categoría de género, al decir de Butler, criticada ahora como un proceso que construye las categorías mismas de identidad que pretende explicar, establece, o no, un binarismo normativo (de heterosexualidad) y excluyente (que encubriría la multiplicidad de las diferencias que constituyen a los sujetos). A partir de la visibilidad de las experiencias del travestismo, del lesbianismo, de lo gay, del transformismo y del movimiento *queer*⁹⁷, se lleva a la radicalización misma del pensamiento en torno a las indagaciones genéricas y sexuales de fin de siglo. En este sentido la subversión y la puesta en entredicho de las prácticas genéricas y sexuales enfatizan el trastocamiento de las comprensiones genéricas, del sexo y de las prácticas sexuales evitando asociar un sexo a un género y a una determinada práctica sexual, como si de representaciones y prácticas necesariamente uniformes y lineales se tratara.

Si en *The Dinner Party* se podía pensar el cuerpo femenino como parte de una experiencia vital y distintiva de las mujeres en pos de su reconocimiento, ahora, y en palabras de Hal Foster, el cuerpo y el arte de fin de siglo se caracterizarán por presentarse como un 'retorno de lo Real traumático'. Este lugar de expresión estética que se ha transformado, para muchos críticos y artistas, en una de las expresiones más interesantes del arte actual. Hace retornar al cuerpo que, ahora, se aparece como enfermo, dañado, mutilado, abyecto, obsceno. Lo 'ob-sceno' es entendido etimológicamente como aquello que está fuera de la escena, que no puede 'ser visto', que está 'fuera de lugar'. Es por ello que, en este sentido, se puede abordar el tema en 2 dimensiones: por un lado, el cuerpo mutilado, dañado, enfermo y, por otro, en el cuerpo que disputa los sentidos del binomio sexo/género, cuerpo que estaría, justamente, fuera del orden, fuera de la escena misma de la representación.

Según Kristeva podemos pensar tres grandes grupos en torno a lo abyecto: 1) los tabúes alimentarios 2) la alteración corporal y su apogeo, la muerte 3) el cuerpo femenino y el

⁹⁷ "Los Queer no son, desde luego, un grupo de identidad en el mismo sentido en el que lo son los gays; tal vez se entiendan mejor como un grupo anti-identidad que puede agrupar todo el espectro de comportamientos sexuales, desde el gay hasta el heterosexual y el bisexual" (Fraser; Op. Cit. 1997: 40)

incesto (Kristeva; 2004: 125). Resulta interesante articular esta definición de lo abyecto introduciendo el planteo de Judith Butler que piensa no sólo el cuerpo femenino como lo abyecto sino los modos en que la noción de abyección “designa una condición degradada o excluida dentro de los términos de la socialidad”. Así “dentro de la socialidad hay ciertas zonas abyectas que también sugieren esta amenaza y que constituyen zonas de inhabitabilidad que el sujeto, en su fantasía, supone amenazadoras para su propia integridad. (...) Estos sitios excluidos, al transformarse en su exterior constitutivo, llegan a limitar lo ‘humano’ y a constituir una amenaza para tales fronteras, pues indican la persistente posibilidad de derribarlas y rearticularlas (Butler; 2005: 20-27). En este sentido no sólo el cuerpo femenino sino los cuerpos que no entran en la matriz heterosexual, serían cuerpos/lugares abyectos.

Ahora bien, la idea del arte abyecto nos empuja a la pregunta acerca de la relación entre la estética y lo abyecto. La puesta en escena en torno de lo obsceno y abyecto, emergió en la estética contemporánea como parte de una búsqueda que se antepuso al trabajo que venía desarrollándose en torno al minimalismo y al arte abstracto en la búsqueda de ‘intentar una representación de lo real’, de aquello que no se dice (ni podría visualizarse), de aquello que fractura el orden simbólico y la realidad misma del sujeto. Lo abyecto, el cuerpo y la sexualidad se transformaron en condición de posibilidad de discusión de las asignaciones (‘de todos’) sexuales y genéricas. Se puede decir que estas manifestaciones estéticas (como parte de unas constelaciones que abarcaron a los discursos teóricos, políticos, etc.) hacen estallar ‘el sentido común’ arraigado en torno al sexo, al género y al deseo.

En una relectura acerca del movimiento pop, Foster intenta pensar las imágenes abyectas del arte contemporáneo en clave de un realismo traumático⁹⁸. Basado en el marco lacaniano, que entiende que el trauma o lo traumático es un encuentro fallido con lo real, Foster dice que, en cuanto fallido, lo real no puede ser representado, de hecho se define como lo negativo de lo simbólico, un objeto perdido, así lo Real, sólo puede ser experimentado a través de la mediación con lo Simbólico y lo Imaginario. Sin embargo, en cierto arte contemporáneo pareciera que la experiencia estética apunta justamente a “rechazar el antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. Es como

⁹⁸ Foster aclara que en términos conceptuales específicos no podría existir un realismo traumático como tal, pero ello no impide su trabajo como categoría heurística a partir de la cual pensar el arte contemporáneo.

si ese arte quisiera que la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición.” (Foster, Op. Cit.: 144). Así lo real retorna a lo simbólico para derribarnos, para producir una ruptura que sería a la vez extática, con despojos mortales y vitales.

Entonces si la abyección es ‘excluir, arrojar fuera, desechar’, es decir un terreno de acción desde el cual se establece diferencia ¿qué sería lo específico del arte abyecto? Entraron en la escena artística imágenes acerca del cuerpo antes tabuizadas, o bien no consideradas ‘políticamente correctas’. Por un lado, lo feo, lo enfermo, lo aberrante, lo sucio, los excrementos y los límites del cuerpo y, por otro, las imágenes por fuera del par varón/mujer, femenino/masculino comenzaron a emerger en las prácticas artísticas de fin de siglo. En torno a este último aspecto es esencial la afirmación acerca del cuerpo ‘travestido’. Así como durante los ‘70 las mujeres devolvieron el cuerpo femenino no ya en clave de opresión femenina sino de reafirmación del ‘cuerpo y experiencia de la mujer’, en estas representaciones podríamos decir que se produce un doble giro, por un lado la crítica inmanente que ya se venía desarrollando en torno a la idea del ‘cuerpo femenino’, los cuerpos que se observan en artistas como Yasumasa Morimura o Zoe Leonard, son cuerpos ‘ambiguos’ que ponen en tensión el binomio sexo/género y sus asignaciones. En muchos de sus trabajos, a diferencia de lo que se observó en algunas de las imágenes de Goldin, las identidades gays, drag, etc, ya no se evocan en términos de ‘testimonio’ (en muchos caso previos a una muerte segura) sino que se enfatiza la posibilidad de un cuerpo diferente, de una identidad diferente en clave de deseo. En torno al cuerpo lastimado, al cuerpo abyecto, artistas como Cindy Sherman, Mike Kelley, Sue Williams o Kiki Smith son parte de la escena más representativa del arte abyecto contemporáneo.

1.2. El cuerpo y la visibilidad de lo obsceno.

Dos muestras realizadas a inicios de la década del ‘90 permiten dar cuenta de esta emergencia⁹⁹. Dos exposiciones simultáneas se produjeron en 1993, una en el New Museum,

⁹⁹ En este contexto quizá sea más adecuado hablar de ‘preemergencia’. Según Williams “lo que importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante así como de lo residual, es que nunca es solamente una cuestión de práctica inmediata; en realidad depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o de adaptaciones de formas. Una y otra vez lo que debemos observar es

Nueva York y la otra en la UCLA Wright Art Gallery de Los Angeles. Las muestras se titularon *Bad Girls* y contenía trabajos de más de 30 artistas, entre las que podemos mencionar a Cherry Smith, Helen Chadwick, Dorothy Cross, Rachel Evans, Nicole Eisenman, Nan Goldin y Sue Williams. En estas muestras el nombre *Bad Girl*, podría ser pensado en consonancia con lo abyecto desde el uso mismo de la expresión *bad*, así, ‘lo malo’, tomaba parte en la escena artística contemporánea. Según Cottingham, *Bad Girls* desde el título es ya una ironía pues hace referencia a ‘chicas malas’ en el sentido de ‘chicas que tienen mucho sexo’, lo cual significaba subvertir las representaciones de pasividad y espera en torno a la sexualidad de las mujeres, imaginario que, según muchas de las artistas de la muestra, se encontraba todavía solapado aun en la tradición del arte feminista.

En ambas muestras emergen temas que habían sido, desde el inicio mismo del feminismo, divisores de agua pero que, recién durante los ‘90 comenzaron a tener mayor resonancia en los debates teóricos y, fundamentalmente, estéticos. Sumados a temas como la muerte, la degradación del cuerpo, el excremento y el sexo, las ideas acerca del género como categoría útil para el feminismo, los procesos de subjetivación del género y de las prácticas sexuales, la pornografía, la afirmación del deseo sexual homosexual (femenino y masculino) y la, siempre vigente, disputa en torno a la representación acerca de ‘lo femenino’ o de ‘las mujeres’ eclosionaron y dividieron la escena estética contemporánea.

En el catálogo de la muestra *Bad Girl* organizada en London, Laura Cottingham afirmaba que: “distinto de la conciencia utópica que formaba el fundamento del desarrollo en el arte de mujer en los Estados Unidos durante la segunda etapa del feminismo de los años setenta, estas artistas son ambivalentes, ligeras, frecuentemente cínicas y a veces desanimadas, sus obras varían entre una clase de realismo pesado y un rechazo de la misma posibilidad de la realidad como un lugar fijo y documentable. (...) Cada una es sospechosa de lo que ha presenciado y sentido: esta ambivalencia con respeto a la veracidad de su subjetividad es la tensión mas frecuentemente realizada en sus obras y también es esto lo que las diferencia de otras practicantes, sobre todo de sus antepasadas de los setenta. Las lesbianas cachondas de Eisenman no son las mismas que aparecen en la poesía agrídulce de amor de Adrienne Rich; las mujeres abusadas de Williams no hubieran sido invitadas a sentarse

en efecto una *preemergencia* activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor” (Williams; 1988: 149)

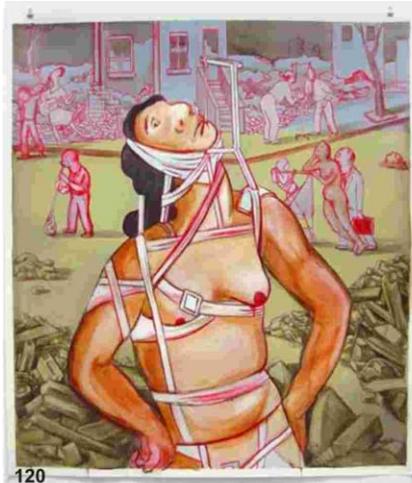
entre los personajes femeninos famosos en el Dinner Party de Judy Chicago; y de las mujeres de Nan Goldin se podría decir que muchas de ellas ni son mujeres de verdad” (Cottingham; 1993).

Sin embargo, algo que la propia crítica rescata, y que creemos relevante destacar, es que, a pesar de las diferencias de objetivos y estrategias entre las artistas, el propio movimiento estético que se produce no podría ser pensado sino como parte inherente a la propia herencia y resignificación del propio movimiento artístico feminista y de los procesos y derivas pertenecientes a las luchas políticas y de visibilidad histórica y social de los colectivos feministas. En palabras de Derrida: “la mejor manera de ser fiel a una herencia es serle infiel. Hay que saber reafirmar lo que viene antes que nosotros (...) es decir no sólo aceptar dicha herencia sino reactivarla de otro modo, mantenerla con vida (...). Por lo tanto habría que partir de esa contradicción formal y aparente entre la pasividad de la recepción y la decisión de decir ‘sí’, luego seleccionar, filtrar, interpretar, por consiguiente transformar, no dejar intacto, indemne, no dejar a salvo ni siquiera eso que se dice respetar ante todo y después de todo”. Y concluye “reafirmar siempre la herencia es el modo de evitar esa ejecución”. (Derrida, Roudinesco; op. Cit: 10-12). Es aquí donde se inscriben las disputas en el arte feminista que pone en escena aquellos cuerpos que habían quedado fuera de ella, aquellos cuerpos que no estaban destinados a ingresar al espacio estético y cultural.

Retomando algunas de las imágenes de la muestra *Bad Girls*, resulta interesante destacar las pinturas de Sue Williams de principios de la década de ‘90, imágenes que se caracterizan por un estilo que se sirve del comic pero, con un trazo infantil, ironiza ‘lo cómico’ al presentar series de viñetas en blanco y negro donde desfilan imágenes que denuncian la violencia doméstica, la misoginia y el abuso sexual, acompañadas de textos breves de tono sarcástico que refuerzan esas imágenes, de por sí elocuentes. Los dibujos de Nicole Eisenman se caracteriza por la realización de imágenes, murales e instalaciones de gran tamaño que se reapropian de los formatos de la cultura de masas, como ser los dibujos animados característicos de la cultura norteamericana. Inspirada también en los comics, los personajes de Eisenman muchas veces son una parodia de viejos y conocidos superhéroes o personajes de los dibujos animados como en el caso de *Betty Gets It* (1992) en el que recontextualiza a las protagonistas femeninas de Los Picapiedras, o la parodia a la ‘mujer maravilla’, eterna heroína y compañera del ‘superman’ norteamericano.



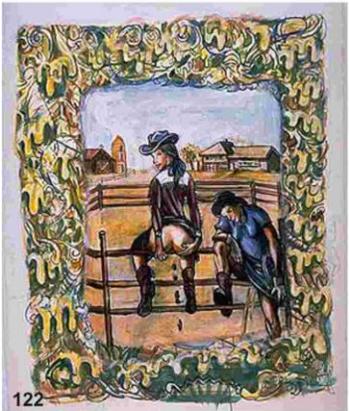
119



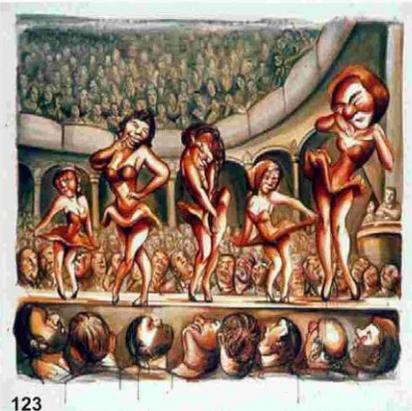
120



121



122



123



124

119. *Alice in Wonderland* (1996). Nicole Eisenman.

120. *Untitled* (2004). N. Eisenman.

121. *Commerce feeds Creativity* (2004). N. Eisenman.

122. *Cowgirl* (1996). N. Eisenman.

123. *Beauty Paget* (1998). N. Eisenman.



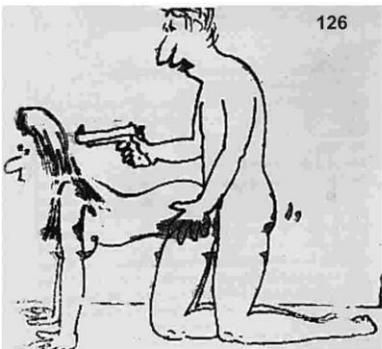
125

124. *Whis i Were here* (1992). S. Williams.

125. *Trouth Glass* (1992). S. Williams.

126. *Spiritual American* (1992). Sue Williams.

127/8. *Relax* (1992). S. Williams.

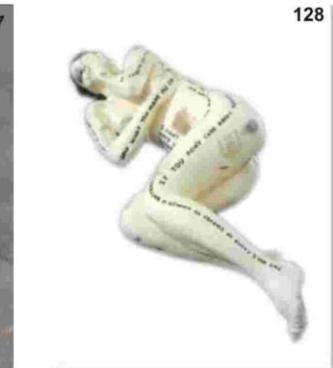


126

Sue Williams, *Spiritual American #2*, acrylic on canvas, 1992



127



128

Entonces, tal como se preguntaba Cottingham ¿Qué tienen de malo [¿de abyecto?] estas chicas malas? La posible respuesta estaba anclada en dos ejes, por un lado, el término *Bad Girls* en su referencia a ubicarse por sobre el sentido tradicional en relación a lo sexual (‘las chicas que practican sexo, son malas’), intentando desafiar en las obras presentadas los códigos dominantes estéticos en relación al sexo y al cuerpo, en su relación a la experiencia socio-cultural y estética de los propios círculos de arte. También advierte que, a pesar de parecer introducirse en los márgenes de la Institución Arte actual, el término *Bad Girls* denuncia también el aspecto peyorativo que las artistas tienen que sufrir bajo la clasificación como *Bad* y como *Girl*, lo que no hace más que seguir denunciando que el arte feminista sigue siendo un apéndice específico de ‘chicas buenas o malas’ que se dedican al arte pero que no son ‘reconocidas’ más que en su especificidad de *Girl*.

El término irónico de *Bad Girl* intenta desnaturalizar los cánones que asocian la imagen de la mujer con lo bondadoso, lo dócil, ‘lo bueno por naturaleza’, al unísono con la conocida consigna feminista “las chicas buenas van al cielo, nosotras a todas partes”. De allí que “la necesidad de recurrir al argot, al lenguaje callejero, como herramienta para situar y anunciar estas obras indica que esto es arte que queda fuera de los aparatos organizadores de nuestra cultura, que esto es un arte inquieto e incómodo”. (Cottingham; Op. Cit.). Las artistas siguen poniendo en discusión el sexo, el deseo, el cuerpo y el género al interior mismo del movimiento feminista y de las propias mujeres, donde la afirmación del deseo y la práctica sexual sigue dejando largas horas de discusión teórica y práctica, sobre todo, en el debate sobre el refuerzo de estereotipos cercanos a la pornografía¹⁰⁰. Según Cottingham “las tres [Williams, Eisenman y Goldin] trabajan en modelos enunciativos que se niegan a idealizarse o a quedarse silenciosos. A partir de la audacia que transforman y se enfrentan a las experiencias no convencionales, subculturales y perturbadores. Eisenman, Williams y

¹⁰⁰ Una de las obras de Williams de esa muestra se denominó *¿Eres pro-porno o anti-porno?* (1992). Según Ana Collado dicha serie de imágenes “resume la posición actual de los debates que tratan del deseo sexual femenino y su derecho a expresarse (sin temor a quedar convertidas por ello en meros objetos instrumentalizados por el deseo masculino) (...) Sue Williams, representando a una mujer desnuda con los pies y las manos atados a dos caballos que se alejan a galope en direcciones contrarias, ironiza sobre la futilidad de la polémica [expresando que] ya no se trata de buscar un sexo correcto propio del ser mujer, sino de tomarse la plena libertad de ejercerlo tal y como cada uno o una desea. ‘Soy un ser político, y feminista, y revolucionaria, y un ser sexual, y eso no tiene nada que ver con mi yo, excepto en que creo que tengo derecho a hacer lo que quiera con mi cuerpo’ –declaraban las integrantes de Tribe 8, un grupo de música rock y punk de lesbianas de San Francisco, que defiende su opción por el sexo duro. ‘¿Si los hombres –declaran- han tenido el derecho a hacerlo, y a decir miles de tonterías, por qué no nosotras?’ (En Collado, A; 1999).

Goldin han salido de los términos normativos de la sociedad y su arte; aunque deberíamos preguntarnos si, como mujeres, han estado alguna vez dentro de ella” (Op. Cit).

Otra muestra se realizó en 1993 en el Whitney Museum for American Art, titulada *Arte abyecto: repulsión y deseo en el arte americano*. Si bien en la puesta había obras de artistas contemporáneos como Cindy Sherman, Helen Chadwick, Paul McCarthy, Gilbert y George, Robert Gober, Kiki Smith y Jake, también se recuperaron obras de artistas que trabajaron con el cuerpo en las primeras décadas del arte feminista como Carolee Schneemann y Louise Bourgeois. La característica central de estas obras fue poner al cuerpo en el centro de la escena pero rescatando aquellas partes del cuerpo que no estaban permitidas nombrar o mostrar en ninguna mesa de arte: muerte, degradación, excrementos, mutilaciones y otras ‘aberraciones’ inundaron la sala del museo norteamericano.

Esta muestra tiene íntima relación con una anterior, de 1992, que se llevó adelante en París: *Desórdenes* cuyos artistas eran Nan Goldin, Mike Kelley, Kiki Smith, Jana Sterbak y Tunga. Según Chantal Pontbriand y Catherine David, sus curadoras, el itinerario de la muestra estuvo basado en todo aquello ‘subterráneo’, reprimido, todo cuanto puede o podría ser tabú. En efecto todas las obras expuestas (en su mayoría fotografías, instalaciones y performances) se basaban en el cuerpo, pero en aquellas imágenes del cuerpo que quedarían entre ‘lo real y lo irreal, lo consciente y lo inconsciente, lo racional y lo irracional’. Así el cuerpo, como lugar de la representación retornó a la escena artística, pero de modo abyecto, sumado a las indagaciones en torno al cuerpo ambiguo o andrógino, al cuerpo travestido. Retomando a Foster, la crítica de arte Marga van Mechelen, afirma que: “el agotamiento de la representación, su paroxismo en el simulacro, la reacción contra el falso mundo mediático de la sociedad de consumo, ha orillado a cierto tipo de arte a enfrentarse directamente con lo real, de golpe y frontalmente. En la lectura de Foster, paradójicamente, este regreso de lo real se presenta en forma de lo abyecto, la sombra de lo que estamos acostumbrados a mirar” (van Mechelen, 1997).

Es importante reflexionar acerca del contexto histórico y social en el que comienza a delinearse la búsqueda en torno a lo abyecto del cuerpo. En un mundo signado, entre otras cosas, por las guerras, las muertes del SIDA como pandemia mundial, el hambre y la desigualdad flagrante entre los países, el arte abyecto parece reafirmar ‘lo real’ en su crudeza contra ‘la belleza’ en el arte, la muerte, la degradación por sobre la experiencia bella. Según

Foster muchas de estas imágenes del arte posmoderno están caracterizadas por “rechazar el ilusionismo e incluso cualquier sublimación de la mirada del objeto, en un intento de evocar lo real en sí mismo... [y] llevar a las fronteras rotas del cuerpo violado. [Allí] el cuerpo aparece como un doble directo del sujeto violado, cuyas partes se presentan como residuos de la violencia y/o huellas del trauma. Es casi como si estos artistas no pudieran representar el cuerpo más que como violado, como si sólo se considerase representado en esta condición” (Foster; op. Cit: 156).

Nos encontramos aquí con un debate que también se ha suscitado en los últimos tiempos en la estética contemporánea que tiene íntima relación con aquello que podríamos denominar los ‘límites sociales del arte’, es decir el riesgo de que todo sea y deba ser mostrable. Sin embargo, se considera que el concepto de abyección y de lo corporal asociado a ello, es parte de una lectura crítica del orden simbólico y no, o al menos no necesariamente, de que todo se transforme en ‘mostrable’. ‘Lo monstruoso’ de los cuerpos de Sherman, Kelley o Smith, lo ambiguo de Morimura, lo obscuro de Goldin y Williams, podría emerger como parte de una extrañeza que enfrenta al espectador con sus propios lugares posibles de representación. No se trataría de romper con los límites mismo de la representación (algo que de por sí sería imposible sin caer en el delirio), sino más bien, de enfrentarse con las concepciones vigentes sobre el cuerpo y sobre el género y, por qué no, sobre los límites de lo humano. Según Foster, la validez político-cultural de pensar la abyección en el arte depende de cómo se decide pensar la propia noción de abyección. En este sentido es que la idea de Arte Abjecto comenzó a constituirse en un nuevo marco de exploración e indagación que, a pesar de no ser un modo de producción estética practicado exclusivamente por artistas feministas, sí se ha tornado un lugar de indagación en torno a otras representaciones posibles del cuerpo y la sexualidad, resignificando los sentidos que se venían desarrollando.

Al momento de pensar la estética contemporánea, Foster retoma la clásica definición de Kristeva, sobre lo abyecto como “aquello de lo que debo deshacerme a fin de ser un yo (...) una sustancia fantasmal no solamente ajena al sujeto sino íntima con él; demasiado de hecho, y es esta super proximidad la que produce el pánico en el sujeto. De este modo lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas en nuestro interior y en el exterior”. Y concluye “la abyección es un estado en el que la subjetualidad es problemática ‘en el que el significado se derrumba’ de ahí su

atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar estos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad” (Foster; 2001: 157). Es en este sentido que la utilización de lo abyecto podría pensarse en dos órdenes: por un lado en torno a los cuerpos que pueden ser representados (drags, travestis, cyborg, etc), y por otro, en el modo en que esos límites del cuerpos son representados (los excrementos, la suciedad, la fragilidad, lo siniestro, etc.). En ambos se pone en debate el límite de lo aceptado, de lo rechazado histórica y socialmente en torno a las representaciones del supuesto cuerpo femenino y/o masculino. Haciendo especial énfasis en las construcciones sociales del género, artistas como Morimura, Sherman o Leonard cuestionan el binomio tradicional heterosexista de lo femenino-masculino. En sus imágenes, los rasgos característicos de la diferencia sexual comienzan a dejar paso a rasgos de cuerpos andróginos que ponen en discusión la idea de la ‘diferencia sexual’, entendida en términos fijos, como así también las evocaciones a los cuerpos mutilados, a los cuerpos desgajados que socaban la sensibilidad sobre el propio cuerpo.

La fotógrafa Zoe Leonard (1961), exhibió en el Centre National de la Photographie de París en 1998, su *Preserved Head of the Bearded Woman* (1991)¹⁰¹, una serie de fotografías que interpela nuestra sensibilidad al discutir el binomio del sexo/ género. La modelo Jennifer Mille es quien se encuentra tendida en una cama en pose sensual que remite a las clásicas imágenes del cine de Hollywood de los ’50. Pero su barba y sus piernas con vellos resultan, cuanto menos, intranquilizadoras a los ojos (y a la sensibilidad) no sólo del cánon de belleza de la mujer actual sino, además, de aquello que ‘debe ser’ una mujer.

Por otro lado, Jana Sterbak (1955), artista checa radicada en Canadá, indaga generalmente en el cuerpo y su relación con la muerte y el dolor, y en sus posteriores procesos de construcción de identidad. A partir de las performances y las instalaciones, Sterbak apela a la participación y recepción del espectador en cada una de sus instalaciones, fundamentalmente para enfrentarnos, descarnadamente, a esa materia finita que es el cuerpo. En una serie de esta artista, *Distraction* (1995), la distracción resulta casi imposible ante la imagen de una mujer en cuyo pecho se observa abundante vello, generalmente, asociado a un cuerpo masculino. Allí la artista intenta deconstruir el propio imaginario de ‘lo femenino/lo

¹⁰¹ Esta serie de fotografías de Leonard tiene reminiscencias de la serie de Ana Mendieta *Trasplante de Pelo Facial* (1972) donde la artista mexicana describía esta imagen como “una continuación de la obra de Marcel Duchamp *L.H.O.O.Q.* (1919), una reproducción en forma de tarjeta postal de la Mona Lisa de Leonardo, a la que Duchamp añadió bigote y barba”.

masculino'. En otro de sus trabajos, *Vestido de carne para una albina anoréxica*¹⁰² (1987), se observa un maniquí expuesto (realizado en tamaño real de un individuo) cuyo vestido/cuerpo está realizado con más de 27 kilos de carne. El título, que refiere a la anorexia, y la instalación de un cuerpo 'en carne viva', interpela acerca de las acepciones que se ejercen sobre el cuerpo de la mujer y las imposiciones sobre el mismo en la sociedad contemporánea. Según Rosa Martínez, *Vanitas* "destruye el tabú que nos prohíbe vernos y que nos vean como lo que realmente somos: carne animal. Y al revelar la inercia de esa carne, que se pudrirá y se descompondrá, conjunta lo repugnante y lo siniestro de la pavorosa sentencia de muerte que pesa sobre nosotros. Esa puesta en escena es sin duda liberadora, pero es también obscena- en tanto que transgrede la prohibición de visualizar ciertos contenidos-, irracional e impúdica -en tanto que desmiente el proceso de civilización y nos retrotrae a nuestra animalidad constitutiva". (Martínez, R. 1993).

Vanitas parecería ser contraria a la puesta de *Quiero que sientas lo mismo que yo*¹⁰³ (1984-85), instalación en la que se observa un contorno de figura humana realizado con alambre de púas y luces pequeñas de tubos de neon que está acompañado por una voz que reitera una y otra vez, en voz alta: "quiero que sientas lo mismo que yo: un alambre de púas rodea mi cabeza y mi piel araña mi carne desde dentro. ¿Cómo puedes estar cómodo a menos de un palmo a mi izquierda? No quiero oír mis pensamientos, ni sentir cómo me muevo. Y no es que quiera ser insensible, quiero desligarme bajo tu piel: escucharé lo que tú oigas, me alimentaré de tus pensamientos, me vestiré con tu ropa. Me he apoderado de tu actitud y has perdido tu comodidad. Haciéndolas tuyas me has librado de mis opiniones, de mis costumbres, de mis impulsos. Debería sentirme agradecida y, sin embargo... empiezas a irritarme: no quiero vivir conmigo misma dentro de tu cuerpo, y preferiría intentar una existencia nueva en alguien distinto."

En ambos casos Sterbak trabaja sobre el cuerpo, la materia humana (ya sea su ausencia o su carnalidad), cuestionando imposiciones y representaciones de la cultura actual sobre el mismo, como así también cuestionando los procesos de subjetivación en el género. En palabras de Martínez "su arte tiene algo de 'demoníaco', algo maldito, que se complace en destruir para crear, algo diabólico que hace aflorar las intensidades más recónditas y roza

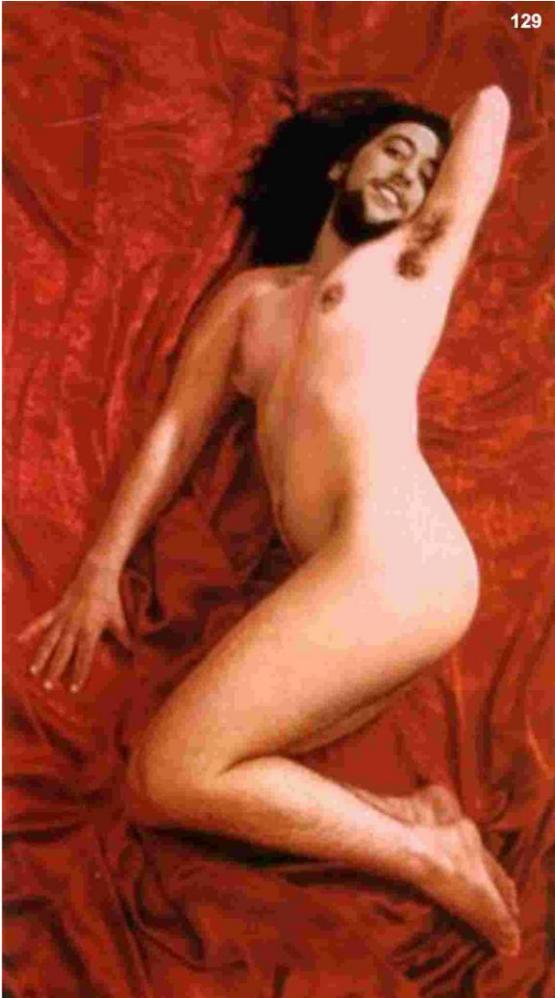
¹⁰² *Vanitas: Flesh Dress for an albino anorectic.*

¹⁰³ *I want you to feel the way i do.*

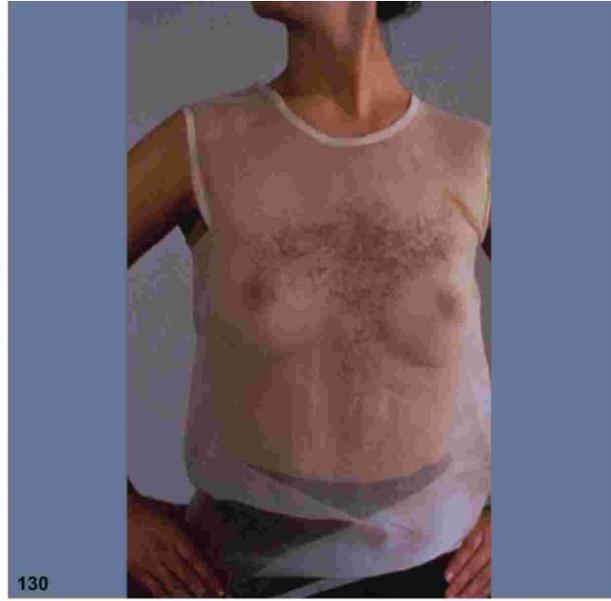
las fronteras de la locura, algo incomunicable e irrepresentable, a pesar de que comunica y se representa, algo que se sitúa más allá del Bien y del Mal.” (Martínez, R. Idem.).

Se puede pensar una relación entre esta artista y la artista argentina Nicola Costantino, quien participó en la Bienal de Sao Paulo, (1998), que agrupaba a los artistas a través del problema de *Canibalismo y Antropofagia*. La instalación de Constantino, denominada *Peletería con piel humana*, abarcaba dieciocho vestidos y abrigos femeninos ‘de diseño’, sumado a zapatos y carteras. Lo particular de sus realizaciones fue que, para la confección, la artista trabajó con silicona que replicaba piel y vello humano. Sus vestidos parecían hechos de piel humana, las protuberancias y agujeros de los mismos se asemejaban a los ombligos, a los orificios anales y a las tetillas o pezones. Según López Anaya, “el ropaje, vestido u ornamento exterior del cuerpo, en este caso, paradójicamente, muestra la piel que debería ocultar. Aún más, las decoraciones de la tela de piel humana recuerdan la desnudez. (...) [Así] en la obra de la artista argentina, las vestiduras de falsa piel humana remiten tanto a la moda como a la maquinaria de la muerte. La unión de la moda y la muerte parece tener connotaciones cínicas”. (López Anaya, J. 2003).

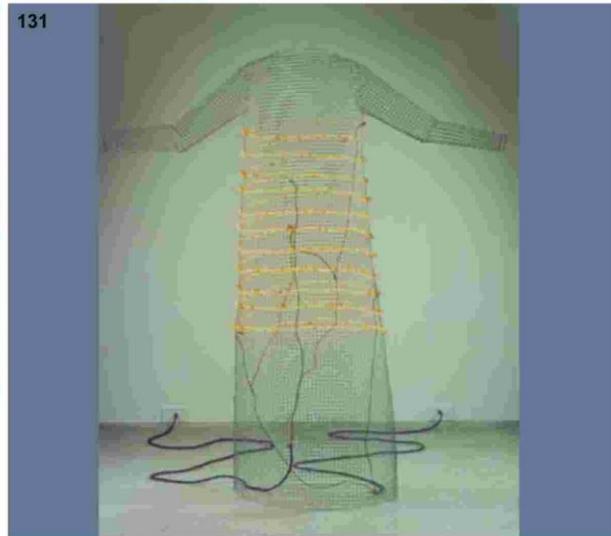
En estas artistas existe un trabajo en torno a lo abyecto como lugar que podría pensarse como ‘fuera de la escena’. Es relevante que no se trata de lo abyecto como elogio de la muerte o de lo degradado per se, sino de la abyección como modo de enfrentar la violencia, en este caso de género (ya sea simbólica, cultural o corporal), pero no para resignarse ante el dolor de los demás sino, por el contrario, la abyección como modo de resignificar las construcciones sociales, como modo de ‘enfrentarse a lo real’ en pos de imaginar un orden, un cuerpo, unas relaciones otras. En palabras de Kristeva, nos interesa lo abyecto ya que “hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable (...) sin embargo, lo abyecto no deja desde el exilio de desafiar al amo” (Kristeva; 2006: 7-8). Podría pensarse entonces como un modo de rasgar la mirada del espectador, de enfrentarlo con lo intolerable, con aquello que no tiene lugar ni nombre y que apenas puede pensarse y experienciarse a modo de ‘un retorno reprimido de lo real’, del cuerpo que no tiene ya más el halo de ‘la belleza’ (reificada) sino de la frágil materialidad.



129. *Preserved Head of the Bearded Woman.* (1991). Zoe Leonard.



130

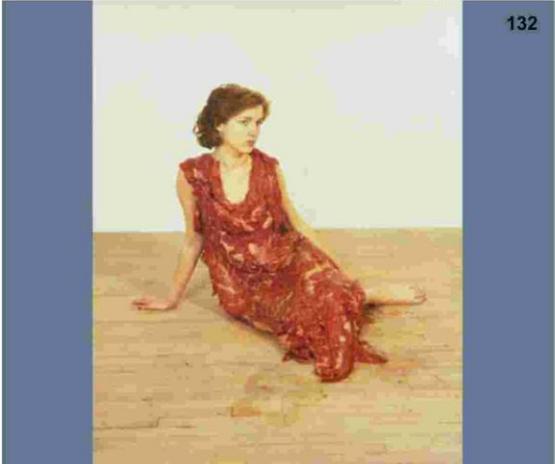


131

130. *Distraction* (1995). J. Sterbak.

131. *I Want you feel the way i do* (1995). J. Sterbak.

132/3. *Vanitas. Flesh dress for an albino anorectic* (1987). Jana Sterbak.



132



133

2.1.- Las mil caras de Yasumasa Morimura.

“Estoy convencido de que llegará el momento
en el que la gente dejará valerosamente de ser hombre”
Yasumasa Morimura

Yasumasa Morimura (1951) es un artista japonés que trabaja con la fotografía como modo de expresión artística pero, con el fotomontaje digital entre pintura y fotografía y su posterior impresión sobre lienzo, sus imágenes se asemejan más a grandes murales. Con las imágenes producidas, el artista realiza grandes instalaciones o video instalaciones. Morimura combina todo tipo de recursos técnicos: desde el maquillaje y el vestuario (a veces adecuado a la época y otras irónicamente modificados), y, finalmente, la ‘manipulación digital’, conforman el ‘cuadro’ que siempre lleva consigo un marco trabajado en estilo barroco. El propio artista no se considera propiamente ‘un fotógrafo’. Interesado en el ‘arte occidental’ y anclado en la tradición apropiacionista que observamos en Levine, las imágenes de Morimura se asemejan también a las fotografías de Cindy Sherman. Su foco está puesto en el sujeto que ve y es visto, aquél que al momento que intenta expresarse debe pensar-se, ya que el artista japonés es él mismo quien ‘aparece re-retratado’ en los cuadros/fotos que realiza.

Las imágenes de Morimura hacen foco allí donde las miradas parecen excluirse: Oriente y Occidente, lo femenino y lo masculino, el arte y la cultura de masas. Tanto desde lo formal como desde las representaciones que se ponen en imagen, se observa, por un lado, una constante reapropiación irónica hacia la mirada de la cultura occidental y el discurso del ‘gran arte’ y, por otro, hacia los estereotipos genéricos y de raza. La distinción entre Oriente vs. Occidente, original vs. copia, masculino vs. femenino se transforman en su particular modo de utilizar y re-apropiarse de las imágenes. El artista constantemente ‘mezcla’ e ironiza sobre estas asignaciones al utilizar conocidos retratos masculinos de la historia del arte occidental sobre los que introduce su rostro ‘oriental’, o bien en retratos femeninos (como la serie *Frida Khalo*) se destaca su rostro ‘masculino’.

Los primeros trabajos de Morimura se caracterizaron por poner el eje en la relación Occidente Vs. Oriente. El trabajo desde y hacia el cánón de las pinturas e íconos de masas de la cultura occidental se debe al interés de pensar el entramado cultural que se produce, desde la segunda mitad del siglo XX, entre culturas tan disimiles (fundamentalmente el cruce entre la estadounidense y la japonesa).

Parodiando las grandes obras de la historia del arte occidental e indagando en las representaciones genéricas Morimura realizó una larga serie que inició en 1986 denominada *Historia del Arte*. El artista se centra en los personajes femeninos de la historia del arte, por lo cual podría suponerse que volvería a ubicar a las mujeres en el lugar de ‘objetos para ser representados’. Pero, anteponiéndose él en el lugar de los ‘protagonistas originales’, destacando su rostro casi como marca cultural oriental y, a la par, como ‘masculino en lugar de femenino’, Morimura pone en crisis la idea de representación femenina de los cuadros clásicos. Los rasgos de su rostro disturban lo que se espera de la propia representación¹⁰⁴. Vemos allí al artista posando como sujeto de los ‘cuadros’ de Velázquez, Goya, da Vinci, Rembrandt y, en muchas ocasiones, de Frida Kahlo. En todas estas apropiaciones no sólo se destacan estos detalles del rostro sino además de los elementos ‘decorativos’ que Morimura añade siempre en sus reproducciones finales: frutas, telas sobrecargadas de imágenes que no se condicen con la época, fondos que trasforman el original, entre otros.

A modo de ejemplo, podemos destacar la apropiación de *Mother Judith* (1991), una parodia de *Judith with the head of Holofernes*, de Lucas Cranach (1530), donde las joyas se trasforman en verduras y fiambres y la cabeza de Holofernes se trasforman en un rostro ‘asociado a un rostro japonés’ (ya en sus ojos, ya en sus bigotes). También se apropia de la *Infanta Margarita* de Diego Velázquez (1659) o la *Olimpia* de Manet (1863) cuyo cuerpo se trasforman en el pecho de un hombre con rostro de mujer y la colcha en una marca oriental imprescindible: un kimono. También la serie de intervenciones sobre el *Bar de Folies* (1882), del mismo autor, donde la mujer queda al desnudo y donde se observa un rostro cuasi femenino sobre un cuerpo masculino. *La Lección de Anatomía del Dr. Nicolaes Tulp* de Rembrandt (1632), se trasforman en una lección donde el médico y el cadáver tienen el mismo rostro oriental. También, del mismo autor, *Sansón cegado por los filisteos* (1635) pasa a ser *The death of the Father* (1991), en la que los soldados del imperio se trasforman en soldados samuráis propios del imperio japonés.

Otra obra que resulta irónicamente apropiada por el artista es el *Angelus* de Jean-Francois Millet (1857) a través de *Brothers, Late Autumn Prayer*, la pareja de campesino es

¹⁰⁴ Resulta un dato llamativo que, cuando se realiza una búsqueda por internet, en varios sitios se dice que ‘Morimura es una artista japonesa’. Más allá de la falta de rigurosidad periodística o de datos sobre el artista, lo que resulta llamativo es la asociación rápida de Morimura con ‘lo femenino’. Como si un ‘artista varón’ pudiera ser menos asociado con este tipo de prácticas y retratos.

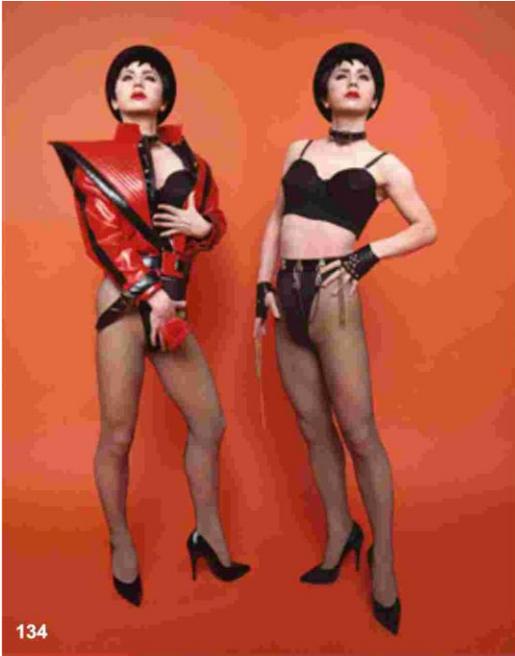
‘suplantada’ por una pareja de campesinos japoneses y las herramientas de trabajo se transforman en lo que pareciera ser una crítica a la cultura norteamericana: armas de destrucción masiva que instauran en el fondo del cuadro aquella sensación de muerte que presupone el fondo rojizo atravesado por el humo de una bomba nuclear. También se encuentra una serie de tres imágenes de la Mona Lisa: *Monna Lisa in its Origin* (1998), *Monna Lisa in Pregnancy* (1998) y *Monna Lisa in the Third Place* (1998), donde se observa que la Gioconda de Morimura va despojándose de sus vestimentas hasta mostramos una mujer cuyas entrañas se encuentran al descubierto y dejan ver un feto. Resulta interesante destacar que el fondo de la imagen cambia radicalmente, de la ‘naturaleza original’ pasando por las ruinas de una ciudad que se observa de fondo, hasta llegar a un fondo completamente oscuro.

En todas estas apropiaciones podemos decir que hay “una forma de imitación caracterizada por una inversión irónica, siempre a costa del texto parodiado”. Como continúa la teórica norteamericana Hutcheon, “la parodia es repetición con diferencia crítica, que marca una diferencia en vez de una semejanza (...) no se trata de una imitación de modelos pasados: es una confrontación estilística, una recodificación moderna que establece una diferencia en el corazón de la semejanza (...) es apropiarse de las convenciones de un período anterior y darles un sentido nuevo” (Hutcheon; 1984: 17). Lo que está en juego en las imágenes de Morimura es el propio orden simbólico de la dominación (del ‘gran arte’ y de lo androcéntrico). Hutcheon aclara que “contrariamente a la visión prevaleciente de la parodia como una especie de pastiche ahistórico y apolítico, el arte postmoderno emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas.” (Hutcheon; 1990: 8)

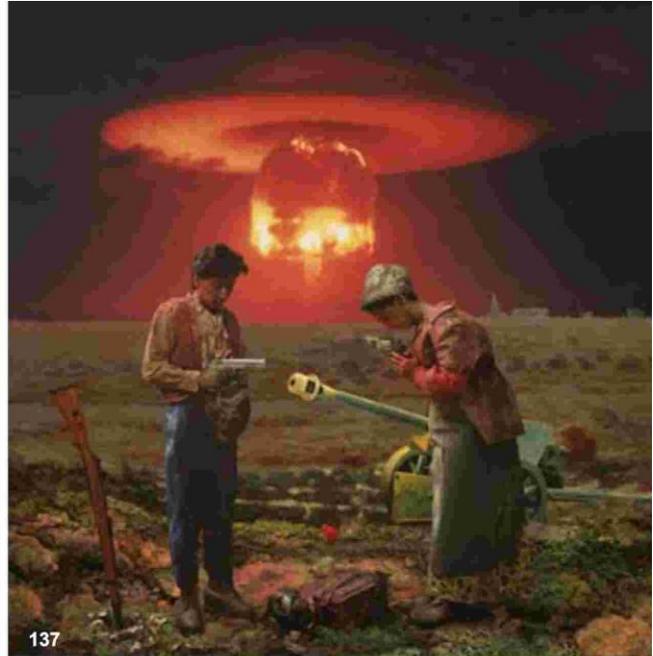
Por otra parte, Morimura también indaga constantemente en los íconos de la cultura de masas y, fundamentalmente, en dos grandes series: la primera, *Psychoborg* (1991-94) donde parodia las imágenes de Madonna y Michel Jackson, y la segunda serie *Actrices* (1996) compuesta por casi 60 fotografías en las que el artista se pone en el cuerpo de más de 20 actrices estadounidenses y europeas, donde están Ingrid Bergman, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Audrey Hepburn, Vivien Leigh, Faye Dunaway o Catherine Deneuve para mencionar sólo algunas. Allí no son sólo los rostros y los ‘adornos de la vestimenta’ los que el artista se encarga de ‘manipular’ sino que su cuerpo aparece todo entero, travestido, recons-

truyendo la pose que cristaliza alguna escena emblemática de una película; es Lisa Minelli en Cabaret, Vivian Leigh en Lo que el viento se llevó o Marilyn Monroe en La tentación vive arriba. Morimura expresa de este modo una parodia a los modos de comprender los íconos de la cultura de masas y el lugar de la mujer como parámetro de la belleza occidental convertidos en cánones universales. Sobre esto Morimura dirá que “me he trasmutado en unas trescientas caras. Ha sido un acto de retirar al yo su individualidad, de difuminar la propia identidad. Esto se diferencia de la mirada de Rembrandt y de algunos otros quienes como objetivo convergen en el yo. Para mí, realizar un autorretrato es explorar las múltiples posibilidades que se me presentan”. (En García Yelo; 2001). Según García Yelo, no son menores estas expresiones del artista japonés si se tiene en cuenta la importancia del trabajo con el retrato, un modo de expresión artística casi inexistente en la tradición japonesa debido a la influencia del budismo.

El cruce entre género y raza es otra faceta importante que, en sus producciones, se inicia con la apropiación de *Daublonnage (Marcel)*, (1995), de la ya clásica fotografía de Man Ray a Marcel Duchamp (*Marcel Duchamp as Rose Sélavy* 1920-21). La pose es similar a la del artista francés, sin embargo existe, en los brazos del artista, un detalle que perturba, allí unas manos negras se entrecruzan con las ‘supuestamente originales de la imagen’ (lo mismo ocurría en las imágenes del bar de Manet). Otro rasgo no debe pasar desapercibido, el excesivo tono blanco del maquillaje del rostro que aludiría a la asociación (fundamental en la simbología japonesa) acerca de la blancura como ideal de femineidad. Esta puesta estaría asociada a las ideas de Occidente como lo masculino y Oriente como lo femenino. En este sentido, así como ‘lo femenino’ es lo ‘otro’ de lo masculino, el etnocentrismo occidental, siempre definió a Oriente como ‘lo otro’, por aquello que le ‘falta en su desarrollo’ para alcanzar ‘la civilización’, ‘la cultura’, ‘el arte’, etc. Lo que resulta importante subrayar en las imágenes del artista japonés es la ruptura de los cánones vigentes en cuanto a los binomios, original/copia, Occidente/Oriente y, sobre todo, masculino/femenino y sexo/género, que quedarían cuestionado en sus imágenes ‘masculino/femeninas’. Los cuerpos y rostros de Morimura, podrían así desafiar las clasificaciones heterosexistas vigentes.



134



137

134/5/6. *Psychoborg* (1995). Yasumasa Morimura.

137. *Brothers, Late Autumn prayer* (1991). Y. Morimura.

138. *Tres mujeres, tres mentalidades* (1995). Y. Morimura.

139. *Los nuevos caprichos* (2005). Y. Morimura.

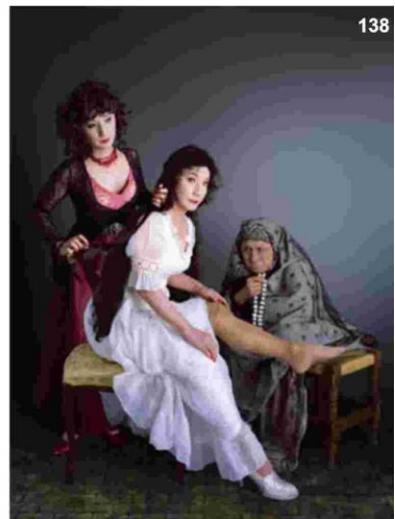
140. *Doublonnage (Marcel)* (1995). Y. Morimura.



135



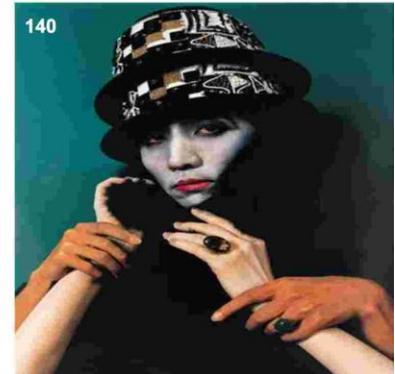
136



138



139



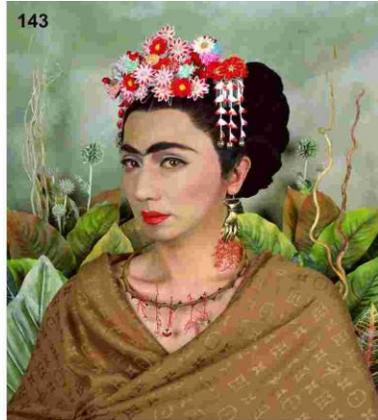
140



141



142



143

141. *After Ingrid Bergman* (1996). Y. Morimura.

142. *Mother Judith* (1991). Y. Morimura.

143. *Frida* (2001). Y. Morimura.

145. *The death of the father* (1991). Y. Morimura.

146. *Monna Lisa in its Origin* (1998). Y. Morimura

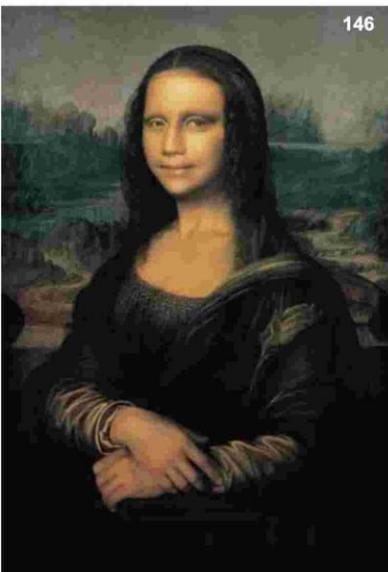
147. *Monna Lisa in Pregnancy* (1998). Y. Morimura.



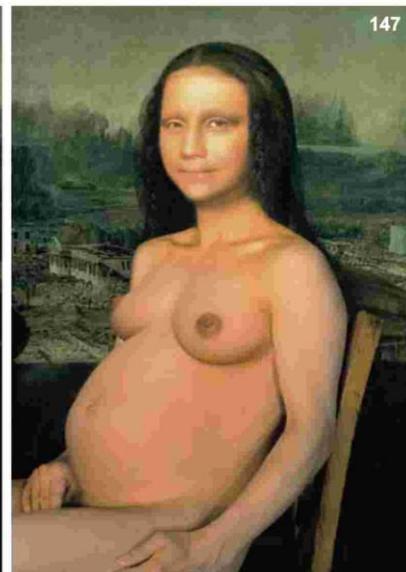
144



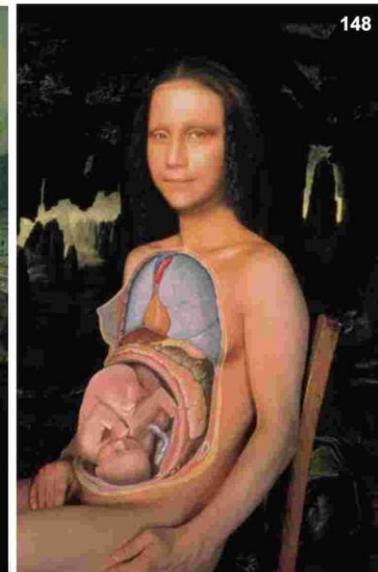
145



146



147



148

2.2. El cuerpo y sus límites. Las esculturas de Kiki Smith.

“El cuerpo es nuestro denominador común
y el encuentro de nuestros placeres y nuestras penas.
Con él, quiero expresar quienes somos,
cómo vivimos y como morimos”
Kiki Smith

Kiki Smith (1954) es una artista alemana que ha trabajado, fundamentalmente, en torno a la escultura y el arte de instalación pero que, sin embargo, también a realizado trabajos en fotografía, dibujo, grabados, litografías y pintura clásica. Afincándose en la tradición feminista de utilizar las ‘artesánías’ (a una forma artesanal de pensar, según sus palabras) antes que en el supuesto ‘arte’ consagrado, Smith ha indagado y ha realizado sus esculturas en materiales como el cristal, la porcelana, la arcilla, la cera, el cartón o el papel mache que se ha transformado en uno de los materiales más importantes de sus trabajos.

Comenzó sus trabajos a partir de los años ’70 con objetos cotidianos que indagaban la relación entre arte y naturaleza. Participó en sus primeros trabajos en la realización y venta de remeras y camisetas *Corrosive* (estampadas con un contundente símbolo de productos tóxicos) que llevaban impresas fragmentos de láminas de anatomía halladas en México, relativas a las creencias religiosas originarias sobre el esqueleto humano (los nombres de los huesos, dispersos en aparente desorden sobre el tejido, estén en castellano). Se observan aquí los elementos con que la artista desarrollará sus trabajos posteriores: el cuerpo como materia contradictoria de la vida y la muerte, sus órganos, sus partes, y una posible relación destructiva hombre-naturaleza (en este caso a partir de la simbología de elementos tóxicos contra la propia especie humana, y el mundo natural en general).

Debido a su propia formación en medicina y, fundamentalmente, a su educación religiosa (protestante), Smith indagó y a trabajó en un eje que abordaría a lo largo de todo su trayecto artístico: la experiencia del cuerpo, tanto física como simbólica. Ella misma afirmó que su trabajo ha ido evolucionado desde el cuerpo ‘interno’, sus partículas interiores hacia el cuerpo ‘externo’, fundamentalmente la piel y las excreciones corpóreas, hasta aterrizar fuera del cuerpo, en las indagaciones en torno a la relación cuerpo-naturaleza. Para la artista, el cuerpo humano, más aun que la mente, es la mayor experiencia para conocer verdaderamente al sujeto y experimentar la propia vida. Ha indagado, a la vez, en la particularidad y universalidad de la experiencia corpórea. Smith ha dicho que “me interesa mirar la super-

ficie de la piel, o el sistema endócrino, o la sangre del cuerpo para pensar cómo estas cosas se relacionan con lo social o lo político. Creo que actualmente todas estas facciones diferentes en la sociedad tratan de competir para el control y la filosofía acerca del cuerpo [creo que] los hombres no son conscientes de que la mayor parte de las cosas que piensan son construcciones históricas (...) de allí que mis esculturas traten de hacer ver y examinar aquellas ideologías que le poseen en cada aspecto de su vida, ya sea los discursos de la religión, del gobierno, de la medicina en torno a la definición sexual”. (En Mc Cormick, C; 1991.).

Según el crítico Mc Cormick, el arte de Kiki Smith, abarca una diversidad de modos creativos que van desde lo conceptual y literal, a lo formal y la investigación científica, lo espiritual y la discusión personal y política en torno al cuerpo. El cuerpo, se ha transformado así en un campo de batalla ideológico y estético acerca de los órdenes culturales, sociales y políticos. Reconocida abiertamente en una línea de trabajo deudora del feminismo, Smith ha sostenido que todas aquellas ideologías e instituciones que han reclamado el control del cuerpo han sostenido ideas racistas o negativas en torno al cuerpo, fundamentalmente el cristianismo y el actual capitalismo. También hace énfasis en las percepciones acerca de la ‘debilidad y vulnerabilidad’ del cuerpo que siempre ha sido denigrado y más aun cuando se trata del cuerpo femenino o del trabajo manual femenino.

En su devenir artístico Smith ha ido variando sus enfoques sobre el cuerpo pasando por la anatomía, el autorretrato en litografías, la relación del cuerpo-naturaleza, las simbologías y mitologías femeninas acerca del propio cuerpo y del cuerpo en sí mismo como materia de vida y de muerte. Siguiendo la línea de trabajo de Louise Bourgeois, Eva Hesse, Lee Bontecou o Nancy Spero. La artista indagó en torno al cuerpo como modo de pensar la experiencia femenina intentando deconstruir la mirada ‘de los artistas’ sobre el cuerpo femenino como experiencia de placer y erotismo masculino. La mayoría de sus trabajos poco tienen que ver con las representaciones tradicionales del cuerpo de la mujer.

Uno de los intereses fundamentales de la propia artista es indagar en la fuerza política que conlleva el trabajo en torno a la representación del cuerpo para el arte feminista, en ese sentido dirá que “no es que los hombres no hayan empleado su misma imagen, pero las mujeres la utilizan con autoridad propia. En vez de ser el tema de algo, ellas son el objeto. Para mí, esto significa un cambio radical” (en Mc Masters; 2007). En el convencimiento de

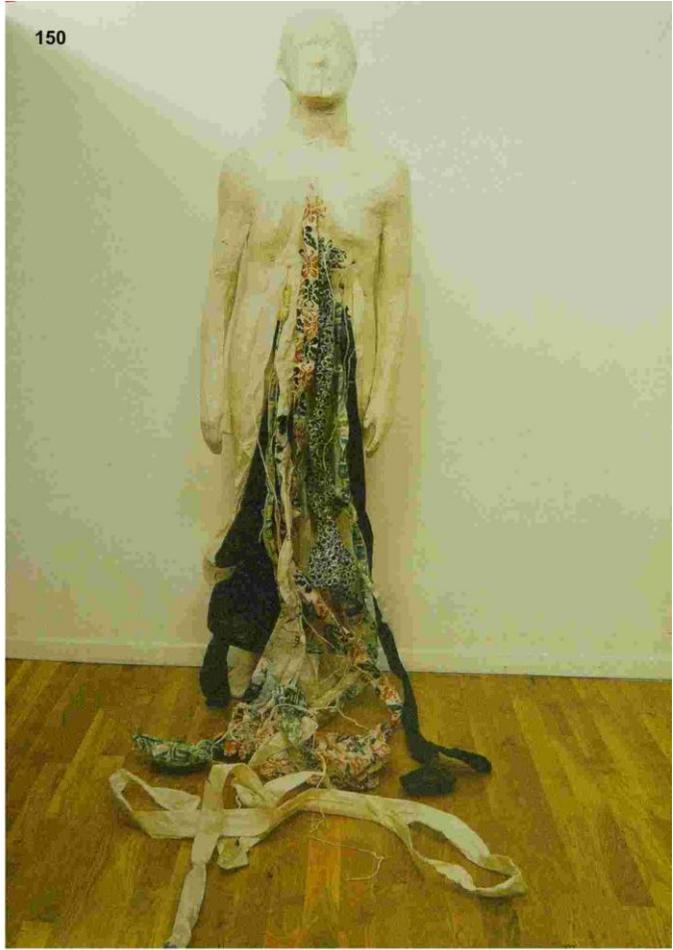
que una de las principales luchas (y conquistas) del feminismo ha sido el poder de decidir sobre el propio cuerpo de las mujeres Smith sostiene que los reclamos en materia de medicina, de religión o de cualquier otra forma de represión institucionalizada es una de las claves de las luchas feministas en el trabajo de y con el cuerpo propio. De ahí que afirme que “muchos de los argumentos que intentan justificar el racismo y el sexismo tienen que ver con contradictorias percepciones sobre el cuerpo. Esto se advierte en la forma en que son denigradas algunas tareas que tienen que ver con trabajos manuales o la crianza de niños. Cuanto más cerca de la tierra están esos trabajos, menos considerados e importantes son” (en Soto; M; 2004).

Las primeras imágenes y trabajos de Smith en relación a lo corpóreo indagaron, de modo casi anatómico-clínico, en el interior del cuerpo, en sus vísceras, en los sistemas arteriales (simbolizados muchas veces por collares de vidrio azules y rojos), el desarrollo de zonas del cuerpo con mucho vello, el trabajo en torno a la musculatura, los huesos, la sangre, hasta las lágrimas, pasando por la saliva, la orina, el semen y los excrementos. Se destaca aquí la instalación *Recipients* (1986), unos recipientes llenos sangre y silicona, que proponían una mirada cruda acerca de las cirugías plásticas que comenzaban a convertirse en deseos y mandatos de la belleza femenina. En *Untitled* (1987-1990) se observan doce botellones donde cada una de ellas alberga una significación a diferentes fluidos o excreciones del cuerpo, como ser sangre, semen, diarrea, orina y lágrimas.

En *Nervous Giants* (1987), una serie de dibujos bordados, Smith trabajó, fundamentalmente, con las representaciones históricas de y hacia el cuerpo, sus valores simbólicos y sus significados, especialmente aquellos relacionados al dolor y la vulnerabilidad del cuerpo humano y a la muerte. A partir de las esculturas *Virgin Mary*, (Virgen María), *Tale* y *Blood Pool* (piscina de sangre), todas realizadas en 1992, Smith indagó en la escultura figurada en tamaño real sin dejar de trabajar en torno al cuerpo, su ‘interior’ y su materialidad. La primera de estas esculturas es un cuerpo de mujer realizado en la postura típica de la Virgen María, pero cuyo cuerpo se encuentra sin piel, sólo músculos, carne y sangre. En torno a esta escultura Smith ha dicho que pretendía indagar en torno al límite de la piel como si de una ‘pared protectora se tratara’, de allí que la imagen corporal indague en el interior de ese cuerpo que parece protegido y recubierto.



149



150



151

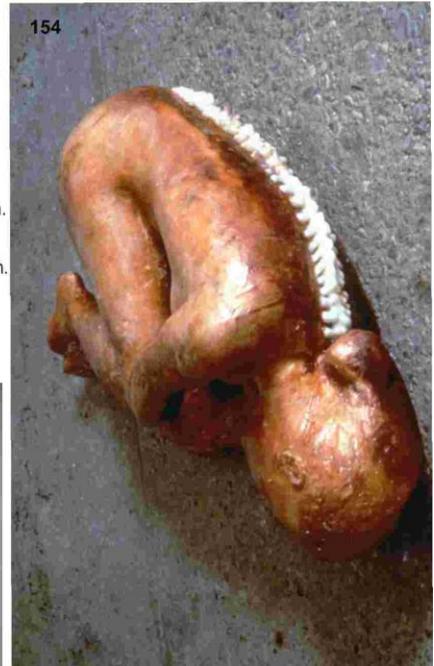
- 149. *Sin título* (1993). Kiki Smith.
- 150. *Sin título* (1996). K. Smith.
- 151. *Lilith* (1994). K. Smith.
- 152. *Sin título* (2002). K. Smith.
- 153/4. *Blood Pool* (1996). K. Smith.



152



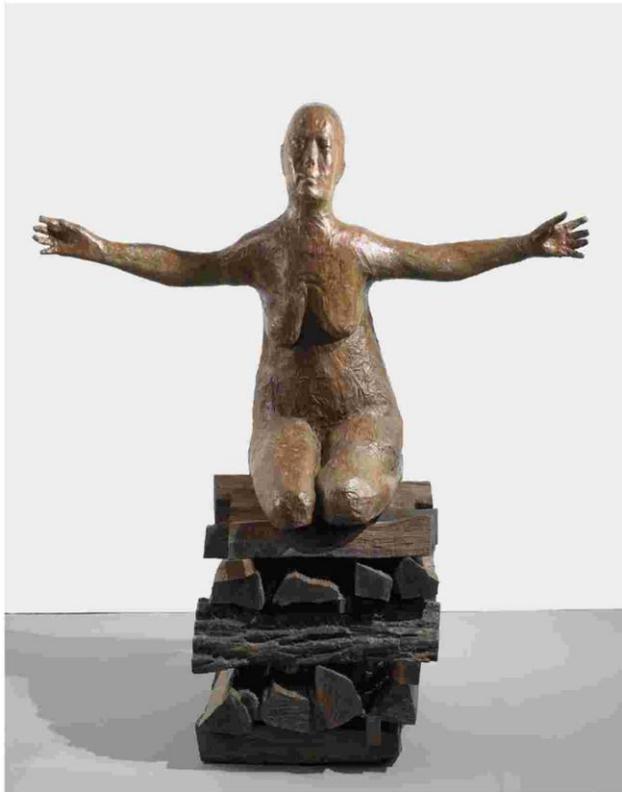
153



154



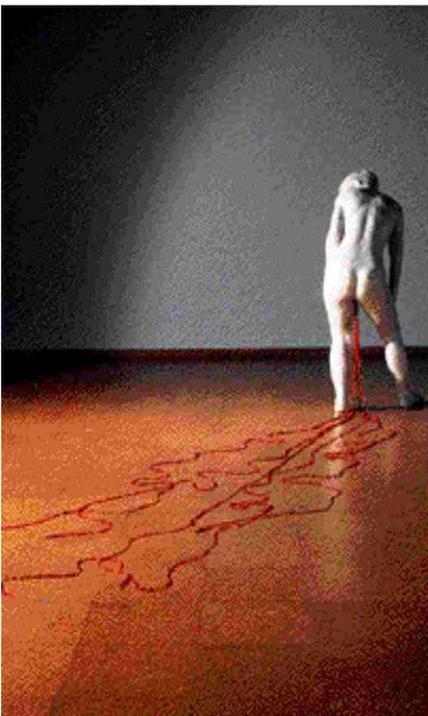
155. *Virgen Mary* (1992).K. Smith.



157. *Pyres woman on a Haunches* (2002).K. Smith.

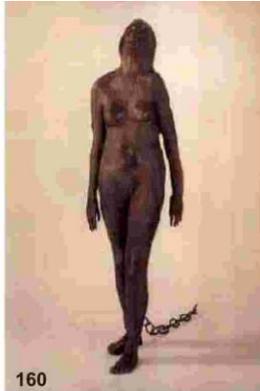
156. *Sin título* (1994).K. Smith.

158. *Tale* (1992).K. Smith.

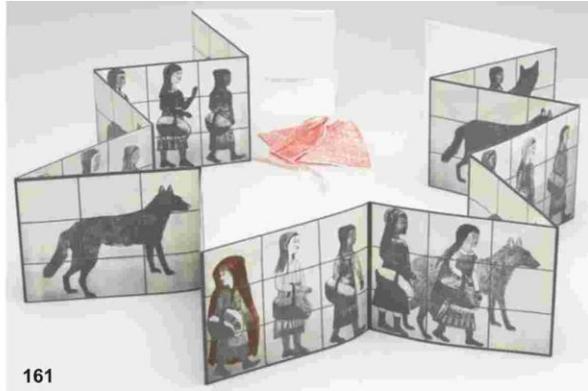




159



160



161



162



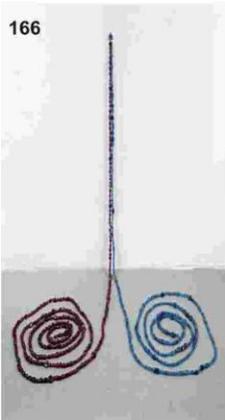
163



165



164



166

- 159. *Rapture* (2001).K. Smith.
- 160. *Mary Magdalene* (1994).K. Smith.
- 161. *Companion* (2000).K. Smith.
- 162. *Lying with the wolf* (2001).K. Smith.
- 163. *Come Away from her (After Lewis Carroll)* (2003).K. Smith.
- 164. *Born* (2002).K. Smith.
- 165. *Recipients* (1986).K. Smith.
- 166. *Veins and arteries* (1993).K. Smith.

La segunda escultura consistía en una mujer cuyo cuerpo estaba en posición fetal pero con la espina dorsal abierta en la parte posterior, simbolizando el dolor corporal a la par que una referencia al dolor como posibilidad de nacimiento de algo nuevo.

También trabajó a partir de cuentos y mitos populares, como ser los relatos bíblicos, (fundamentalmente las imágenes y símbolos alrededor de los personajes femeninos, como Lilith, María Magdalena, María, etc) y entrecruzándolos con los cuentos populares de hadas, sus cuerpos y la relación con el dolor. Realizó dibujos y esculturas pequeñas en porcelana, como *mujer con búho* o *mujer con mono*. Como así también la relectura y los dibujos en torno a cuentos infantiles como ser, *Caperucita* (en una interesante mimetización con el lobo), *mujer con lobo*, *mujer con león* y *Alicia en el País de las Maravillas*.

En líneas generales se puede decir que los trabajos y realizaciones de Smith en torno al cuerpo, y sus referencias constantes a los ritos e imágenes femeninas religiosas, se transforman en uno de los elementos más significativos de su obra. La inquietante puesta en escena de Smith de sus esculturas con nombres bíblicos o de partes abyectas del cuerpo, disputan los elementos asociados constantemente a la mujer desde el discurso judeocristiano. El trabajo en torno de lo abyecto tendría allí uno de sus puntos nodales más interesantes al articularse no solamente con ‘las mujeres’ sino con todos aquellos cuerpos que perturban el sistema de clasificaciones de nuestro orden existente.

2.3. La atracción de lo feo en las fotografías de Cindy Sherman

“Me parece aburrido perseguir la idea típica de belleza, porque ésa es la forma más fácil y obvia de ver el mundo. Dirigir la mirada al otro lado es mucho más desafiante”.
Cindy Sherman

Cindy Sherman (1954) es una fotógrafa y actriz estadounidense que comenzó su trabajo hacia fines de la década del ‘70 como actriz y, posteriormente se abocó a la fotografía. En líneas generales casi todos sus trabajos pueden pensarse en torno a la pregunta acerca de la construcción de identidad. Utilizando disfraces, prótesis o ambientaciones en blanco y negro, Sherman hace de ‘sujeto retratado’, pasando por mujer-actriz de los años ‘50, mujer retratada de ‘las grandes obras’ de la historia del arte o personaje siniestro de cuentos de hadas. Al utilizar como modo de fotografiar este ‘verse viendo’ las escenas de la vida cotidiana de los medios de comunicación masivas (cine, literatura, artes visuales), la artista

también sitúa sus producciones en la tradición de sus antecesoras de discutir las asignaciones de los discursos de originalidad y autoría. Según López Anaya “la actitud de ser a la vez sujeto y objeto de estas imágenes funcionaba como una negativa de entender al artista (la mirada masculina) como fuente de originalidad. Sherman ataca implícitamente la autoría, al hacer equivalente el artificio conocido de la actriz enfrente de la cámara con la supuesta autenticidad del director detrás de la cámara” (López Anaya; op. Cit. 232).

Hal Foster analiza las manifestaciones de Sherman como parte de la emergencia de lo real traumático. Retomando sus reflexiones acerca del retorno de lo real, Foster dividirá la obra de Sherman en tres grandes períodos: el primero abarca los primeros trabajos de la fotógrafa norteamericana (1975-1982), el segundo (1987 a 1990) abarca una serie de fotografías que hacen referencia a la moda, a cuentos de hadas y a la propia historia del arte y el tercero serían las imágenes de Sherman a partir de 1991 que indagan en torno a lo obscuro y lo abyecto.

En el primer período el trabajo de la artista evoca al sujeto como imagen, al sujeto bajo la mirada del espectador, en el cual, según Foster, “Sherman muestra a sus sujetos como autovigilados (...) en enajenación psicológica (yo no soy lo que imaginaba ser) [y] así capta la brecha de (i)rreconocimiento con la que las industrias de la moda y espectáculo operan día y noche” (Foster; 2001: 152). De este primer período se pueden destacar una serie de fotogramas sin título denominada *Untitled Film Stills* (1978), realizados en blanco y negro, donde se retrata en el lugar de mujeres típicas de las escenas hollywoodense de cine clase B. También en la serie *Murder Mystery People* (1980-1982) (donde cada fotografía también es denominada *Untitled*) sus fotogramas indagaba en torno a mujeres características de las series televisivas de suspenso y terror del cine norteamericano.

Tal como se dijo, en ambas series de fotografías, Sherman, es el ojo que ve (‘que retrata’) y a la par que es retratada, ya que ella misma es su propia ‘modelo’. Sin embargo, el ‘autorretrato’ característico está aquí borrado. Las imágenes de Sherman no ponen a la artista en el ‘lugar de ser retratada’ sino que lo que hay es la distancia de y sobre diversos personajes que se fotografían. Además, la despersonalización que produce el nombre de la serie, a través de *untitled*, tampoco podría asemejarse con los retratos clásicos fotográficos, cuyo ‘objetivo’ es, nada más y nada menos que ‘fotografiar un instante en la vida de un sujeto’, nada de ello se observa en las imágenes de la artista. Enfrentando las críticas acerca

de su propia objetualización en estas imágenes, Sherman modifica constantemente sus propias posturas retratadas, es ella a la par que no lo es. El mecanismo de la representación queda visible ante los ojos del espectador.

El segundo período de la artista, según Foster, se podría pensar más desde las imágenes que desde el sujeto de la imagen. En este sentido se observa la serie *History Portraits*, realizadas entre 1989 y 1990, compuesta por fotografías en color en las que se parodian imágenes de grandes arquetipos femeninos de la historia del arte occidental, pintadas por Goya, Caravaggio o Romano. Las imágenes de Sherman realizan en esta serie un giro hacia lo grotesco y paródico al presentar modelos o personajes por fuera del imaginario tradicional a que cada una de estas series debería ‘referirse’. Se observa en estas imágenes un sentido altamente paródico acerca de la belleza femenina y de los estereotipos femeninos, que se encuentran deformados a partir de diversas prótesis o poses grotescas de la imagen final. Es a partir de esta series donde, según Foster, comienza a evidenciarse un giro hacia lo abyecto en la artista.

Este giro se producirá definitivamente en las imágenes de cuentos de hadas, *Fairy Tales* (1985-1989)¹⁰⁵, cuyos personajes tienen, en vez de rostro angelical, cicatrices o deformaciones que contraponen la vieja idea de belleza/bondad de nuestros cuentos infantiles tradicionales, aquí las heroínas son feas, deformes. Según Foster en esta serie de imágenes, “se da por primera vez lo abyecto”. En este marco es que el autor piensa las imágenes de Sherman a partir de 1991 en series como *Sex Pictures* (1992) o *Disasters* (también llamada *Civil War*), y que son las que nos interesan destacar: aquellas que oscilan entre lo abyecto y lo obsceno, aquellas imágenes que “están puntuadas por primeros planos de simuladas partes corporales dañadas y/o muertas y partes sexuales y/o excretorias respectivamente”. Según el autor “en este esquema de cosas el impulso a corroer al sujeto (...) ha llevado a Sherman de las obras tempranas, en las que el sujeto está atrapado en la mirada, a través de las obras intermedias, en las que está invadido por la mirada, hasta las obras tardías, en las que esta

¹⁰⁵ Es importante destacar el trabajo de la japonesa Miwa Yanagi, quien también ha realizado una serie de imágenes fotográficas inspirada en cuentos de hadas, denominada *Fairy Tale* (2004-2006) exhibida por primera vez en julio del 2004, en el Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporary Art. Retomando en relatos como *Caperucita Roja*, *Hansel y Gretel* o *Blancanieves*, Yanagi muestra en las imágenes mujeres jóvenes y ancianas siniestras y otras que ‘mezclan’ partes del cuerpo ‘angelicales’ con otras siniestras y avejentadas. (Ver. Anexo).

obliterado por la mirada” (153). El autor norteamericano afirma que en todas estas obras se “evoca lo real de diferentes maneras.

Ambas series muestran la abyección, o aquello que había quedado fuera de la escena, de forma explícita: el cuerpo carnal humano es suplantado por el cuerpo material de muñecos, constituidos, igualmente, por un cuerpo fragmentado, por pedazos de brazos y piernas mutilados, rodeados de vómitos, escenas sexuales que, según algunas miradas, rayan lo pornográfico. Se nos presenta una escena que intercala lo natural y lo maquínico, (que muchos han denominado ‘posthumano’) que presentan un cuerpo abyecto, lejos del imaginario de belleza y calidez del cuerpo femenino en general. En este sentido es que Adrián Escudero, (2007) dirá que en Sherman “el cuerpo se convierte en algo que ya no posee el aura de lo bello y lo sublime, sino que se transforma en su contrario, es decir, en lo obsceno, en lo impúdico, en lo degradante, en lo abyecto. Lo abyecto, provoca un estado de crisis y de repugnancia que perturba la identidad personal, que pone a prueba los límites de resistencia y tolerancia del orden social”.

Este lugar de los cuerpos abyectos no se transforma en una festiva imagen de lo ‘posthumano’ sino por el contrario, en la descarnada imagen de los cuerpos, donde el interés por trabajar en este orden de representaciones surge, según la propia artista “por que el mundo está tan inclinado hacia la belleza que me interesan las cosas que, en general, se consideran grotescas o feas, viéndolas más fascinantes y bellas. Además, me gusta crear imágenes que desde lejos parecen seductoras, coloridas, cautivadoras, interesantes... y después te das cuenta de que lo que estás mirando es algo completamente opuesto [en este sentido] la fascinación por lo mórbido, al menos para mí, es algo que te prepara para lo impensable. (En Fuku, N;1997)

Desde las primeras imágenes de los estereotipos femeninos, populares y ‘clásicos’ de la cultura de masas pasando por las parodias de los estereotipos del arte hasta llegar a ‘cuerpos no-humanos’, Sherman enfrenta el ojo y la sensibilidad del espectador a la pregunta acerca del cuerpo, un cuerpo que, lejos de reiterar los estereotipos de belleza, enfrenta con lo que siempre dejamos fuera de la escena.



167

167. *Untitled 21* (1977-Film Still). Cindy Sherman.

168. *Untitled 56* (1980-Film Still). C. Sherman.

169. *Untitled 14* (1977-Film Still). C. Sherman.

170. *Untitled 10* (1978-Film Still). C. Sherman.

171. *Untitled 92* (1980-Murder Mistry). C. Sherman.

172. *Untitled* (2003). C. Sherman.

173. *Untitled* (2003). C. Sherman.

174. *Untitled* (1989 - History Portraits). C. Sherman.

175/6. *Untitled* (1989 - History Portraits). C. Sherman.



168



169



170



171



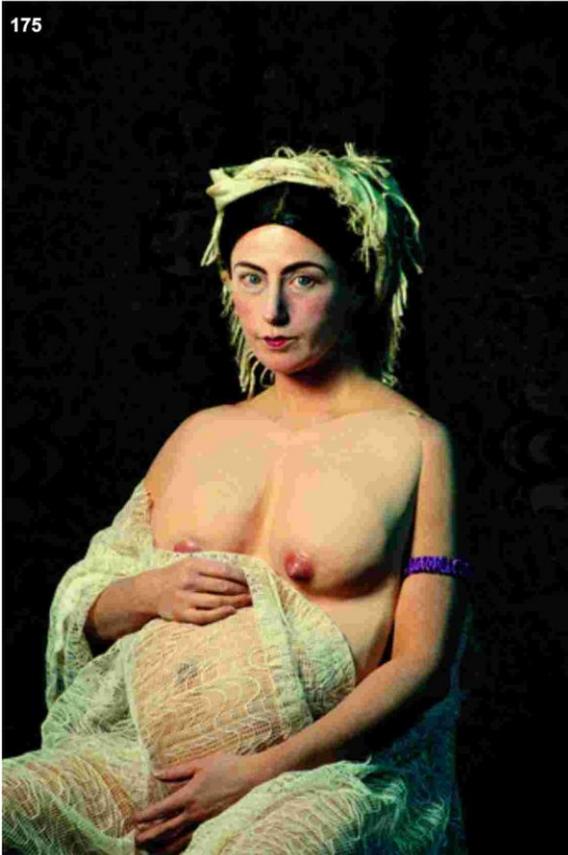
172



173



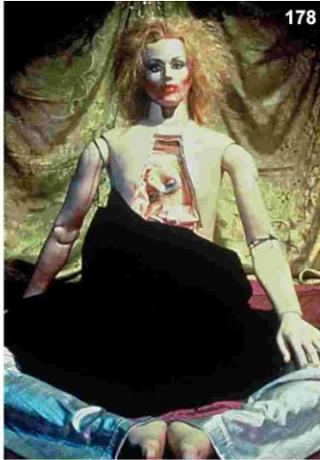
174



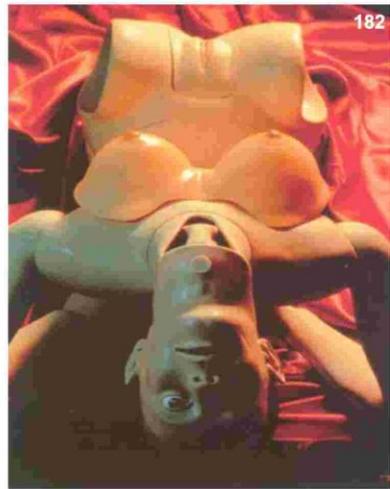
175



176



- 177. *Untitled* (1990). C. Sherman.
- 178. *Untitled 302* (1993). C. Sherman.
- 179. *Untitled 228* (1990). C. Sherman.
- 180. *Untitled 153* (1985). C. Sherman.
- 181. *Untitled* (1997). C. Sherman.
- 182. *Untitled* (1992). C. Sherman.
- 183. *Untitled 250* (1992). C. Sherman.



3. La sensibilidad de lo(s) abyecto(s)

¿Qué oposición podría ofrecer el ámbito de los excluidos y abyectos a la hegemonía simbólica que obligara a rearticular radicalmente aquello que determina qué cuerpos importan?
Judith Butler

Si en los capítulos anteriores se vio cómo la crítica desde y hacia el lenguaje y las críticas a las representaciones genéricas se articularon con la crítica a la heterosexualidad obligatoria, durante los años '90 estos planteos llegarán a su máxima radicalidad en la búsqueda de otras representaciones genéricas, corporales y sexuales. Si desde los inicios de los grandes debates feministas existían distancias teóricas que parecían 'insalvables', ya en los '90 se torna particularmente complejo el debate en torno a la 'representación de las mujeres', debate que ya no puede pensarse a partir de una matriz constante o estable acerca de qué es o qué debería ser la categoría de 'mujeres' y la de género y sexo mismas. Tal como dice Griselda Pollock, "el género nos abarca dentro de sus ficciones y cumple que lo desbaratemos. Lo que no implica ningún tipo de androginia futurista que borre la especificidad sexual. Nos coloca en una senda para imaginarnos fuera del dimorfismo sexual¹⁰⁶. Es en este sentido como la mujer puede actuar por y para sí misma, y también como la disidencia quebranta la regla del falocentrismo, reacomodando radicalmente la cultura y sus relaciones de diferencia" (en Guasch; op.cit: 335)

Los artistas que se han abordado radicalizan la crítica feminista hacia 'lo ilegítimo' (lo que no tiene voz y podríamos decir, sobre todo visibilidad) en escena. No sólo en lo referente al sexo y al género sino también al cuerpo y a los modos en que culturalmente se ha significado. En cierto sentido, y como dice Foster, lo que 'vuelve' es lo traumático de lo real, aquello que 'no se acomoda' al orden genérico históricamente organizado y constituido. Se trata, fundamentalmente, de una emergencia de la 'diversidad sexual' como deseo, como modo de ser en el mundo, por fuera de la lógica que la considera 'fuera de'. Para pensar estas escenas pueden ser retomados algunos análisis de Judith Butler para pensar en torno a las artistas trabajadas. Ante una crítica de la representación del sujeto 'mujeres' como parte de la teoría feminista, Butler plantea que este sujeto mujer se ha construido

¹⁰⁶ Se entiende por Dimorfismo Sexual aquellas 'supuestas diferencias naturales anatómicas' entre 'machos y hembras' de una misma especie. (*La nota es nuestra*).

histórica y teóricamente a partir de un sistema de exclusión de quienes no cumplen las exigencias normativas de ese sujeto femenino. Según esta autora, la hipótesis de un sistema binario de género, (que, como se dijo, puede rastrearse en las expresiones de las artistas trabajadas durante los años '70), sostiene de manera implícita la idea de una relación mimética entre género y sexo, (recordemos la asociación sexo=naturaleza, género=cultura) en la cual el género reflejaría al sexo, o al menos, estaría limitado por él. Sin embargo, Butler sostiene que si existe la distinción entre sexo y género es porque ambas son construcciones políticas de las identidades, dado que si el sexo fuera ya una categoría 'dotada' de género (el masculino o el femenino), entonces no tendría sentido definirlo como la interpretación cultural del sexo, dado que a uno correspondería el otro y viceversa¹⁰⁷.

Para la teórica norteamericana una de las formas de asegurar la estabilidad interna de ese marco binario del sexo/género es situar la dualidad del sexo en un campo pre-discursivo. En este sentido es que podemos compartir aquél pensamiento que indaga en torno a que en esta dualidad existe cierto determinismo del significado del género inscripto (como 'marca cultural') en cuerpos anatómicamente diferenciados, de los cuales se cree (o bien se construye performativamente¹⁰⁸) que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural

¹⁰⁷ Como se dijo no se trata de desconocer la importancia política de la distinción entre sexo y género en el discurso feminista. Pero sí de ampliarlo en otras teorías, prácticas y necesidades de aquellos sujetos que no están considerados ni en la escena estética ni en la política. En palabras de Butler, de aquellos cuerpos que no importan y aquellas vidas que no importan.

¹⁰⁸ Muchas veces se ha (mal) interpretado la idea de performatividad que sustenta el planteo de Butler 'como si' lo performativo fuera una acción producible, voluntaria o realizativa de un sujeto específico en cualquier momento específico, como si el género y el sexo fueran solo un 'efecto lingüístico performativo' que por ende 'cambia y/o se crea' cuando y como quiera la voluntad de un sujeto. Sin embargo la performatividad, si bien proviene de las categorías lingüísticas, no se circunscribe a que 'el cuerpo sea un efecto lingüístico', sino que, por el contrario, el propio cuerpo se transforma en algo productivo, es decir conforma significados, instauro un principio de inteligibilidad. Para Butler, el género es performativo en tanto conforma la identidad que se supone que es, es decir, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa. "El género siempre es un hacer, aunque no por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción. No existe una identidad de género detrás de las expresiones de género, esa identidad se construye performativamente por las mismas expresiones que, al parecer, son el resultado de ésta". (op. Cit: 84). Así mismo y pensando una posible articulación con la categoría de *Habitus* de Bourdieu, Butler dirá que "esta performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido hasta cierto punto como una duración temporal sostenida culturalmente. Intenta poner de manifiesto que lo que se consideraba una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basada en el género" (Op. Cit: 17). En "Cuerpos que importan" (2005), Butler añadirá qué lo que se intentaba con esa noción no era pensar un sujeto voluntarista e instrumental 'que se saca y se pone el género' sino pensar "la repetición ritualizada a través de las cuales esas normas producen y estabilizan no sólo los efectos del género sino también la materialidad del sexo (...) y de qué modo esa rearticulación puede constituir una ocasión para reelaborar de manera crítica las normas aparentemente constitutivas del género". Y continúa "afirmar que las diferencias

inevitable. De allí que “el género parece tan preciso y fijo como lo era bajo la afirmación de ‘biología es destino” en tal caso, parodiando a de Beauvoir, la cultura y no la biología se convierten en destino” (Butler; 2007: 57).

Retomando y radicalizando los planteos de Simone de Beauvoir, Butler dirá que “si el cuerpo es una situación, no se puede aludir a un cuerpo que no haya sido siempre interpretado mediante significados culturales. El sexo, entonces podría no cumplir los requisitos de una facticidad anatómica pre-discursiva. De hecho ‘el sexo’, por definición, siempre ha sido género” (Butler, idem.). Ahora bien, esa materialización de los cuerpos que se produce nunca puede ser cerrada ni acabada y son, justamente, esas inestabilidades, “las posibilidades de rematerialización, abiertas por ese proceso las que marcan un espacio en el cual la fuerza de ley reguladora puede volverse contra sí misma y producir rearticulaciones que pongan en tela de juicio la fuerza hegemónica de esas mismas leyes reguladoras (Op. Cit.; 2005: 18)”.

Si, como decía de Beauvoir, el planteo radical de las mujeres era ‘dejar de ser mujeres’ pues no había nada natural en la construcción de ese sujeto ‘mujer’, para Butler, no sólo ‘la mujer’ sino ‘lo femenino y el sexo (femenino- masculino)’ no son más que la reificación de un proyecto que también hay que dejar de asumir como propio, o en todo caso, poner en duda y expandir el campo de aquello que se entiende como marco del género y de las prácticas sexuales que lo constituyen y legitiman. Lo que resulta interesante en este planteo es que el debate en torno a la construcción del sexo y el género, radicalizan el pensamiento en relación al propio cuerpo, no para escencializar el sexo, o escencializar el género, o bien para descartar toda posibilidad de pensar las construcciones genéricas y sexuales, sino que, más bien, amplían la escena de los que no forman parte, de los que no están destinados a entrar en la escena ‘ni del género, ni del sexo’. En este sentido, según Butler, los géneros inteligibles (tanto para algún discurso feminista como para el adrocéntrico) son aquellos que marcan una coherencia entre sexo (biológico), género (cultural) y práctica sexual (deseo) instituyendo prácticas reguladoras que producen identidades coherentes a través de la matriz de reglas coherentes del género. “La matriz cultural (...) exige que algunos tipos de

sexuales son indisociables de las demarcaciones discursivas no es lo mismo que decir que el discurso causa la diferencia sexual” (Op. Cit. 13-17)

‘identidades’ no puedan existir, aquellas en las que el género no es ‘consecuencia’¹⁰⁹ del sexo, y otras en las que las prácticas del deseo no son ‘consecuencias’ ni del sexo ni del género” (Op, cit. 2007: 72).

Tal como se observa en la imagen de Zoe Leonard o las imágenes ‘masculina/ femeninas’ de Morimura, lo que perturba son los modos en que el cuerpo se representa ‘fuera’ del marco de género/sexo, cuerpos que denuncian la arbitrariedad de nuestras representaciones y que el sexo está ya construido por las marcas del género. En Leonard, se observó, a modo de *femme fatal*, una ‘mujer con barba’, cuya postura corporal y su cuerpo parecerían asociarse culturalmente con ‘lo femenino’. Sin embargo algunos de sus ‘rasgos corporales’ se asocian más con el cuerpo/sexo masculino. La pregunta que nos interesa observar es qué pone en visibilidad ese cuerpo, que, justamente, indaga en torno a cierta arbitrariedad en la construcción social del género y del sexo. En aquél cuerpo tendido no hay nada, ninguna marca corporal/sexual específica, que asegure que ‘sea’ necesaria u obligatoriamente del sexo femenino o masculino, lugar donde nuestras percepciones intentan ubicarlo. Lo que se pone en cuestión es no sólo el sistema opuesto y binario de género sino la presuposición de una relación causal entre sexo, género, deseo y practica sexual.

Es en este marco de relaciones que ‘damos por supuesto’ donde se asegura una práctica reguladora, que Butler define como Matriz Heterosexual¹¹⁰, es decir: “la inteligibilidad cultural a través de la cual se naturalizan cuerpos, géneros y deseo [se trata de] un modelo discursivo/epistémico de inteligibilidad de género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad”. Según la teórica así “la ley represora engendra la heterosexualidad, y actúa no sólo como un código negativo o excluyente, sino como un castigo y, de forma más apropiada, como una ley del discurso, que diferencia lo decible de lo indecible, lo legitimo de lo ilegítimo. (Op. Cit. 2007: 151-292).

¹⁰⁹ Fuera de toda causalidad, el término ‘consecuencia’, tal como Butler lo utiliza en este contexto, significa “una relación política de vinculación creada por las leyes culturales, las cuales determinan y reglamentan, la forma y el significado de la sexualidad (...) Las identidades de género que no se adaptan a esa inteligibilidad se manifiestan como defectos o imposibilidades” (Op. Cit: 72)

¹¹⁰ Retomando los planteos de Adrienne Rich acerca de la Heterosexualidad obligatoria y de Monique Wittig sobre el contrato heterosexual.

Las imágenes de Leonard, de Sherman y Morimura en su parodia a los cuadros y relatos de la cultura occidental, o los trabajos de Eisenman y Williams también ponen en escena una serie de imágenes, de cuerpos, de ‘representaciones’ que disputan el orden vigente en torno a lo femenino y masculino, de los cuerpos y del sexo, mostrando la artificialidad misma de sus construcciones. En cierto sentido, se preguntan en torno a la convencionalidad en que se crea el discurso acerca de ‘lo femenino y lo masculino’ (su cuerpo, su sexo, su deseo) y así lo cuestionan, lo desestabilizan. Utilizan el mismo discurso que se ha articulado en ‘nombre de las mujeres’ para subvertirlo y poner en debate el propio sistema que los crea. En palabras de Pollcok “buena parte de las obras operan dispersando la identidad, inventando más cuerpos y máscaras, volviendo híbridos los géneros, en una poética radical de la diferencia que es femenina no por medio del depósito de una esencia de género, sino rompiendo las normas fálicas del género establecido, de la identidad establecida, de las sexualidades establecidas, de las fronteras establecidas” (en Guasch: 335).

En síntesis, las categorías de sexo y la institución naturalizada de la heterosexualidad normativa son constructos socialmente instaurados, es decir, no son categorías ‘naturales’ sino por el contrario absolutamente políticas. De allí que se pueda articular esta crítica con la escena estética que venimos enmarcando para pensar de qué modo ‘lo insólito, lo incoherente, lo que queda fuera’, nos ayuda a entender que “el mundo de categorización sexual que presuponemos, es construido y que, de hecho, podría construirse de otra forma” (Op. Cit. 2007: 223). Si el límite de los cuerpos está construido políticamente, el marco de acción es la desnaturalización y las estrategias que se pueden presentar a partir de otros significados en torno a las categorías corporales y que tergiversan el cuerpo, el sexo el género y la sexualidad haciendo que estas adquieran nuevos significados y contribuyan a desestabilizar el marco binario del sistema sexo/género. Ahora bien, se han realizado lecturas en torno a estas ‘prácticas paródicas’ que prescriben que el sólo hecho de presentar un cuerpo travestido sería ya un acto subversivo ante la normatividad impuesta del género; sin embargo la propia teórica advierte que no se trata de formular juicios acerca de lo que se comprende o no como subversivo, sino de pensar de qué modo las suposiciones de género restringen el campo mismo de las suposiciones que tenemos acerca de lo humano. En este sentido lo que observamos de relevante en la teoría de Butler en articulación con las imágenes de las artistas, es el modo en que se amplía el campo de lo posible para pensar el género, el cuerpo y

la sexualidad. El campo sedimentado y reificado de 'la realidad' bien puede imaginarse como otro.

Ahora bien, ¿en qué sentido podemos decir que los cuerpos desgajados, parodiados u obscenos de Sherman o las imágenes de Smith podrían resquebrajar, poner en crisis, cierto orden de identidad desde lo 'fuera de escena'? tal como dice Butler, Kristeva piensa lo abyecto como un tabú que establece límites para crear un sujeto diferenciado por medios de la exclusión. Lo abyecto nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en 'Otro'. Así "el rechazo de los cuerpos por su sexo, su sexualidad o color es un 'expulsión' de la que se desprende una repulsión que establece y refuerza identidades culturales hegemónicas sobre ejes de diferenciación de sexo/raza/sexualidad" (Op. Cit; 2007: 261). Según la autora norteamericana es justamente esa matriz excluyente del imperativo heterosexual a través de las cuales se conforman los sujetos y los cuerpos la que, a la par que permite una identidades, excluye otras, por lo cual "requiere la construcción simultánea de seres abyectos, de aquellos que no son 'sujetos', pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas 'invivibles', 'inhabitables' de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invivible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos [así] el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es 'interior' al sujeto como su propio repudio fundacional" (Op. Cit; 2005: 20). En un sentido similar, Kristeva sostiene que "no es la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. (J. Kristeva, op. Cit.: 11). Lo abyecto podría resultar interesante, entonces, en el arte como modo crítico de pensar las identidades y las representaciones genéricas.

Según Butler la marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos. Es decir que, "las figuras corporales que no caben en ninguno de los géneros están fuera de lo humano y en realidad, conforman el campo de lo deshumanizado y lo abyecto contra lo cual se conforma lo humano". (Op. Cit: 225). Así, por un lado, es necesario abyectar para alcanzar el comportamiento social aceptado y, en ese sentido, tal acto es fun-

damental para el mantenimiento de la comunidad. Por otra parte, lo abyecto es lo que subvierte ese orden. Aquí nos encontramos ante una contradicción que conduce al cuestionamiento del papel de lo abyecto. Según Foster si lo abyecto se opone a la cultura, ¿puede exponerse en un marco cultural? ¿Es posible siquiera representarlo? Foster piensa que se puede escapar a esta contradicción y “repensar la trasgresión no como una ruptura por una vanguardia heroica fuera del orden simbólico, sino como una fractura producida por una vanguardia estratégica dentro del orden [la nueva] meta de la vanguardia no consiste en romper absolutamente con este orden sino en exponerlo en crisis, registrar sus puntos no sólo de derrumbe sino de ruptura, las nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir” (Foster; op. Cit: 161).

Si lo abyecto es aquello que recuerda una y otra vez al yo su propio límite y su propio sistema de exclusión, aquellos cuerpos que estarían fuera de la escena de lo humano, podrían, como se dijo al inicio, impulsar ‘nuestro retorno a lo real’, desestabilizar aquello que quedó fuera de nuestras representaciones, a saber, la propia corporalidad humana, las prácticas sexuales, los deseos, la sensibilidad y las prácticas por fuera de los estereotipos ‘femeninos o masculinos’. Es aquí donde lo abyecto podría evocar imágenes de los que no tienen voz, de aquellos considerados in-humanos, como modo de imaginar otras posibilidades en relación a nuestros cuerpos que desestabilicen las construcciones de lo femenino/masculino y del cuerpo mismo. Lo interesante sería intentar una disputa en aquello que se ha pensado como ‘realidad’, desestabilizando las diferenciaciones mismas entre lo natural y lo artificial, lo interno y lo externo, a través del cual se activa el discurso sobre los géneros. Allí nos queda el resquicio de articular otras escenas de visibilidad en torno a nuestros cuerpos, nuestros deseos y nuestras prácticas sexuales y genéricas.

Craig Owens se refiere a las imágenes de Sherman en esta misma clave y se pregunta si “¿Sherman solamente se limitaba a atacar la retórica del autorismo comparando el conocido artificio de la actriz ante la cámara con la supuesta autenticidad del director detrás de ésta? ¿o no efectuaba una representación de la noción psicoanalítica de la femineidad como mascarada, es decir, como una representación del deseo masculino?. Como ha escrito Helene Cixous, uno está siempre en representación, y cuando se le pide a una mujer que participe en esta representación, naturalmente se le pide que represente el deseo masculino. En efecto las fotografías de Sherman actúan como máscaras-espejos que devuelven al espectador su

propio deseo (y el espectador propuesto por esta obra es invariablemente masculino), concretamente el deseo de fijar a la mujer en una identidad estable y estabilizadora. Pero esto es lo que niega la obra de Sherman, pues mientras que sus fotografías son siempre autorretratos, en ella la artista nunca parece ser la misma, ni siquiera el mismo modelo. Podemos reconocer que reconocemos a la misma persona, pero al mismo tiempo nos vemos forzados a reconocer un temblor en los bordes de esa identidad” (Op. Cit. 120)

Podría decirse que, en las imágenes observadas, se pone en discusión la propia lógica de exclusión que permite y configura lo abyecto mismo. Se interpela mostrando cierta artificialidad de la causalidad sexo/género, a la par que se pone en escena aquellos cuerpos desgajados, violentados, expulsados de las representaciones comunes del género, del sexo y de su relación con las prácticas del deseo que nos enfrentan en lo más íntimo de nuestra subjetividad. En palabras de Butler, “si hay una dimensión normativa, consiste precisamente en asignarle una resignificación radical a la esfera simbólica, en desviar ‘la cadena de citas’ hacia un futuro que tenga más posibilidades de expandir la significación misma de lo que en el mundo se considera una cuerpo valorado y valorable [así] aquello que fue desterrado o excluido podría producirse como un retorno perturbador, no sólo como una oposición imaginaria, sino como una desorganización capacitadora, como la ocasión de rearticular radicalmente el horizonte simbólico en el cual hay cuerpos que importan más que otros” (Op. Cit; 2005: 47-49).

En la puesta en escena que hemos descrito se logra poner en visibilidad un intento de desnaturalizar y subvertir la norma de la heterosexualidad obligatoria. El arte, radicaliza la puesta en escena artística poniendo en evidencia la norma de la heterosexualidad, de las construcciones performativas del género y del cuerpo y sus representaciones como así también de lo obscuro, de lo abyecto, de lo excluido. En cierto sentido, hace visible que este marco normativo puede ser otro posible, no causal y no reductor entre sexualidad, género, cuerpo y deseo.

3.2. Reflexiones inconclusas de fin de siglo. Posibles escenas para pensar el Cyborg.

Prefiero ser un Cyborg antes que una Diosa.
Donna Haraway

Algunos debates que se han suscitado en torno al arte de fin de siglo tienen relación con la imagen del Cyborg propuesta en el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway a principios de 1990. En relación a una ‘irónica blasfemia feminista (fiel al feminismo, al socialismo y al materialismo)’ el Cyborg¹¹¹ se plantea como una posibilidad de pensar una nueva figuración para la subjetividad feminista, al menos en los usos que se dan en las artes en general, como un lugar de radicalización simbólica de aquellos cuerpos que importan en la escena política y estética. Las discusiones y las repercusiones no han sido menores desde entonces en los debates actuales acerca de las condiciones de posibilidad de pensar en la imagen del Cyborg como política efectiva para el feminismo.

Según Haraway “un Cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad y también de ficción”. Para la autora “los movimientos feministas han construido ‘la experiencia de las mujeres’ y, asimismo, han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible” (Haraway; 1995: 253). Discutiendo las asignaciones del feminismo más clásico acerca de las reducciones en torno a la identidad y la experiencia que la palabra ‘nosotras las mujeres’ reclama, Haraway intenta pensar una identidad que articule las denominaciones de ‘raza, género, sexualidad y clase’ en los emergentes de la ciencia ficción realizada por algunas feministas sus fundamentos para pensar un orden otro de cuerpo e identidad se producirían a partir de la articulación entre ciencia, tecnología y experiencia vital y los modos que ello ha trastocado la identidad a fines del siglo XX. Según Braidotti “el Cyborg es un modo de pensar la especificidad sin caer en el relativismo. Es la representación que propone Haraway de la humanidad feminista genérica, es su respuesta a la pregunta acerca de cómo concilian las feministas la especi-

¹¹¹ Los escritos de Haraway hacen referencia, más que al arte visual, a la literatura, sobre todo a la literatura feminista de ciencia ficción de fin de siglo XX. Entre los textos que analiza se encuentran “*The adventures of Alyx* y *The female man* de Joanna Russ; *Tales of Neveryon* de Samuel Delany; *Wild seed* y *Dawn* de Octavia Butler y *Superliminal* de Vonda McIntyre.

ficidad histórica radical de las mujeres y la insistencia en construir nuevos valores que puedan beneficiar a la humanidad en su conjunto” (Braidotti; 2000: 124).

Tal como observábamos en las imágenes abyectas del último período de Sherman en torno a muñecas o pedazos de cuerpos sin forma humana, o bien, las mutaciones animales de Morimura, el Cyborg se propone dentro de lo que se ha denominado el debate en torno a las relaciones posibles entre ciencia y naturaleza. A través de la pregunta ¿qué se considera humano en este mundo post-humano? Haraway pone en el eje de su discusión la deconstrucción del concepto mujer del feminismo, a fines de evitar sus efectos excluyentes y normativos. Sin caer en un optimismo irracional acerca de la relación ‘positiva’ *per se* de las tecnologías o denigrantemente negativas de las mismas, se podría pensar en torno a las posibilidades en que el Cyborg habilita la sensibilidad corporal por fuera de los dualismos y estereotipos vigentes. Tal como lo explicita la autora “la imagería del Cyborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia”. (Op. Cit. 311).

En cierto sentido, se puede decir que ya no se trata de pensar el cuerpo travestido, el cuerpo abyecto, sino más bien aquello que estaría más allá del propio cuerpo material, articulando los imaginarios de la ciencia ficción pero asumiendo otros diferentes de aquellos que siempre ubicaban a la mujer como ‘lo extraño, lo ajeno, lo maligno’. Como analiza Andreas Huyssen, en torno al film *Metrópolis* de Fritz Lang, los imaginarios en torno a la literatura y el cine de ciencia ficción de principios de la década del ‘20 no sólo están engarzados en relación al culto a la tecnología, el progreso y la ingeniería social, sino que evidencian (y articulan) las fantasías masculinas sobre las mujeres y la sexualidad. En palabras de Huyssen “históricamente en cuanto la máquina empezó a ser percibida como una amenaza inexplicable y demoníaca, como un presagio de caos y destrucción, los escritores empezaron a imaginar al *Maschinenmensch* como mujer [así] mujer, naturaleza y máquina eran ahora una red de significaciones con una cosa en común: la otredad. Su mera existencia disputaba temores y amenazaba la autoridad y el control masculinos”. Y concluye “el mito de la naturaleza dual de la mujer en tanto madre-virgen asexuada o vamp-prostituta se proyecta sobre la tecnología que aparece como neutral y obediente o como intrínsecamente amenazadora y fuera de control” (Op. Cit: 132-137). En contraposición a esta asimilación,

el Cyborg propuesto por Haraway podría engendrar asignaciones y sentidos diversos en torno al cuerpo, a la sexualidad y al género.

En este sentido coincidimos en pensar que, por un lado, las imágenes de Cyborgs o cuerpos post-humanos que reivindica Haraway podrían tener un potencial crítico al promover otros imaginarios en torno al cuerpo. El Cyborg se ubicaría por fuera de los imaginarios de lo masculino/femenino y de las asignaciones a la mujer como mujer-máquina que debe ser controlada o que representa las fantasías masculinas acerca del cuerpo femenino. En síntesis, el Cyborg que se observa en algunos gestos del arte de fin de siglo, podría ser visto como una propuesta que descoloca los lugares asignados y bien puede crear visibilidades y procesos de subjetivación de un orden otro.

Imágenes finales

Comenzamos este trabajo preguntándonos acerca de los modos en que se disputan los sentidos en relación al género, al sexo y al cuerpo en el arte contemporáneo. En este sentido el trabajo se abocó a indagar en relación a los modos en que el arte feminista emergió en la cultura contemporánea estableciendo una crítica a los modos en que, históricamente, se había representado y comprendido a las mujeres en el arte. Fueron los ejes nodales de nuestro ensayo el explorar las búsquedas de otras representaciones en torno al cuerpo, al sexo, al deseo y la identidad. Tampoco se dejaron de lado los modos particulares de producción de las manifestaciones estéticas dado que, se consideraba, que ellos eran parte necesaria en la indagación estética de otras subjetividades.

Se proponen las presentes reflexiones finales a modo de una hermenéutica crítica de lo desarrollado intentado, además, dejar interrogantes abiertos a futuras investigaciones. Porque como expresaba Theodor Adorno sabemos que “[el ensayo] es una investigación que no agota su tema. Tampoco en el modo de elocución puede fingir el ensayo que ha derivado el objeto y que no queda nada más que decir de éste” (Adorno; op.cit: 253). De allí que no se quiera ‘concluir’ sobre lo dicho sino apuntar ideas, gestos inconclusos, derivas que se fueron desarrollando en el trascurso del proceso de escritura.

Este ensayo se inició con en el interés de indagar, desde una mirada comunicacional, las relaciones entre el arte contemporáneo y el feminismo que, se sostenía, emergieron como un gesto disruptivo en la cultura y la estética contemporánea. En primer lugar cabe decir que los problemas de sentidos que se disputan en la escena estética contemporánea permiten pensar la importancia vital del espacio artístico como modo de preguntar-nos y criticar los valores y construcciones simbólicas hegemónicas de la cultura contemporánea, en este caso específico, en torno al género. Así entendido el abordaje estético impide que esta dimensión específica de la sensibilidad humana que es el arte quede relegado a la ‘ilustración de lo dicho’ o a los análisis formalistas de las obras de arte. Por el contrario, emerge como un problema propio de la comunicación donde se disputan sentidos de la cultura contemporánea. Es esta riqueza propia de las diversas disciplinas que confluyen en nuestra formación y de la estética entendida en su clave humanista, la que permitió abordar este ensayo

en particular desde diversas miradas, que no siempre han sido puestas en discusión en los estudios en torno a los análisis estéticos en nuestro país.

En este marco nos propusimos abordar nuestro tema desde la transdisciplina: la estética, la sociología de la cultura y las teorías de género, fundamentalmente, fueron nuestros pilares. En este marco consideramos que el aporte de la estética como una disciplina propia de las humanidades. Permitió el abordaje de nuestro objeto en otros sentidos diferentes a los que habitualmente utilizan las disciplinas pertenecientes a las Ciencias Sociales que conforma nuestro campo de pertenencia. Somos conscientes que quizá este intento puede provocar ‘mayores grietas teóricas’ al momento de pensar ‘la construcción de nuestro objeto de estudio’, sin embargo la riqueza de apertura de análisis que permitió (y permite a investigaciones futuras) este abordaje bien vale el intento de quedarnos al borde del abismo. Al decir de Adorno, este modo de abordar los problemas teóricos está más expuesto al error dado que “el ensayo tiene que pagar su afinidad con la abierta experiencia espiritual al precio de la falta de seguridad temida como la muerte por la norma del pensamiento establecido” (Adorno, *Idem*: 253). La intención de no subsumir nuestro objeto de análisis a ninguna disciplina en particular sino pensar las relaciones posibles entre los sentidos estéticos, genéricos y culturales que fueron emergiendo en el análisis fue el desafío que nos propusimos y a la par quizá nuestro camino en la cornisa. Tal como afirma Bürger la acusación de reduccionismos en los análisis de las obras estéticas resulta abstracta dado que nadie podría dar cuenta de todo lo que contiene una obra, sino que depende de los lugares de los cuales se analiza, de las categorías con que se hace, de sus contextos sociales e históricos. En síntesis y con las palabras del teórico alemán: “toda interpretación de una obra es, por definición, reduccionista, ya que destaca unos aspectos y olvida otros” (Bürger; 1996: 110).

A pesar de estos riesgos, si algo ha enmarcado el presente ensayo ha sido la intención de desandar un camino poco recorrido en el abordaje de los estudios de género y del arte en nuestro país (al menos hasta donde conocemos). Estos abordajes, como se dijo en el proyecto inicial, han quedado siempre ‘apoyados’ en una de las teorías. Por un lado, ello impide pensar el cruce que produjeron las artistas feministas en los modos de producción y circulación del arte y en la crítica a la lógica androcéntrica de la estética. En otros casos, cuando se antepone la importancia de la crítica genérica por sobre el arte, lo estético queda reducido a sus elementos ‘gráficos’, ‘detalles semióticos’ o formas a poder ‘enumerar o

abordar desde el análisis científico social'. Ello tampoco permite pensar de modo complejo el arte como un lugar específico de la experiencia y la sensibilidad capaz de discutir sentidos contruidos culturalmente y no sólo enmarcarlo como una expresión de una 'conciencia previamente constituida' o como una expresión más (quizá un 'poco más original') de las manifestaciones públicas del movimiento feminista o político en general.

En esta encrucijada el arte feminista, que comenzó a obtener una visibilidad pública a fines de los '60, emergía como el nudo gordiano de nuestro problema. Si hay algo que se ha visto trastocado en la escena artística de los últimos cuarenta años es, sin lugar a dudas, el lugar de las mujeres en la escena estética, los sentidos que articula a través de su experiencia sensible y estética. Desde este lugar interdisciplinario nos preguntamos por los modos en que el arte feminista emergió en la escena estética y los sentidos que se fueron construyendo en esas experiencias, las disputas estéticas y políticas en torno los problemas de género y su posterior crítica inmanente tanto en las prácticas artistas como en las representaciones acerca del género, del sexo y del cuerpo que se visibilizaron.

Así mismo, resultaron relevantes los modos en que las manifestaciones estéticas se produjeron, discutiendo en la estética contemporánea las categorías de originalidad, de copia, de genio creador y la de cultura de masas y arte menor fundamentalmente. A partir de una reconstrucción histórica, se intentó vislumbrar los sentidos que se disputaron en el arte en torno a la identidad genérica, al sexo, al deseo y al cuerpo. Además se indagó en las maneras de producción específicas con que se llevaron adelante estas manifestaciones estéticas. Se observó las disputas de las mujeres para dejar de ser comprendidas como 'objetos a ser representados', 'excepciones' y se transformaron en uno de los motores creativos del arte de fin de siglo, discutiendo, además, las reducciones ideológicas que se disfrazaron históricamente en la constitución de la narración de la Historia del Arte, silenciando al olvido la participación de las mujeres en los procesos creativos.

En este recorrido histórico se puede enunciar una primera diferencia con el proyecto inicial. Si bien no se había delimitado un corpus previo, sino que se pretendía trabajar a partir de problemáticas específicas, el 'recorte histórico' imaginado al inicio se vio modificado. A partir de las lecturas y las indagaciones realizadas, nos dimos cuenta que los años '80 merecían un tratamiento específicamente diferenciado de los años '90. Los '80 no fueron, como quizá se imaginaba al inicio de este ensayo, 'una década de transición' que, por ende,

podía ser pensada desde los '90, sino más bien tuvo particularidades propias que permitieron la emergencia posterior de las discusiones en torno a la heterosexualidad obligatoria. Precedido por un arte que discutía las asignaciones genéricas en términos de lo femenino y con una primacía del cuerpo femenino como ícono de la afirmación de la identidad femenina, los '80 dieron paso a un arte que comenzaba a poner el ojo en la inestabilidad de las identidades genéricas y en los problemas propios de asumir 'una identidad mujer'. La apropiación de la palabra se transformó en un eje central de estas prácticas. Además en los 'outsiders' (drag, gays, travestis, trans) las artistas propusieron un acercamiento divergente a los '90 en los modos de comprender el cuerpo, el sexo y la identidad genérica como así también eran específicamente diferentes los modos en que esas visibilidades fueron puestas en escena en el espacio público. Los '90, aparecieron ya como una escena caracterizada por la búsqueda activa de diferentes modos de representaciones genéricas que, cada vez más, se comprendían como reafirmación de las diversas identidades, como una apertura donde convivían muchos de los debates acerca del género, del sexo, del deseo y del cuerpo que permitieron una indagación en términos diversos acerca de la heterosexualidad normativa. Los '80 propusieron acercamiento a esa visibilidad.

También en relación al recorte temporal, queda por preguntarse si no hubiese sido mejor realizar la selección de artistas de acuerdo a las temáticas que trabajaban sin importar el momento histórico de su emergencia, es decir, sin seguir un recorte cronológico. Si bien esta crítica es válida, dado que, por ejemplo, muchas de las imágenes de Cindy Sherman fueron tomadas en los años '80 y sin embargo fue trabajada en la emergencia de la escena artística de los '90 o, también, las artistas que iniciaron su andar en la década de los '70 no se continuaron desarrollando en los años posteriores. Sin embargo creemos que ubicar temporalmente los debates permitió, por un lado, enmarcar nuestro análisis en un proceso histórico amplio. Esto nos facilitó un abordaje, aunque más no sea exploratorio, a un fenómeno poco desarrollado en los análisis teóricos en nuestro país. Creemos que 'la conciencia histórica de este trabajo permite dimensionar su relevancia estética cultural y, por qué no, política. Por otra parte, este abordaje no nos impidió vislumbrar 'los problemas más candentes' de cada década y del propio movimiento artístico feminista y teórico-político en general. En síntesis, enmarcar el problema históricamente nos permitió tener una visión histórica de los modos en que el arte feminista produjo una crítica a la estética androcéntrica.

ca. Esta crítica de las artistas fue configurando sentidos emergentes, con mayor relevancia pública que sus contemporáneos debates teóricos, (o bien en simultáneo con estas propuestas), lo cual nos permitió abrir y abordar una constelación de problemas específicos a partir de la experiencia sensible y no sólo a través de su ‘debate intelectual’.

En relación a los interrogantes con los que se inició el proceso de este ensayo, puede decirse que han quedado relativamente respondidos a lo largo de los tres capítulos. Sin embargo, a continuación, se pretende realizar un proceso reflexivo sobre algunos de sus ejes más relevantes. La pregunta inicial de este trabajo se abocaba a indagar acerca de los modos en que en el arte feminista se discutían los estereotipos culturales sobre y hacia las mujeres en la emergencia del movimiento artístico feminista, cuyo eje estaba articulado en la reivindicación de la identidad femenina. Sin embargo este rasgo articuló los tres capítulos a través de la pregunta en torno a los estereotipos de género, sin subsumirlo a ninguna identidad en particular (en este caso, ‘de y hacia las mujeres’). Es decir, no se redujo esta preocupación al inicio de la emergencia del arte feminista sino más bien fue el motor que atravesó los modos en que constantemente se discutieron los estereotipos de género, no sólo hacia el orden androcéntrico dominante sino hacia el interior mismo de la teoría y la práctica artística feminista. Así se considera que este interrogante fue el que se constituyó en eje subrepticio de todo el desarrollo. Aún más, quizá se pueda decir que en este camino ‘el cuerpo’ fue el constante campo de batalla desde el cual se articularon una y otra vez la búsqueda de otras representaciones y sensibilidades genéricas. El ‘cuerpo femenino’, el ‘cuerpo desgajado’, ‘el cuerpo ausente’, ‘el cuerpo como campo de batalla simbólica’, ‘el cuerpo parodiado’, ‘el cuerpo abyecto’, entre otros fueron algunas de las representaciones que se pudieron observar a lo largo del ensayo.

Lo mismo puede decirse de las estrategias de producción propuestas por las artistas feministas. A lo largo de los tres capítulos se ha indagó los modos en que aquello considerado ‘degradado’ del arte o ‘no-arte’ fue una y otra vez utilizado por las artistas como modo de discutir los modos canonizados de producción de las obras de arte y de la estética en general. Ello permitió indagar en los modos en que estas prácticas de producción propuestas desarticulaban, generalmente, las asignaciones ideológicas de la Institución Arte en relación al imaginario Arte-originalidad-genio creador. Aun cuando no hubo un trabajo empírico

sobre la recepción (que requeriría un equipo de trabajo amplio) se intentó considerarla como una dimensión que las propias obras o manifestaciones artísticas suponían.

En relación a lo desarrollado en cada capítulo puede decirse que en el primero se intentó abordar de modo introductorio algunos de los debates en los cuales, creíamos, se enmarcaba nuestro objeto. Creemos que el arte feminista debe ser considerado parte fundante de esa 'estética posmoderna' de resistencia que Foster enunciaba y que se fue desarrollando a lo largo de nuestro ensayo. Así mismo, se fueron delineando a lo largo de cada capítulo diversos abordajes teóricos que también pueden ser comprendidos como parte de esa escena posmoderna. En el segundo capítulo se volvió relevante indagar en torno a los modos en que la afirmación de la identidad femenina se transformó en la visibilidad misma del movimiento artístico feminista. Así mismo el 'arte decorativo' y las prácticas consideradas 'arte menor o no-arte' fueron los modos de producción a través de los cuales las artistas feministas articularon una crítica a la ideología androcéntrica del Arte. La búsqueda de una 'iconografía vaginal' y la crítica a la historia del arte en términos feminista fueron dos de los ejes centrales del movimiento de aquellos años.

En torno al interrogante inicial del proyecto podría ser considerado 'un rasgo conservador' cierto 'esencialismo' en este reclamo de la iconografía vaginal. Ahora bien, como se dijo, este rasgo no se transformó en la reivindicación acrítica y festiva de la 'especificidad femenina' sino en la afirmación y visibilización de aquello que había sido silenciado en la historia en general y en la historia del arte en particular. La necesaria reivindicación del lugar de las mujeres en la historia y en el arte fue un primer paso en el reclamo histórico de visibilidad artística y política de las mujeres en particular y de otras identidades genéricas en general. Indagar y reclamar la visibilidad de la mujer a través de otros modos de comprender el cuerpo y las prácticas estéticas fue una primera puesta en visibilidad y de acción del movimiento artístico feminista que, posteriormente, fue lo que articuló sus propias críticas y demandas de otros sentidos, de otras representaciones estéticas, de otras identidades. En cierto sentido dio lugar a la emergencia de un movimiento artístico particular que hoy podemos enunciar como una tradición específica en la historia del arte y no como un mero anecdótico o un capítulo más en los libros de arte.

En el tercer capítulo se intentó reflexionar en los modos en que se produjo el pasaje de un arte exclusivamente reivindicativo de 'lo femenino' hacia unas prácticas estéticas que

intentaban discutir los estereotipos de género articulando los elementos de la cultura de masas pero subvirtiendo sus significados. Durante los '70 las artistas intentaba desarticular la ideología androcéntrica del arte y visibilizar su discriminación real en las muestras y exposiciones en los museos; en los '80 las prácticas estéticas callejeras devolvieron a la esfera pública el valor exhibitivo de las obras y permitieron articular los intentos de interpelación a los transeúntes de las grandes metrópolis. Por último se indagó en torno a la emergencia de la crítica artística a la heterosexualidad obligatoria.

El último capítulo intentó dar cuenta de los modos en que 'retorna' la búsqueda de otras representaciones en torno al género, al sexo y al deseo teniendo al cuerpo, nuevamente, como eje articulador de las prácticas estéticas. A diferencia de la afirmación femenina de los '70 los 'cuerpo abyectos' reclamaron la visibilidad a una comunidad que pareciera excluirlos de su mirada. En este sentido se trabajó en los modos en que se discuten las representaciones genéricas y sexuales al interior mismo de los movimientos artísticos feministas y los modos en que estos debates permitieron pensar una amplitud de formas de representaciones del deseo, del cuerpo y del sexo que no se habían producido hasta el momento. En esta panoplia de 'otras' representaciones no se trató de 'reivindicar' una esencia o una infinitud de 'diferencias' que sigan pensándose en 'oposiciones a' sino más bien en pensar los modos en que estas reivindicaciones de visibilidad permiten seguir discutiendo los márgenes de la 'construcción de los estereotipos del género y el sexo'. El capítulo final nos condujo a la pregunta acerca de "cómo pensar la diferencia como universal sin ceder ni al comunitarismo ni al culto narcisístico de las pequeñas diferencias" (Derrida; Roudinesco, op.cit: 30). Queda abierto el debate acerca de los modos en que operan las suposiciones del género para restringir las visibilidades mismas del modo de comprender 'lo humano', en síntesis, de no subsumir nociones de 'identidad' que excluyan condiciones de posibilidad de otras representaciones posibles entre 'los géneros', las prácticas sexuales, el deseo y el cuerpo.

Por último uno de los puntos que se consideran poco abordados en el momento del ensayo final es la reflexión en torno a la emergencia de la escena artística feminista en Latinoamérica y en Argentina en particular. Esta escena había sido propuesta como cierre final de nuestro trabajo, sin embargo, dada la magnitud de la tarea abordada al momento de la realización de la escritura (que derrota con creces los imaginarios previos a su realización), se

decidió postergar su investigación para otras futuras investigaciones. Esta elección se debe a varias razones, de las cuales se consideran necesarias dar cuenta de dos de ellas. En primer lugar, como se dijo al inicio de esta tesis, sostenemos que si bien los contextos socio-culturales de producción son diversos y por ende posibilitan una circulación de sentidos diversos en cada espacio social y cultural, las obras de arte y las manifestaciones estéticas aquí abordadas exceden las particularidades de sus contextos de realización y pueden producir una interpelación a la sensibilidad del espectador. Además en cada capítulo se intentó dar cuentas de diversas mujeres artistas latinoamericanas que tuvieron relación con esas escenas trabajadas. Los temas abordados en el presente trabajo como ser las identidades genéricas, los modos de pensar el cuerpo, el deseo, las prácticas sexuales, etc., han sido y seguirán siendo, seguramente, uno de los campos de batallas fundamentales del arte feminista y del movimiento feminista en general independientemente de su lugar de producción.

Así mismo la rotulación ‘arte latinoamericano’, acuñado por los grandes circuitos de la industria del Arte, no logra dar cuenta ni de la vastedad ni de la riqueza del mismo. La rotulación subsume en su interior diversidad de problemas y modos de producciones estéticas que, necesariamente, necesitarían un trabajo específico y particular. Y en segundo lugar, y a pesar de lo dicho, se puede decir que existe quizá una diferencia relevante en los modos en que se produjo (y se produce) el arte feminista en Latinoamérica y en Argentina en particular. En los abordajes exploratorios que se realizaron en torno a artistas argentinas, se ha observado que existe una intrínseca relación entre el arte feminista y el movimiento político feminista como tal. En nuestro país el arte feminista, al menos del que hemos tenido registros, plantea problemas socio-culturales complejos que aún ni siquiera están puestos en la escena pública-mediática, ni en las agendas del Estado, a saber: el derecho al aborto, las altas cifras de violaciones a las mujeres (y niños), la violencia contra las mujeres, los homosexuales, los/las travestis, los transexuales, la unión civil, la feminización de la pobreza, la maternidad adolescente, entre otros. Ello configura una escena artística donde el arte parece justificarse más que en su propio derrotero estético en su accionar político-activista. Si bien en las artistas trabajadas a lo largo de esta tesis este cruce es completamente vital, la ‘identidad de las artistas’ no se subsume necesariamente a su ‘militancia política’ (ni en sus formas ni en sus acciones) lo cual, se cree, que sí es una marca distintiva del contexto argentino y latinoamericano. Ninguno de estos abordajes puede pensarse como ‘preferibles’ a

la hora de reflexionar en torno a los movimientos estéticos, pero sí deben ser abordadas diferencialmente dado que el arte feminista latinoamericano merecería un ensayo de características similares al presente pero específico, que nos permita comprender su especificidad, su emergencia, sus preocupaciones iniciales, su inscripción en la tradición artística feminista, su articulación con los problemas políticos particulares del contexto en el que emerge, etc.

Esto mismo, a la par, es lo que, creemos, ha producido una relativa ‘incomprensión (y recepción)’ no sólo del público, sino del propio movimiento artístico y feminista en general acerca de ‘las artistas extranjeras’. Parecería ser una línea a investigar el porqué muchas de las artistas que hemos abordado en este ensayo sean apenas conocidas en nuestro país. Más allá de constituir la lógica mercantil de los circuitos de arte mundial, donde las artistas deben ‘acceder a los grandes circuitos mundiales del arte’, este desconocimiento no sucede a la inversa. Cantidad de artistas latinas han sido expuestas en diversas galerías, en exposiciones y bienales mundiales y forman ya parte de las indagaciones teóricas estéticas del mundo del arte feminista: la mexicana Ana Mendieta, las argentinas Marta Minujín, Nicola Costantino, Adriana Lestido, Vera Grión, la brasilera Adriana Varejao, las mexicanas Patricia Greene y Cannon Bernáldez, la guatemalteca Regina José Galindo, las costarricense Marisel Jiménez y Emilia Prieto, la salvadoreña Rosa Mena Valenzuela o el colectivo boliviano *Mujeres creando*, son algunas de las tantas artistas que se pueden mencionar. Muchos de sus trabajos podrían ser abordados en futuros cruces de arte y feminismo.

En relación a lo dicho, las artistas y críticas de arte Helena Cabello y Ana Carceller, en sus investigaciones en torno a la escena estética española, afirmaban que “deberíamos tener en cuenta que muchas de las trabas conceptuales para la aceptación de algunas artistas, como Carole Schneemann por ejemplo, se han basado en debates que no se han producido ni desarrollado en nuestro país y por lo tanto estas posturas apenas si pueden comprenderse aquí. Así ocurre por ejemplo con el debate ‘pornografía/anti-pornografía’, bien representado por la obra de Sarah Lucas *Fucked (Two Fried Eggs & Hot Dog in a Split Bun with Herpes)*, difícil de imaginar e incluso de entender en nuestro contexto. Un contexto donde la osadía y la libertad para ejercer la crítica desde dentro no suelen tener una buena bienvenida (...). A muchos críticos españoles no sólo chocaría, sino que también ofendería lo que con toda probabilidad muchos calificarían de «tomadura de pelo sin apenas calidad artísti-

ca”. (Cabello, Carceller; op.cit.). En este sentido no se piensa en una ‘apropiación foránea’ per se que deje de lado ‘lo local’, ni viceversa, sino de poder pensar modos de articular las preocupaciones artísticas feministas contemporáneas. El arte podría ser el lugar que abra la sensibilidad, ‘las fronteras’, no para subsumirlas sino, al contrario, para articularlas en una diferencia que discuta los cánones del orden vigente, racial, sexual, genérico, etc. De allí que, si bien esto pueda ser considerado una ‘falencia’ del abordaje final de la tesis, no se lo considera así si se enmarca en la complejidad que hubiera acarreado su realización. Aún así no queremos dejar de mencionar algunas artistas que consideramos relevante al momento de imaginar futuros abordajes.

Como ya se dijo en la escena artística feminista local contemporánea podemos mencionar a la fotógrafa Ana Lestido (1955) que inició su trabajo a partir de intentar recuperar la historia de su compañero desaparecido, Willy, en 1979. Ya entrado los años ‘80 a realizado diversas ‘muestras ensayos’, como ella misma las llama y ha entrado en la ‘historia de las imágenes gráficas’ de la Argentina con la conocida foto ‘*Marcha por la vida*, 1982’. Allí una mujer y su hija en brazos gritan con pañuelos blancos el clima de una época que se desmorona. Desde esas primeras imágenes, Lestido se ha caracterizado por abordar de maneras diversas las relaciones entre mujeres, fundamentalmente la maternidad. En palabras de la propia artista: “siempre me pareció que había un misterio en el vínculo madre-hija. Siempre me obsesionó la marca materna y el rollo de todas las mujeres con sus madres. Creo que es la relación humana más compleja. Todo está ahí, en ese vínculo.

En este marco la artista a realizado las series *Amores difíciles (historias de madres e hijas)* (1995-1999), *Mujeres presas con hijos* (1991-1993), *Madres adolescentes* (1989-1990) y *Hospital Infante – Juvenil* (1986-1989). Su serie más conocida ha sido *Amores difíciles* (actualmente editado en libro), basada en la historia de cuatro madres e hijas fotografiadas durante tres años. Con respecto a ese proceso Lestido dice que “estuve tres años trabajando intensamente con las cuatro historias de *Madres e hijas*. Alternaba un mes con cada una. Empecé a quedarme a dormir en sus casas, a formar parte de sus vidas. Y cada vez que iba les llevaba cajas y cajas de fotos. Todas tienen infinidad de fotos. Con ellas empezamos a hacer viajes. Fuimos a Bariloche, a Mar del Plata, a Mendoza, a Pinamar. Eran viajes que ellas solían hacer y a la vez yo agitaba para que se dieran. A Alma y Maura terminé de fotografiarlas en Roma, donde ahora viven.” Las fotografías fueron realizadas

entre 1995 y 1998 en Buenos Aires, Moreno, Escobar, Bariloche, Mendoza, Roma y Mar del Plata.

Otra artista argentina, Vera Grión, se clasifica a sí misma como ‘artista visual’ y ha indagado en formatos disímiles que van desde la fotografía, la escultura, la pintura y las videoinstalaciones. Entre sus trabajos se destacan pequeñas mujeres con los brazos en cruz realizadas en acrílico, cartulinas y lanas, como *La virgen de las ultrajadas*, *Las Amazonas*, *Juana de Arco*, entre otras que conforman la serie de *Objetos* 1999-2000 que se enfrentan a ‘los hombres grises que ya no tiene poder’, realizados con los mismo elementos. Las imágenes fotográficas *Abortos clandestinos* (2005) impresionan ante la puesta en escena de diversos elementos que las mujeres utilizan para abortar clandestinamente. Las imágenes de Grión muestran desde los blísters vacíos del Misoprostol, pasando por las agujas de tejer, hasta llegar al perejil y las huellas de la ausencia y la sangre realizadas en fotomontaje en el mar de la ‘elevada’ Pinamar. La serie *Preservá tu vida* (2007), realizada con preservativos que simulan ser el fruto de un árbol, se inscribe en la tradición de ‘concientización’ propia de los movimientos artísticos feministas de la primera década analizada.

Sin embargo es, sin dudas, la video instalación: *No matarás ¿A quién? (Homenaje a las mujeres muertas en abortos clandestinos)*, 2005, la que hizo que se hablara de Grión en todo el mundo artístico latinoamericano. Según la propia artista, esta videoinstalación es deudora de los trabajos de la mexicana Ana Mendieta, pero en *No Matarás* “la naturaleza es utilizada como metáfora para mostrar la invisibilización de las muertes ocasionadas por la clandestinidad del aborto y cuestionar la vida de quien se prioriza al estar penalizado”.

La videoinstalación¹¹² comienza con una secuencia fotográfica en la orilla del mar. Se utiliza como disparador una foto de la etapa final de una intervención de la artista cubana Ana Mendieta (hecha en México en 1976). Lentamente la imagen del mar se va transformando en una huella roja que luego se va limpiando en el silencio mismo de ese mar. A partir de la puesta en escena de ese video y las imágenes de *Abortos clandestinos* la artista realizó una video-instalación donde el público ingresaba a una sala en penumbras y la única iluminación que había se proyectaba sobre un sommier blanco con forma de cruz. Allí la artista no sólo denunciaba las muertes de las mujeres por abortos clandestinos mal realizados, sino que también ponía en tela de juicio la complicidad de la iglesia con el androcen-

¹¹² Parte de la video instalación puede observarse en el sitio web de la artista. www.veragrión.com.ar

trismo y el patriarcado. En relación a ello la artista ha dicho que “me parece que está bueno usar los mismos símbolos de la religión, porque de algún modo la gente de la iglesia está siendo cómplice de la crucifixión de estas mujeres. Pienso en Barbara Kruger, en Jenny Holzer, quienes para criticar los medios usan sus recursos en otra dirección. Le doy otro sentido a la cruz para hablar de las pobres sacrificadas porque no se pueden pagar un aborto bien hecho. Creo que vale la pena tratar de hacer un aporte para construir otra realidad” (en Soto, M: 2007).

También nos interesa destacar el trabajo de la guatemalteca Regina José Galindo (1974). En 1999, la artista realizó una performance donde la consigna general era *El cielo llora tanto que debería ser mujer*. En uno de los momentos de la performance se observa a la artista amarrada en una cama, ubicada en forma vertical, con los ojos vendados. Sobre su cuerpo desnudo se proyectaban noticias de los diarios guatemaltecos que referían a las violaciones cometidas a mujeres guatemaltecas por año. En la performance *Quien puede borrar las huellas* (2003), la artista realizó una caminata desde la Corte de la Constitucionalidad de Guatemala hacia el Palacio Nacional de Guatemala, dejando las huellas de sus pies marcadas en el piso con sangre humana. Allí la artista ‘dejaba las huellas’ de todas las asesinadas en el conflicto armado que se produjo en Guatemala a partir de la oposición a la candidatura del ex militar Efraín Ríos Montt. Por último, en la performance *Mientras ellos siguen libres* (2007) la artista (embarazada) se ubicó atada de pies y manos a una cama. A su costado se destaca un cartel donde se leía: “durante el conflicto armado en Guatemala la violación a las mujeres indígenas fue una táctica generalizada. El hecho del embarazo no fue ignorado por los agresores, estos manifestaban la intención directa de hacer abortar a la víctima para eliminar así hasta el origen de la vida”.

Por último se pueden destacar los trabajos de la brasilera Adriana Varejao (1964), una de las artistas latinas más conocidas a nivel mundial. Ha trabajado en pintura desde diversos soportes, como ser el lienzo, la madera o los azulejos de cobalto azul, un elemento característico de la marca cultural de la conquista portuguesa en Brasil. La artista ha indagado frecuentemente la relación género- raza y fundamentalmente los sentidos en torno a la conquista en el territorio brasileiro.



184/5. Madres e Hijas (1995-1999). Adriana Lestido

186/7. Mujeres Presas (1991-1993). A. Lestido

188. Casa Cuna (1989). A. Lestido

189. No Matarás ¿A quién?. (2005). Vera Grión



191. Abortos clandestinos. Agujas de tejer. (2005). V. Grión



190. Marcha por la vida. (1982). A. Lestido



192. Abortos Clandestinos. Perejil. (2005). V. Grión





193

193. *Azulejo como Tapete en Carne viva.* (1999). Adriana Varejao.



194

194/5. *Filho Bastardo I y Filho Bastardo II* (1992). Adriana Varejao.



196

196. *El cielo llora tanto que debería ser mujer.* (1999) R.J. Galindo.



195

197. *¿Quién puede Borrar las Huellas?* (2003). R. J. Galindo.

198. *Mientras ellos siguen libres.* (2007). María José Galindo.

197



198



*Filho bastardo I y II*¹¹³ (1992) son dos cuadros ovals realizados en lienzo y madera que, a simple vista, parecerían ser los típicos cuadros que se cuelgan de modo kitsch en una pared y cuyas imágenes pequeñas no permiten ver, en una primera mirada, casi ninguna figura al espectador. Sin embargo, al acercarse, en el I se observa la imagen de un cura violando una mujer negra mientras dos soldados del ejército colonial también maltratan a otra mujer blanca desnuda. En el II se observan dos mujeres negras violadas por varones que, por sus vestimentas, representan algún cargo de magistratura colonial. En ambos cuadros hay una mancha roja que atraviesa de arriba hacia abajo la imagen. Este tajo, cuyos bordes abiertos sobresalen hacia el exterior, parten los cuadros en dos y simboliza una vagina. Ésta sea quizá la diferencia radical entre el ‘arte latinoamericano’ y el analizado en este ensayo, allí donde las artistas feministas de la década del ‘70 podían reivindicar una imaginería vaginal como afirmación propia de la identidad femenina, las artistas latinoamericanas ven la marca de la histórica violación y subyugación de las mujeres.

Sin embargo, el trabajo realizado hasta aquí nos permitió conocer, indagar y explorar diversos márgenes de expresión estética que ayudan a la comprensión de la emergencia del arte feminista. El arte feminista ‘latinoamericano’, creemos, debe ser enmarcado en esta tradición estética aún cuando sea abordado con otras particularidades específicas de su contexto de emergencia y realización. Es por todo lo dicho que se prefirió dejar este derrotero para futuras investigaciones.

Como se dijo al inicio, el presente ensayo no pretende una construcción cerrada, deductiva o inductiva de nuestro problema sino la posibilidad de apertura del pensamiento. No creemos haber agotado, ni mucho menos, la complejidad del objeto de estudio aquí abordado, y es esa riqueza la que deja abierta la utopía del encuentro con otros modos de pensar y articular la escena estética contemporánea del arte feminista en particular y del arte en general, con la búsqueda de otra sensibilidad genérica y humana. Sólo resta decir que la sensibilidad estética puesta en visibilidad por las artistas feministas de los últimos cuarenta años no sólo convocó a las locas encerradas en el altillo burgués a la mesa del Arte sino que rasgó en la Historia del Arte sus olvidos, sus prejuicios.

En síntesis, si coincidimos en mantener viva la utopía de que el arte es aquello que puede oponerle un rasgo de negatividad al mundo, la articulación propuesta por el arte feminis-

¹¹³ *Hijo Bastardo*.

ta ha sido uno de sus pilares fundamentales en los últimos años. No sólo por su puesta en visibilidad y sus diversas indagaciones en torno a otras sensibilidades genéricas, sexuales, corporales y del deseo, sino, además, por los modos de producción a través de los cuales se fue constituyendo. El arte feminista ha invocado una y otra vez las categorías de género para expandirlas, para reivindicar, desde diferentes flancos, una visibilidad condenada al olvido, para abrir una y tantas veces, de modo estético y político, un lugar de oposición, nunca cerrado ni acabado. En este sentido, quizá estas aproximaciones del arte feminista sean una de las posibilidades de escaparle al nihilismo acerca del arte actual, en pos de recuperar algunos rasgos de una crítica al arte androcéntrico, de una crítica genérica y de las sensibilidades, de los modos de pensar el género, el sexo, las prácticas sexuales, el cuerpo y el deseo. El arte feminista de fin de siglo ha puesto entre ojos no sólo la ideología androcéntrica del arte, pasándole ‘el cepillo a contrapelo’ a su historia, sino que ha desbordado los límites propios del pensamiento interpelando a nuestra subjetividad en torno al género, a los modos de habitar y experimentar nuestra sexualidad, nuestro deseo, nuestro cuerpo, nuestra sensibilidad. El arte feminista interpela una y otra vez a la sensibilidad, ‘susurrando en imágenes’ que las disputas en la escena artística y en el orden de lo sensible pueden constituir una escena posible de imaginar un orden otro, unas prácticas de visibilidad y sensibilidad genéricas, sexuales y corporales diferentes.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor (1993), *Consignas*. Amorrortu, Buenos Aires.
- _____ (1998), “El ensayo como forma”. En revista Pensamiento de los Confines, Nº1, segundo semestre de 1998, Universidad de Buenos Aires.
- AKSECHUK, Rosa, (2007), “Las mujeres en el cuerpo del arte; Iconografías, idearios y vicisitudes de la sexuación”, en <http://www.psykeba.com.ar/articulos/RA>. Última consulta julio 2008.
- ALMELA, Ramón (2007), “Kiki Smith en México: La materia hecha cuerpo”. En <http://www.criticarte.com/Page/file/art2007/KikiSmit>. Última consulta, septiembre de 2008.
- AMÍCOLA, José. (2000), *Camp y pos vanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, Buenos Aires.
- AMORÓS, Celia (1990), *Mujer. Participación, cultura política y Estado*, ediciones de la Flor, Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (1980), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.
- _____ (1972), *Crítica y verdad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- BELBEL BULLEJOS, Ma. José (2008), “Spivak se escribe con v”, en www.arteleku.net/4.1/blog/zehar/wp-content/uploads/2008/01/mj_belvel_espindd.pdf. Última consulta, Julio 2008.
- BENHABIB, Seyla y CORNELL, Drucilla (ed) (1990), *Teoría feminista y Teoría Crítica. Ensayos sobre la política de género en las sociedades de capitalismo tardío*, Ediciones Alfons el Magnanim, Valencia.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- _____ (1999), *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Leviatán, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre. (2000), *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.
- _____ (2002), *Las reglas del arte. génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona.
- BOURRIAUD, Nicolás (2007), *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires

- BRAIDOTTI, Rosi (2000), *Sujetos nómades*, Paidós, Buenos Aires.
- _____ (1996), “Un ciberfeminismo diferente”, en www.estudiosonline.net
- BÜRGER, Peter (1997), *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona.
- _____ (1996), *Crítica de la Estética Idealista*, Península, Barcelona.
- BUSTAMANTE, Ximena (2007), “La antilógica del sistema”. Entrevista con Guerrilla Girls. México. En <http://www.jornada.unam.mx/2007/03/25/sem-ximena.html>. Última visita julio de 2008.
- BUTLER, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Buenos Aires.
- _____ (2005), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós, Buenos Aires.
- _____ (1990), “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del post- modernismo” en *La ventana* N° 13. La Habana, Cuba.
- CABELLO, Helena; CARCELLER, Ana (1998), “Mirando hacia dentro. La situación de la obra de las mujeres en el panorama artístico actual”, en www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/. Última consulta, septiembre de 2008.
- CARRILLO, Cristina (2006), Entrevista con Leonora Carrington, en <http://galeriademujeresartistasindice.blogspot.com>. Última consulta, agosto de 2008.
- CORDERO REIMAN, Karen. (2005), “Exponiendo el género: cambiantes propuestas curatoriales y museológicas”, en <http://www.museodemujeres.com/matriz/biblioteca/007>. Última consulta, Julio de 2008.
- COLLADO, Ana. (1999), “Perspectivas feministas en el arte actual”. En www.estudiosonline.net.
- COTTINGHAM, Laura. (1993) “Pero, ¿qué tienen de malo estas chicas malas?”, www.estudiosonline.net/texts.
- DANTO, Arthur. (1997). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona
- DE BEAUVOIR, Simone (2005), *El segundo sexo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- DE LAURETIS, Teresa (1992), *Alicia Ya no. Feminismo, semiótica, cine*, ediciones Cátedra. Madrid.

- DE LA VILLA, Rocío (2001), “Arte y feminismos: el activismo y lo público”, en <http://www.estudiosonline.net/texts>
- _____ “La caricia siniestra de Kiki Smith”, en <http://www.elcultural.es>. Última consulta, septiembre de 2008.
- DEMPSEY, Amy (2002), *Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno*, La isla, Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques, ROUDINESCO, Elisabeth (2001), *Y mañana que....*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires.
- DILLON, Marta; (2003), “A imagen y semejanza”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/>.
- DROZDEK, Jenni (2006), “Looking to the Left: Politics in the Art of Barbara Kruger and Jenny Holzer”, en <http://garnet.acns.fsu.edu/~nr03/drozdek.htm>. última consulta, julio de 2008.
- ECO; Umberto (1984), *Apocalípticos e integrados*, Ediciones de Bolsillo, Barcelona.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2004), “Las enmascaradas no se rinden. Entrevista con Guerrilla Girls”, en <http://www.penelopes.org/Espagnol>. Última visita realizada en Julio de 2008.
- ERGAS, Yasmine (1993), “El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta”, en Duby George, Michelle Perrot (edit.). *Historia de las mujeres*, Tomo 10, Taurus, Madrid.
- ESCUDERO, Jesús Adrián (2003), “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)”, en *Anales de Historia del Arte*, Universidad Autónoma de Barcelona. Departamento de Filosofía. en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo>.
- _____ (2007), “El cuerpo y sus representaciones”, en <http://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/>. Última consulta, septiembre de 2008.
- FOGLIA, Efraín (2006), “El fotomontaje digital en la era del copy and paste”. En <http://www.proyectoliquido.com/texto1.htm>. Última consulta julio 2008.
- FOSTER, Hal (comp.) (1985), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona.
- _____ (2001) *El retorno de lo real*, Akal, Madrid.
- FRASER, Nancy (1997), *Iustitia interrupta. Reflexiones desde la posición “postsocialista”*, Siglo del hombre editores, Colombia.

- _____ (2000), *Heterosexismo, falta de reconocimiento y capitalismo: una respuesta a Judith Butler*, en *New Left Review*, n° 2, Madrid.
- FRENKEL, David (2003), “Cindy Sherman talks to David Frenkel. ‘80s Then”, en http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/. Ultima consulta, septiembre de 2008.
- FUKU, Noriko (1997), “A woman of parts. Artist Cindy Sherman. Interview”. En http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n6_v85/. Ultima consulta, septiembre de 2008.
- GAMBÁ, Susana (coord.) (2007), *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*, Biblos, Buenos Aires.
- GARCÍA YELO, María (2001), “Historia del Arte. Yasumasa Morimura”, en <http://www.ucm.es/BUCEM/revistas/ghi/02146452/articulos>. Ultima consulta, octubre de 2008.
- GARCIA RAYEGO, Rosa (2007), “Mujeres, arte y literatura: Imágenes de lo Femenino y Feminismo”, en www.ucm.es/info/instifem/cuadernos/. Ultima consulta, agosto de 2008.
- GIUNTA, Andrea (2000), “¿Cómo y cuándo un texto crítico pasa a formar parte de la historia del arte?”, en <http://www.elbasilisco.com>.
- GOODEVETHE, Thyrza Nichols (1997), “Art of public address. Barbara Kruger. Interview. Cover Story”, en http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n11_v85/. Ultima consulta, julio de 2008.
- GRAÑA, Dolores (2000), “Problemas de cartel”, en <http://www.pagina12.com.ar/2000>. Ultima fecha de visita julio de 2008.
- GUASCH, Ana María (ed.); (2000), *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Akal, Madrid.
- HARAWAY, Donna (1991), “*Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*”, Ediciones Cátedra de la Universidad de Valencia, Madrid.
- HELLER, Agnes; FEHER, Ferenc (1989), *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*, Península, Barcelona.
- HERNÁNDEZ, Miguel (2006), “El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro”, en <http://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo>. Ultima consulta, septiembre de 2008.

- HERNANDEZ, Carmen (2003), “Yasumasa deja de ser hombre. Representando las diferencias. Fotografía y feminismo en el cruce de siglos”, en <http://www.caam.net/caamiaaa/cgi-bin/articulo.asp>. Última consulta, septiembre de 2008.
- HUTCHEON, Linda (1985), *Uma teoria da parodia. Ensinaamentos das formas de arte do seculo XX*, Ediciones 70, Río de Janeiro.
- _____ (1991), “La política de la parodia postmoderna”, en revista *Criterios*, La Habana, julio 1993.
- HUYSEN, Andreas (2002), *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- IASPARRA, Ignacio, (2005) “Nan Goldin” en <http://www.pagina12.com.ar/diario>. Última consulta, agosto de 2008.
- JAMESON, Fredric (1996), *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid.
- _____ (1991), *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires.
- KANT, Immanuel (2004), *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, Libertador, Buenos Aires.
- _____ (1990) *Crítica del Juicio*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.
- KRISTEVA, Julia (2006), *Poderes de la perversión*, Siglo XXI, México.
- KURCFELD, Michael (2002), “Interwiev with Barbara Kruger”, en <http://www.pbs.org/wnet/egg/217/kruger>. Última consulta, octubre de 2008.
- LEBENGLIK, Fabián (1999), “Aforismo de fin de siglo”, en <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar>. Última visita, julio de 2008.
- LeKAY, John (2006), “Kiki Smith Interview”, en <http://www.heyokamagazine.com>. Última consulta, septiembre de 2008.
- LEVI, Primo (1989), *Lilith y otros relatos*, Edicions 62, Barcelona
- LOPEZ ANAYA, Jorge (2007), *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Emecé, Buenos Aires.
- _____ (2003), “Diálogo de la muerte y la moda”, en revista *Lápiz*, Madrid, año XXII, n° 197, en <http://www.parquedelaciudad.gov.ar/areas/cultura>. Última consulta, septiembre de 2008.

- LYOTARD, Jean-Francois (1998), *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires.
- MARCUSE, Herbert (1967), “Acerca del carácter afirmativo de la cultura” en *Cultura y sociedad*, Sur, Buenos Aires.
- _____ (1969), *Ensayo sobre la Liberación*, Editorial Gutiérrez, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana (1999). “Perspectivas feministas en el arte actual”. en www.estudiosonline.net/texts. Ultima consulta, julio 2008.
- MARTINEZ, Rosa (2007). “Mujeres en el arte, una relación políticamente desequilibrada”, en http://www.iemed.org/publicacions/quaderns/7/e063_Martinez.pdf. ultima consulta, julio de 2008.
- _____ “Jana Sterbak. I want you to feel the way i do”, en <http://personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/>. Ultima consulta, septiembre de 2008.
- MARZO, Jorge Luis (2006), *Fotografía y activismo. (Algunos) recorridos críticos en los últimos 25 años*. Gustavo Gilli, Barcelona.
- MAYAYO, Patricia “El retorno de lo reprimido. Placer visual y representación del cuerpo femenino en las prácticas artísticas feministas contemporáneas”, en <http://www.estudiosvisuales.net/CONGRESO2004/comunicaciones/doc.php?id=8>. Última consulta, Julio 2008.
- MAYER, Mónica (2008), “¿La paridad llega a los museos”, en <http://www.hoymujer.com>. Ultima consulta, Agosto de 2008.
- McCORMICK, Carlo (1991), “Interview with Kiki Smith”, en <http://www.jca-online.com/ksmith.html>. Ultima consulta, septiembre de 2008.
- Mc MASTERS, Merry (2007), “Frida y Leonora Carrington, modelos del arte contemporáneo: Kiki Smith”, en <http://www.jornada.unam.mx>.
- MENDEZ Lourdes (1999), “Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática”, en http://www.arakis.info/artes_y_feminismos. Ultima consulta, julio de 2008.
- MOLES, Abraham (1990), *El Kitsch*, Paidós, España.
- MURCIA; Marisela (2004), “*Nan Goldin*”, en <http://www.librodenotas.com>. Ultima consulta, agosto de 2008.

- MURRÍA, Alicia, “Mujeres que hablan de mujeres”, en http://elviajero.org/mujeresque/textos/amurria_esp.html. Ultima Consulta, Julio 2008.
- NAVARRO, José Antonio (2002), “La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo”, en <http://estonoesliteratura.blogspot.com/2007/10/la-subversin-de-la-nusea.html>. Ultima consulta septiembre de 2008.
- NOCHLIN, Linda y REILLY, Maura (comps.) (2007), *Global Feminisms*, Brooklyn Museum. New York.
- _____ (1971), “¿Porqué no hay grandes artistas mujeres?”, en <http://aleph-arts.org/ubiquid/texto.php?Id=3>.
- PERRETI, Cristina, (1989), “Entrevista con Jacques Derrida”, edición digital de <http://www.jacquesderrida.com.ar>.
- POLLOCK, Griselda (1995), “Historia y política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?”, en www.estudiosonline.net/texts.
- PRADA, Juan Martín, “*La crítica de la identidad. Lenguaje y ‘otredad’*”, en http://www.2-red.net/mcv/pensamiento/tx/text_jmp1.html. Ultima consulta agosto de 2008.
- PRADELLI, Angela; SACCOMANNO, Guillermo (2008), “El alma y el aire”, en www.pagina12.com.ar. Ultima consulta, octubre de 2008.
- RADNOTI, Sandor (1987), “Cultura de masas”. En FEHÉR (et.al) *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*, Península, Barcelona.
- RANCIÈRE, Jacques (2001), *El inconsciente estético*, Del estante editorial. Buenos Aires.
- REED, Christopher (1993), “La Postmodernidad y el Arte de la Identidad”, en www.deartesypasiones.com.ar/03/doctrans/Reed-Postmodernidad. Ultima consulta, julio 2008.
- RICH, Adrienne (1978), “La heterosexualidad obligatoria y la existencia lesbiana”, en Navarro M.; Stimpson, C. (comp.) *Sexualidad, Género y Roles sexuales* (1999), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ, Begoña (2005), “Intentos de escapada. Entrevista con Lucy Lippard” en Lápis, revista Internacional de Arte nº 214 .en <http://www.esferapublica.org/lippard.htm>. ultima consulta, Julio 2008.

- RUBIRA, Sergio (2004), “Sherrie Levine”, en Colección de fotografía contemporánea, en <http://www.fundacion.telefonica.com/at/colfotografia>. Última consulta, octubre de 2008.
- SCOTT, Joan (1990), “Deconstruir Igualdad-versus-diferencia: usos de la teoría poses-
turalista para el feminismo”, en *Feminaria*, año VII, N° 13, noviembre de 1994.
- _____ (1985), “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en *De mu-
jer a género. teoría, interpretación y práctica feminista en las ciencias sociales*, Centro
editor de América Latina, Buenos Aires.
- SERRANO, Amparo (2000), *Mujeres en el arte. espejo y realidad*, Plaza Janés, Barcelo-
na.
- SONTAG, Susan (1984), *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona.
- SOTO, Moira. (2004), “Indomable”, en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos>.
Última consulta, septiembre de 2008.
- _____ (2007), “Homenaje a nosotras mismas”, en <http://www.pagina12.com.ar>.
Última consulta, octubre de 2008.
- TUBERT, Silvia (ed) (2003), “*Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*”, Edi-
ciones cátedra. Madrid.
- UTA GROSENICK (2005), *Mujeres Artistas. de los siglos XX y XXI*, Taschen, Alemania.
- VAN MECHELEN, Marga (1997), “El arte Abyecto”, en <http://www.chasque.apc.org>.
Última consulta, septiembre de 2008.
- WEITMAN, Wendy (2003), “Experiences with Printmaking: Kiki Smith Expands the
Tradition”, en <http://www.moma.org/exhibitions/2003/kikismith/>. Última consulta, sep-
tiembre de 2008.
- WILLIAMS, Raymond (1988), *Marxismo y Literatura*, Península, Barcelona.

Sitios de internet oficiales de artistas consultados

- <http://www.caroleeschneemann.com> (Carole Schneemann)
- www.janasterbak.com (Jana Sterbak)
- <http://morimura-ya.com> (Yasumasa Morimura)
- <http://www.yanagimiwa.net> (Miwa Yanagi)

- <http://www.jennyholzer.com> (Jenny Holzer)
- www.laurieanderson.com (Laurie Anderson)
- www.adrianpiper.com (Adrian Piper)
- www.guerrillagirls.com (Guerrilla Girls)
- <http://www.nomorepink.com/> (Sue Williams).
- <http://lx.sysx.org/vnsmatrix.html> (VNS Matrix)
- www.valieexport.org (Valie Export)
- <http://www.aftersherrielevine.com> (Serrie Levine)
- <http://www.nicolacostantino.com.ar> (Nicola Costantino)
- www.adrianalestido.com.ar (Adriana Lestido)
- www.veragrion.com.ar (Vera Grión)
- www.adrianaavarejao.net (Adriana Varejao)
- www.mujirescreando.org (Mujeres Creando)
- www.reginajosegalindo.com.ar (Regina José Galindo)

Sitios de internet oficiales de Galerías y Museos consultados

- <http://www.brooklynmuseum.org>
- <http://www.moma.org>
- <http://www.nmwa.org>
- <http://whitney.org>
- <http://www.centrepompidou.fr>
- [http:// www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)
- <http://www.exposicionesmapfrearte.com/amazonas>.
- <http://www.saatchi-gallery.co.uk>
- <http://www.whitechapel.org>
- <http://www.luhringaugustine.com>
- www.leokoenig.com
- www.queer-arts.org

Sitios de internet consultados

- <http://www.artnet.com>
- <http://bibliotecademujeresartistas.blogspot.com>
- <http://www.documentarte.com>
- <http://www.mujerespublicas.com.ar/>
- <http://www.arteyestilos.net>
- <http://www.jacquesderrida.com.ar>
- <http://www.wikipedia.org>
- <http://www.fundacion.telefonica.com>.
- <http://adaweb.walkerart.org/project/holzer/cgi/pcb.cgi>.
- <http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2007/01/goldin-nan-fotografia.html>.
- <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3001>
- www.barbarakruger.com
- www.cindysherman.com
- www.araki.info
- <http://www.shugoarts.com/en/morimura.html>
- <http://www.guiasenor.com/contenidos/after/archives/2008/03/mujeres-de-arte.html>
- www.historiadelarte.us
- www.britannica.com
- <http://drae.rae.es>

