

INTRODUCCIÓN

Los numerosos cambios políticos y sociales que el Movimiento de Liberación de las Mujeres inició en los Estados Unidos se han convertido, desde finales de los años sesenta, en transitado objeto de estudio y reflexión. Discurso apasionado en boca de ciertos intelectuales, disputa de encarnizados debates, hecho empírico en manos de sociólogos, material antropológico y fragmento de saber en compendios enciclopédicos: todas las miradas, oblicuas o directas, confluyen hacia las circunstancias de una liberación convertida en registro del grado de «civilización» de la humanidad.

Pero de todas las páginas escritas son muy pocas las que analizan la ecuación que se puede establecer entre movimiento de liberación y arte. Son escasas las voces que narran cómo las mujeres artistas, influidas por el feminismo, toman conciencia de su situación: en el mundo del arte, como en el mundo de la vida, se relega, infravalora y olvida el lienzo que no procede de una sensibilidad masculina o la escultura no tallada por la mano de un varón.

La acción, habitual compañera de la concienciación, no se hará esperar, multiplicándose a ambos lados del Atlántico los congresos, manifestaciones, exposiciones, *performances* y acciones protagonizadas por mujeres. Con una situación económica y, sobre todo, educativa privilegiada, en los Estados Unidos surgirán los más novedosos y radicales planteamientos artísticos. Por supuesto, no es la primera vez en la historia que las mujeres se unen para promocionar su arte (entre las experiencias anteriores podemos mencionar *l'art féminin* de las francesas del XIX o la primera organización de mujeres artistas constituida a raíz de la Exposición del Centenario de 1876), pero, como afirma Estrella de Diego, sí es el momento en el que surge y prolifera «un tipo de

arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente y las parcelas incómodas de la representación» (Bozal, 1996: 358). *Arte feminista* será la denominación genérica de tales propuestas y en torno a ellas orbitarán las reflexiones que constituyen este libro.

Arte feminista, una expresión vaga, imprecisa y que cuenta con errores en la denominación y en la demarcación. En primer lugar, la apelación a un *arte feminista* ignora la diversidad interna de los feminismos; en segundo lugar, este movimiento artístico queda circunscrito a la década de 1970, olvidando que su impronta continúa treinta años después, y, en tercer lugar, es circunscrito a territorio anglosajón, cuando su expansión no ha entendido nunca de fronteras. No puedo considerar meramente azarosas estas imprecisiones en la caracterización de un movimiento artístico, sobre todo viniendo de una disciplina tan amante del rigor tipificador como es la historia del arte. Encuentro más bien que este error, lejos de ser inocente, es un arma de combate para desechiar una relación que amenazaba con cambiar el paisaje artístico aún heredero del Romanticismo y de su estela de genialidad (Cabello y Carceller, 2000: 39).

Que la expresión *arte feminista* adolezca de precisión no significa que lo denotado carezca de propiedad. A mediados de los años setenta del pasado siglo, el llamado *arte feminista* parecía tener perfiladas sus inquietudes fundamentales: ataque a la discriminación por razón de género y análisis de sus orígenes, recuperación de artistas olvidadas o no reconocidas, crítica de las normas y valores establecidos por una historia del arte parcial, revisión de la imagen de la mujer en el arte, aplicación de categorías feministas al arte hecho por mujeres, crítica e incriminación de la hegemonía patriarcal y, en algunos casos, afirmación de una sensibilidad artística exclusiva y discernible. Todas estas notas distintivas pueden resumirse bajo una directriz estética común: la intersección entre la crítica a la razón patriarcal y la crítica a la representación.

La crítica a la razón patriarcal surge como crítica de la razón a su propia sinrazón, a su voluntad de poder. Este fracaso del proyecto de universalidad será denunciado por la razón ilustrada radicalizada, es decir, el feminismo. El feminismo, a su vez, se introduce en el mundo del arte como crítica a un sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras. Entre las representaciones a las que se niega toda legitimidad están las que son obra de mujeres artistas. Excluidas del mundo de la creación, regresarán a él para reivindicar sus propias producciones, denunciar las sublimaciones y caricaturizaciones con las que el arte ha pretendido presentar la feminidad y ofrecer nuevas imágenes donde la mujer es vista por ella misma. Mientras que los sistemas de representación tradicionales solo admitían la visión del sujeto esencial masculino, desde finales de los años sesenta el descubrimiento de lo *otro* de la razón se traslada del feminismo al arte feminista, desafiando aquellas representaciones que «saben a conocimiento y, por tanto, a poder» (Sontag, 1981: 14).

Pero tanto la crítica a la voluntad de poder patriarcal de la razón como la crítica a la representación necesitan unas categorías, unos bisturís con los que roturar la realidad y desvelar su interesado sistema de valores. Igualdad y diferencia, público y privado, lo otro de la razón, patriarcado y feminidad serán algunas de las categorías que nos permitan resolver este desafío. De ellas estudiaremos su origen filosófico, su posterior transferencia al ámbito de la estética y su valor como instrumento en torno al cual articular la crítica artística. Podría incluso decir que este ensayo no es más que un ejercicio de aplicación de dicha dotación conceptual al terreno de las artes plásticas. Ejercicio que toma como hilo conductor el par conceptual público-privado debido a su presencia constante en las obras de las artistas, a su potencial para arrojar claridad sobre estas y a su eficacia para desvelar la reproducción de la desigualdad.

La conceptualización de lo público y de lo privado por la teoría feminista, sus múltiples conjugaciones y su repercusión en el territorio artístico constituyen también la tónica en torno a la que se organizan los distintos capítulos de este ensayo. En el primer capítulo, *Femme Maison*, veremos cómo la tradición ilustrada define lo privado en tanto *locus* o lugar natural de la mujer. Mary Wollstonecraft fue una de las primeras autoras en denunciar el confinamiento de las mujeres al ámbito doméstico, pero, a pesar de las críticas, esta particular categorización de lo privado llega indemne hasta el siglo xx. Este es el momento en el que deberá enfrentarse a la sólida fortaleza discursiva de Simone de Beauvoir, quien definirá la domesticidad femenina como *situación* de opresión. Mientras Beauvoir descubre lo otro de la razón, Louise Bourgeois rechaza el monopolio del sujeto moderno en materia de representación y decide trasladar al lienzo, a la madera o al látex las reflexiones sobre lo doméstico, hacer pública su privacidad y, al exponerla, destruir su condena al ostracismo. Una obra feminista de alcance internacional y una producción artística absolutamente reconocida, dos francesas coetáneas, dos nombres propios y dos fuentes de las que mana el arte feminista de la década de 1970.

Pero no todas las reacciones a la conceptualización moderna de lo privado-público siguieron las líneas planteadas en el primer capítulo. De Stuart Mill a Betty Friedan, encontramos una propuesta de conciliación de las esferas público-privado no paritaria, pues a la mujer le es dado el privilegio de conquistar la esfera de lo público a la par que sigue teniendo el «honor» de ser la responsable última del hogar. Esta es la propuesta reformista que estudiaremos en el segundo capítulo, «Imágenes de la feminidad», y cuya crítica será trasladada al campo de la representación estética por la artista Martha Rosler. La identificación entre mujer y ama de casa (*Bringing the War Home, Barefoot # 1*), el mito de la belleza femenina y el uso de la mujer en los medios de comu-

nicación (*Beauty Knows no Pain*), la desigualdad de hombres y mujeres en el ámbito público (*Buddind Gourmet*) y la consiguiente crisis de identidad (*Monumental Garage Sale*) serán algunas de las constantes que Rosler aborde para desenmascarar la voluntad de poder que esconden. Si Rosler parte de la recontextualización de lo cotidiano es con el fin de evidenciar su carácter político, separándose así de Friedan, que jamás podrá aceptar la política como relación de poder en lo privado.

En el tercer capítulo, «Womanhouse», abordaremos un nuevo modo de entender lo privado, modo que llega de la mano del feminismo radical. Si tradicionalmente la política había sido definida como el dominio del poder público, Kate Millett introduce esta instancia en el ámbito privado, lugar al que se traslada también el ejercicio de la dominación y la subordinación. La idea se resume en la máxima «lo personal es político», que se traslada al arte feminista provocando una verdadera conmoción estética: lo cotidiano ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en categoría pública para así evidenciar la represión ejercida sobre la mujer en todos los ámbitos de su vida. El arte será el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político. El máximo exponente de este fenómeno será la Womanhouse, proyecto artístico que analizaremos en profundidad en la última parte del capítulo.

El activismo político de las feministas fomentó la organización y asociacionismo de las mujeres para afrontar la conquista del espacio público y del reconocimiento dentro del mismo. El colectivo de las mujeres artistas se muestra especialmente sensible a estas reivindicaciones y encabeza el embate definitivo del feminismo a la morada del hombre: la historia y el *high art*. En el capítulo cuarto, «Asaltar lo público», se hace un estudio pormenorizado de la búsqueda de un «espacio propio» y de una «historia propia»: inaugu-

ración de espacios de creación destinados a las mujeres artistas, organización de actos de protesta para reivindicar la igualdad de condiciones en la exhibición, recuperación de artistas olvidadas, revisión de la crítica artística sesgada por el género, introducción del arte de colaboración o reivindicación de las técnicas artesanales. *The Dinner Party*, obra de Judy Chicago, será analizada como paradigma de tales convulsiones y ejemplo de la concluyente intersección entre crítica a la razón patriarcal y a la representación.

El feminismo radical norteamericano abrirá vías para el feminismo cultural, con el que se llega a una conceptualización esencialista de lo privado. Inspirándose en el feminismo francés de la diferencia, las coordenadas público-privado serán reinterpretadas desde una defensa de la filiación materna y de la reordenación de los espacios en un tiempo anterior al orden patriarcal. La mujer queda de nuevo relegada al ámbito de lo privado, aunque ahora dignificado e incluso mitificado. Pero si bien perseverar en lo otro hace imposible la lucha por la igualdad, también es cierto que la reflexión sobre la diferencia conduce a interesantes producciones estéticas. El cuerpo de la mujer se convierte en vehículo para la expresión de la Madre Tierra (Ana Mendieta), del orden no falocéntrico (Nancy Spero), de la escritura femenina y el *parler femme* (Carol Schneemann). En el capítulo quinto será donde analizaremos esta interesante deriva «Del arte feminista al arte femenino».

Finalmente, quisiera abandonar los argumentos formales y apelar a las razones sentimentales que me llevaron a escoger el tema de este ensayo. Cuando comencé a interesarme por el llamado *arte feminista* pude constatar su escasa presencia y desconocimiento, situación que, si bien fue mejorando con el transcurrir de los años, aún no ha alcanzado el grado de reconocimiento deseable para un movimiento de su trascendencia. Trascendencia que Hilton Kramer formularía como «inestimable contribución a la erosión de los estándares del

arte moderno» (Kramer, 1980: 5). Pero, como es bien sabido, cualquier cambio en los modelos estéticos, como cualquier cambio de paradigma, genera una respuesta reactiva por parte de quienes viven de los usos previos; respuesta que, a menudo, consiste en fomentar la ignorancia, la renuencia y el error. Este trabajo nace, pues, con vocación de convertirse en defensa de un movimiento artístico caído en el olvido no por su menor valor estético, sino por la carga subversiva que supone expresar, en el lenguaje del arte, lo que el lenguaje filosófico había ya postulado: la posible corrupción de la razón moderna. Por tanto, al objetivo central de este ensayo —arrojar claridad sobre las enormes influencias que las corrientes feministas ejercen sobre el panorama artístico—, añadiré la pretensión de dignificar el llamado *arte feminista*, cuyo desconocimiento supone ignorar uno de los eslabones clave en la configuración del arte en el pasado siglo xx y el presente XXI:

El arte feminista constituye un sistema de valores, una estrategia revolucionaria, una forma de vida que, como el dadaísmo o el surrealismo, ha continuado dominando todos los estilos y movimientos desde entonces (Lippard, 1980: 362-363).