

LA FIGURA DEL ARTISTA, LA FIGURA DE LA MUJER (1983)

MARTHA ROSLER

En aquel momento del mundo de la posguerra, parecía que se podía comenzar de nuevo —volver empezar en todo, incluso en el arte. Las turbulencias de la primera mitad del siglo habían sido relegadas a la (mera) historia —después de todo, era la historia la que había llevado las cosas a una impensable debacle. Un nuevo equilibrio global, lo que la revista TIME llamó “El Siglo Americano”, estaba en marcha. Pero Estados Unidos, el más moderno y reciente poder industrial, ejerció su hegemonía a través de los negocios más que a través de la fuerza directa. Occidente estaba unido como patriarquía patriótica: la búsqueda masculina y el heroísmo masculino de una sociedad militarizada salvaron nuestros pellejos y permitieron una reconstitución democrática de Occidente como un espacio ameno a la paz privada de la familia nuclear (y bipolar en cuanto a género), como solución a la opción previa de una sociedad dividida por una guerra de clases.

El mundo del arte de la posguerra puso al artista en el centro de su discurso. La figura del artista como héroe romántico reapareció con toda su fuerza. Sus características organizadoras centrales eran el aislamiento y el genio. “Genio” entendido como un destilador receptivo de experiencias y sensaciones cuyo talento yace en la habilidad para dominar y transformar, con una facultad imaginativa innata, ideas y substancias en nuevas entidades tangibles con un poderoso efecto en la facultad receptiva en términos estéticos del espectador (y del crítico). Las mujeres, en virtud de su condición mundana y cercanía con la Naturaleza, y dada su relación con el parto, estaban excluidas de lo genial, porque, claramente, la carne y el espíritu no se llevan. En Estados Unidos, este poder generador implícitamente masculino estaba modulado por rasgos de los diversos mitos de la masculinidad y la labor productiva: el vaquero, el patriarca, el hombre de acción, el hombre trabajador, gran bebedor y rudo. El aislamiento del “gran hombre de la historia universal” de Hegel se mezcló con el aislamiento del hombre de fronteras y el vaquero. En cuanto a su producto, la obra de arte, cuya existencia estaba dada por sentado, su punto de referencia (o público) supremo era el artista mismo, incluso aunque se arriesgara una derrota más grande. Como observó June Wayne una década después, combatir la figura estadounidense del artista afeminado, implicó que los artistas estadounidenses jugaran el papel de superhombres autosuficientes con más dramatismo.¹

Las hipótesis en cuanto a la obra de arte se basaban en su posibilidad de alcance de lo “Sublime” para trascender y contrarrestar las condiciones negativas e inhumanas de la vida diaria. La obra de arte representaba un utópico y enmarcado rectángulo de esperanza en un mundo sin esperanzas o (desde un punto de vista distinto) el lugar de la lucha simbólica entre el

¹ June Wayne, “The Male Artist as Stereotypically Female,” *Art Journal* 32 (Verano 1973), pp. 414-16.

² Robert Motherwell and Harold Rosenberg, prefacio a *Possibilities 1* (Invierno 1947-48), p. 1.

³ Robert Motherwell, “The Modern Painter’s World,” *Dyn* 1, no. 6 (November 1944), pp. 9-14.

artista-sujeto y la materialidad intratable. El espacio sintético de la obra de arte, el *locus* de la lucha de la subjetividad por trascender las condiciones materiales de la no libertad, le dieron un lugar al espectador para experimentar el movimiento atemporal de la trascendencia. La cualidad abstracta de estas confrontaciones fue una consecuencia de su desvinculación con situaciones concretas.

El crítico Harold Rosenberg, y el artista Robert Motherwell, editores de la revista *Possibilities* (1947-48), escribieron en su primer número:

Naturalmente, la terrible situación política ejerce una gran presión. El compromiso político en nuestros días significa, lógicamente, ni arte ni literatura. Sin embargo, a mucha gente le es posible deambular en el espacio que existe entre el arte y la acción política. Si el artista quiere continuar pintando o escribiendo mientras la trampa política se cierra sobre él, tiene que tener una fe extremista en la posibilidad pura. Con este extremismo él demuestra que ha reconocido cuán drástica es la presencia política.²

En esta comparación entre la persona políticamente comprometida y el artista, no hay contienda: lo político es lo “drástico”, lo “mortal”, lo “catastrófico”, mientras que el arte es la provincia de la “fe”, de la “posibilidad pura”. Éste es el lenguaje del existencialismo, cuyo concepto central era la *posibilidad* —la intención del existencialismo era remplazar el marxismo de posguerra en la cultura intelectual de Occidente.

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

Como la realidad tiene una cualidad histórica, sentimos la necesidad de un arte nuevo (...) la crisis viene con el rechazo, casi completo, del artista moderno a los valores del mundo burgués. El arte moderno está relacionado con el problema de la libertad del individuo moderno. Por esta razón, la historia del arte moderno tiende a veces a convertirse en la historia de la libertad moderna. Es aquí donde se establece una verdadera afinidad entre el artista y la clase trabajadora. Al mismo tiempo, la experiencia de la libertad de los artistas no es una experiencia social, sino individualista. La historia social del artista moderno es la de un ser espiritual en un mundo enamorado de la propiedad (...) el problema del artista reside en saber con qué identificarse. La clase media está en declive y la clase trabajadora no existe como una entidad consciente. De aquí que la tendencia de los pintores modernos sea pintar uno para el otro.³

La cualidad profundamente antipolítica y alegórica de este nuevo arte estaba basada en un énfasis (derivado de Kant) en la naturaleza universalista de lo estético y su incapacidad de extraviarse en otros campos como el de la política, la religión, la moral, la literatura o el apetito.

Ideológicamente, el mundo de la posguerra estaba encerrado en una dualidad totalitaria —tanto en Occidente como en Oriente, el Estado no hacía más que anunciarse como una proyección del Yo contra el Otro diabólico, ya fuera el mundo de impenetrable cortina de Hierro de la Unión Soviética, o los agresivos imperialistas Estadounidenses. En el ámbito doméstico, el gran tema era el “materialismo”— la intromisión de la nueva cultura de masas en cada uno de los aspectos hasta entonces respetados de la vida cotidiana, y su invasión del ser por medio del control de los instintos. Esta era la tan ansiada prosperidad de la paz, pero sus características hicieron que intelectuales, como Motherwell, despreciaran la cultura de masas junto con el Estado burocrático y su amenaza global. En Occidente la construcción del deseo personal y la anuencia política ensombrecían cada aspecto de la vida social con los espectros gemelos de *Eros* y *Tanatos*, el sexo y la Bomba.

En Occidente, los predicamentos del mundo de la posguerra se teorizaban también en términos masculinos, como una falla en la autonomía de un Yo poderoso y controlador (dominante y patriarcal), un sentido de potencia impedida. Este fracaso de lo personal estaba relacionado con la victoria evidente del poder generalizado e impersonal de las corporaciones y el Estado sobre la esfera [familiar] privada del poder patriarcal. Y típicamente, la culpa de la despotencialización de lo masculino, se le asignó a las mujeres. Las mujeres se identificaban con lo doméstico y la domesticación —la pacificación—, y sin embargo ellas no podían ser apaciguadas. El fin de toda esperanza de una revolución del proletariado (a la que también aludía Motherwell) —el virtual aburguesamiento de la clase trabajadora y la humillación de aquellos que no lograron negociar esta migración de clase— contribuyó a crear una idea del declive de lo masculino, especialmente a los ojos de los intelectuales y los artistas.

Para principios de los años sesenta, la hegemonía de Estados Unidos sobre un Occidente en vías de desarrollo económico veloz, estaba asegurada. El centro del mercado de arte cambió de París a Nueva York. Había terminado el reinado del viejo expresionismo abstracto. Con él terminaba también la idea del papel y naturaleza opositores del arte y del artista, como lo concibe Motherwell. El expresionismo abstracto, que había dependido hasta entonces de una imagen de producción austera, de una pobreza voluntaria en un campo de interés enorme —y que insistía más en su status público, que en su status *adquirido* (de producto)— conquistó al mundo del arte, disfrutó de un buen estatus como mercancía, e incluso penetró en la cultura de masas a través de los medios —en clara contradicción con sus fundamentos axiomáticos. Sus formas de oposición a la “Sociedad” y al Estado ya no resultaban interesantes en el nuevo mundo en Technicolor, y dejó de ser convincente en su nuevo contexto de aceptación, fama y retribución económica.

El Pop Art, su sucesor en el *mainstream*, nació primero en Inglaterra a principios de los 50, y otra vez en Nueva York, a finales de esa misma década. La cultura de masas (cuyo rechazo fue fundamental para el Expresionismo Abstracto) fue el punto de partida del pop. Al rechazar el rechazismo del Expresionismo Abstracto, descartando sus valores de separación y de diferencia, de metáfora y trascendencia, los artistas Pop hicieron las mismas preguntas acerca de las relaciones entre arte y significado, artista y sociedad —el *con qué identificarse* de Motherwell— y llegaron a la conclusión de que las respuestas tenían que ser radicalmente nuevas. El surgimiento del Pop fue posible gracias a que fue capaz de percibir un conjunto de factores sociales cualitativamente distinto, y que dictaba nuevas respuestas a preguntas sobre oposición y resistencia, sobre el público y los medios; sobre el individuo *versus* la sociedad; sobre la masculinidad y la superioridad: “la libertad espiritual en un mundo enamorado de la propiedad”. El tema detrás de la obra ya no podía ser el sujeto masculino alienado tratándose de aferrar a los más altos valores espirituales de la civilización a través de sentimientos de poder personal, dignidad y autonomía. Incluso se tuvo que abandonar la esperanza de trascender porque Dios había muerto: no más dilemas existencialistas —se estaba cuestionando seriamente las características y la coherencia mismas del sujeto en el mundo moderno. Si en la era de la consolidación del capitalismo la lucha había consistido en situarse uno mismo en relación a la sociedad y a los otros —el problema del individualismo radical cuando éste confronta un orden social hostil, un conjunto de Otros radicales, y un orden universal del tiempo-espacio hostil— para los años sesenta, el terreno de esa lucha era el propio ser: el Yo. El problema era entonces cómo mantener unidos sus elementos internos, localizar la fuente de identidad personal en, y en contra de una sociedad unificada bajo el “régimen autoral de la mercancía”. La posición estratégica fuera del Yo que es vital para comprender su unidad había desaparecido.

El Pop no se ofusca ni se opone a la vida cotidiana. Muestra al mundo domestic(ad)lo no como una residencia privada —hasta entonces, pero nunca más regido efectivamente por un Padre (o una Madre)—, sino como el mundo de todos los días que se presenta como el mundo en su totalidad: un terreno desprovisto de aire, que no tiene ni “afuera” ni “adentro”. La reinstauración de la obra de arte como un discurso de imágenes desterró al afecto y consignó al inconsciente al silencio. El inconsciente se convirtió en lo irrepresentable en una sociedad que intentaba reemplazarlo por reflejos conductistas condicionados a la propiedad. Por su parte, el problemático reino de la Naturaleza hizo su rara aparición como el Caos —el turbulento dominio de los Otros y los residuos inarticulables de la vida interna. Contra la “posibilidad” existencial del

Expresionismo Abstracto, la obra de arte Pop exhibía la imposibilidad de una subjetividad "auténtica", la imposibilidad de ver el arte como el *locus* de la resistencia a la deshumanización del sujeto humano, vinculada por Marx y Lukács a la humanización de la mercancía.

Contra la figura del artista como "guerrillero de la resistencia" del Expresionismo Abstracto, el artista Pop opuso el recuento tranquilo del sujeto moderno ordinario, el sujeto inarticulado —el de Beckett, no el de Kafka—, el Hombre robótico de las masas. Mientras que el impresionista abstracto jugó su papel a lo macho, el artista Pop jugó el suyo amaneradamente. En contraposición al bohemio del Expresionismo Abstracto, el artista Pop era un dandy que, evaluando sus circunstancias históricas inmediatas, entendió que la finalidad del artista es un genio con la responsabilidad de tomar serios riesgos calculados.

Lejos de permanecer en el mundo elevado de las galerías y los museos, el Pop siempre hizo referencia a los medios masivos de comunicación. De forma provocativa, tergiversó e invirtió los paradigmas de la producción de arte, sus temas, sitios, lealtades y modelos. El nuevo paradigma era ante todo sistémico: un modelo de comunicación que se componía de un "emisor", un "canal" y un "receptor" apropiadamente impersonales. Por primera vez, por lo menos desde la guerra, se reconocía al espectador —pero sin halagarlo. La industrialización del sistema del arte, categóricamente excluida de muchas descripciones previas del arte dentro de la sociedad, fomentó una imagen débil del espectador que reflejaba la imagen del artista. El Pop se situó en una relación ambigua con las fuentes de poder. Confrontado con el creciente sentido de orden social, recurrió al desorden marginal de la ironía. Blandiendo los simulacros del poder falocrático corporativo, los artistas Pop (como el diminuto, cuasicastrado Mago de Oz) persiguieron simbólicamente su única esperanza de hacerse de algo de ese poder masculino. En cuanto a los objetos-imagen mágicos, muchos de ellos pertenecen a lo femenino. El objeto perdido, el falo, puede significarse con la imagen de la mujer, a menudo en circunstancias que recuerdan el drama de la castración, o en circunstancias amenazantes, como pueden parecer las imágenes de la madre fálica. En el Pop, la ambigüedad del género como poder refleja la ambigüedad de la posesión: al adquirir mercancías, ¿quién domina qué?

La apropiación que hace el Pop de la mercancía adopta un rasgo ritualista que equivale a una retirada estratégica. Uno podría considerar su citación literal, reubicación y reordenamiento como las únicas opciones de los débiles o —muy similarmente— entenderlos como una maniobra ambigua que hace énfasis en la *cuestión* de la voluntad y el control reproducidos en el campo de la imagen. *Seleccionar* (el truco básico, duchampiano del Pop), ¿es un acto

de poder estético? ¿O un signo de simple aceptación como ir de compras? Si las imágenes se transforman al reproducirlas —en la obra de Warhol a través de la vulgarización y el desliz; en la de Lichtenstein a través la formalización e industrialización rígidas al aplicar los principios del diseño comercial— ¿qué es lo que se quiere transmitir? Lo que resulta ambiguo es si el artista ha tomado la posición de *emisor* o de *emitido* en estos "lenguajes" de dominación. Si el artista es el emitido, ¿es rehusarse a reproducir precisamente el imaginario del placer mercantilizado y de la amenaza mecanizada el último residuo de *humanidad*?

En resumen, el Pop presupuso la cualidad socialmente integrada de la subjetividad y su contenido, y la cualidad pública, de propiedad corporativa de la vida privada. Llegó a la conclusión de que era obsoleta la idea de una cultura "alta" y una "baja" y que la historia como horizonte humano había desaparecido —porque los espasmos del deseo no pueden más que ocuparse del momento que sigue. Hasta los intelectuales son cómplices de esto, aunque están divididos —sin ninguna "misión", sin representar a ninguna clase, e internamente impelidos tanto hacia como contra la cultura de masas.

El Pop apunta a una serie de oposiciones dispuestas alrededor de una percepción crucial de ausencias o *carencias*: las más importantes son la ausencia de un sujeto históricamente trascendente —y por ende de naturaleza humana, de un "ser especie"—, así como la ausencia de una cultura contestataria de resistencia. Si no hay una esencia que se levanta (como en el Expresionismo) contra la dominación, si no puede concebirse una verdad más allá de la cultura, entonces decidir el significado depende de una discriminación consciente —depende de un gusto idiosincrásico, de un ahora devaluado racionalismo. Así, el Pop era racionalista/antiexpresionista, *cool* y apartidista; era literalista/antitrascendente/antimetafórico. Era impersonal, y voluntario más que "de autor"; demarcado, más que abierto; sociológico, más que metafísico; sincrónico en vez de diacrónico. En su relación con la significación (y aquí coincide casualmente con Walter Benjamín y su previa descripción de la muerte del aura), el Pop era radicalmente antioriginal, tanto en el sentido de rechazar la originalidad y la creatividad —los seres constreñidos no pueden crear—, como en el de rechazar la idea de verdad individual y autenticidad.

En cuanto a la subjetividad, el verdadero sujeto en el imperio de la imagen no es ni el creador ni el consumidor de imágenes, la "persona privada", sino la persona espectral, la persona-como-imagen, es decir, la celebridad. Warhol desarrolló esto y así, el artista reconoce la importancia de la celebridad como nuevo punto de referencia en cuanto a identidad —que de esta forma termina por sustituirse por el rol mismo. El orden fálico y la Ley del Padre se sustituyen por un conjunto de héroes masculinos y femeninos cuya

biografía se eclipsan en comparación con sus imágenes, que ellos mismos no controlan. Sin embargo, los artistas Pop —a excepción de Warhol—, más que otros artistas de los sesenta, no fueron las personalidades públicas que uno podría haber pensado. Como era de esperarse, la imagen y el estilo tomaron el escenario principal. Los artistas Pop estadounidenses tienden a no tener biografías, uno podría decir que ni siquiera son personajes. La homosexualidad de muchas de las figuras sobresalientes del Pop pudo haber sugerido mucho en cuanto a su trabajo, pero no significó nada para los medios masivos.

En esta descripción del arte de la posguerra, ¿dónde se sitúa la mujer? ¿Era andrógino el Pop?, ¿sin género? Si la *carencia* era un constructo central, ¿por qué las mujeres no articularon su ausencia o su condición de dominadas? De hecho no había lugar para la mujer en el Pop. Sus tareas principales requieren un silenciamiento de las mujeres relacionado con su teatro ambiguo de superioridad basado en la transcodificación y el reacomodo de imágenes mágicas, muchas de ellas imágenes de mujeres. La sustitución del toque artístico por la producción sin afecto y sin autoría anunciaba más que la muerte, la superficialidad y el desapego. La sustitución de la subjetividad como emoción y sufrimiento (el Expresionismo Abstracto, la *angustia* existencialista) por un racionalismo o identidad-en-proceso-de-conocimiento, resolvieron el problema de una intuitiva suavidad femenina en el corazón del arte. No había cabida para la expresión de una subjetividad diferente, “verdaderamente” femenina, incluso a pesar de que el Pop rechazaba la masculinidad dominante del Expresionismo Abstracto y jugaba con la idea de la feminidad de la rendición. En otro arte de los años sesenta es más claro que el nuevo racionalismo era considerado dominación masculina. Tal es el caso del “*Earth Art*”, del Minimalismo y del Conceptualismo.

En el Pop, la mujer aparece como signo deconstruido y reconstruido como una serie de paisajes visuales encantadores, cada uno con su propia fascinación fetichizada. La figura de la mujer se asimiló tanto al deseo adjunto a la forma de la mercancía publicitada, como a la figura del hogar —incluso ahí, donde *tendría que haber cedido* al deseo del sujeto masculino, la mujer funcionó más bien como el signo de la prepotencia de las demandas sociales. En ambos casos, la mujer es la mascarada del capital sin rostro cuyo origen está en la sala de reuniones, pero que llega hasta el hogar, en una maniobra que todo hombre moderno conoce, pero que olvida en el momento de rendirse —que en sí mismo es asumir un rol femenino. Sin embargo, *como signo*, lo femenino sí se conquista en el Pop y en el Expresionismo.

Si hay crítica en el Pop, depende del espectador percibirla, y muchos no lo hicieron. En vez de eso, mucha gente —especialmente la nueva pequeña burguesía de la posguerra— se sintió identificada y atraída por la diversión y ale-

⁴ Elaine de Kooning y Rosalyn Drexler, “Dialogue,” en *Art and Sexual Politics: Women’s Liberation, Women Artists, and Art History*, Thomas B. Hess y Elizabeth C. Baker, editores, New York, Macmillan, 1971, pp. 57-59.

gre accesibilidad del Pop. Si hay crítica en el Pop, no es a un evento histórico en particular, como una guerra, sino a una civilización. Era una crítica que dependía de la aceptación. Y, al igual que la voz de las mujeres, la crítica está ausente: aparece como ausencia. La resurgencia del feminismo a finales de los sesenta se gestó en la misma materialmente superabundante y desespiritualizada vida burguesa que dio paso al Pop, pero también en la oposición, en los movimientos progresistas que reclamaban lo público como espacio para la disensión y el activismo. Al igual que el Pop, el feminismo articuló la cualidad social del Yo y de la vida privada. Pero a diferencia del Pop, el feminismo y el arte feminista insistieron en la importancia del género como un principio absoluto de ordenamiento social, así como en la presencia de las *políticas* de dominación en toda vida social, ya sea personal o pública.

Las artistas renunciaron a la feminidad pasiva del Pop y entendieron la importancia de renarrar el arte. La figura del artista se problematizó para permitir un espacio para la mujer. La “artista mujer” había ganado cierta aceptación a regañadientes en el modernismo: por tanto, dado el sujeto alegórico en el Expresionismo Abstracto, las mujeres podían ser aceptadas como cuasihombres. Llamar esto falsa integración y exhibirlo como algo basado en la exclusión, requirió, por supuesto, de la fuerza de un movimiento masivo. Artistas mujeres con carreras consolidadas (como las que participaban de esta falsa integración) tendían a rechazar el feminismo. Se habían desarrollado en el contexto de un discurso diferente y tendrían que haber revelado sus reglas de excelencia. En *Art and Sexual Politics* (“Arte y políticas sexuales”), editado por Thomas Hess y Betsy Baker, las artistas Elaine de Kooning y Rosalyn Drexler respondieron al famoso ensayo de Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?* (“Porqué no ha habido grandes artistas mujeres?”) con aguerrido rechazo. La respuesta de Nochlin a su propia pregunta era una respuesta sociológica: históricamente, las mujeres fueron marginadas del entrenamiento que se necesita para dominar un arte y sus contribuciones fueron subestimadas por causas de género. Elaine de Kooning respondió: “Ser puesta en una categoría que no esté definida por el propio trabajo es ser falsificada.” Drexler: “Nadie piensa en colectivo al menos que esté involucrado en propaganda.” De Kooning:

Yo creo que el *status quo* del arte está bien como está —en este país, al menos, las mujeres tienen exactamente las mismas oportunidades que los hombres [...] No hay obstáculos en el camino de una mujer que quiera convertirse en pintora o escultora. Sólo los que cualquier artista tiene que enfrentar.⁴

Como dije antes, hacer que estas actitudes se volvieran inaceptables requirió una movilización masiva. A partir de esta movilización, el feminismo ofreció al

mundo nuevos pero bien fundamentados discursos, rituales, procedimientos y objetivos, muchos de ellos adaptados directamente de los movimientos anti-guerra, estudiantiles y negros, pero otros desarrollados dentro de su propio discurso. Un caso notable es el del grupo de concientización.

Al igual que los movimientos de liberación, el feminismo hizo una crítica moral y política de la dominación y de la ideología que culpa a los dominados de que les *falten* las características apropiadas y de que sus características no sean las buenas. Parte del proyecto del feminismo era redefinir la subjetividad como algo que se produce socialmente y no algo "natural", esta tarea también le compete al Pop. Pero el feminismo se encargó también de demostrar que la "debilidad", la "carencia" y la exclusión aparte de ser impuestas, también son remediabiles. Las mujeres sugirieron que lo "femenino", lejos de carecer de importancia, de ser irrelevante o descalificador, no sólo existía como una fuerza positiva y poderosa, sino que todavía había que descubrirla. Lo femenino, se afirmaba implícitamente, podría haber sido deformado por la histórica dominación sobre la mujer, pero su expresión subterránea en la "cultura de la mujer", si se indagaba y se evaluaba con buena fe, podía servir de inspiración y guía. Contrarias a la postura de derrota que asume el Pop, las feministas del mundo del arte exigieron no sólo un espacio para la voz de las mujeres, sino un cambio social.

La figura del artista que las mujeres del mundo del arte atacaron con más ahínco fue el mito masivo del artista-vidente-viril, que se había aplicado sin cuestionamiento al Expresionismo Abstracto. A pesar de que era casi irrelevante en el Pop neoyorquino, todavía existía en California, donde artistas como Billy Al Bengston, comerciaban con su imagen de motociclistas bebedores mujeriegos.

California fue también el lugar en el que se implementó el primer programa educativo sobre arte feminista apoyado por instituciones: las clases de Judy Chicago en el Fresno State College. Dos años después, Chicago y Miriam Schapiro fundaron el Programa de Arte y Diseño Feminista en California Institute of the Arts (Cal Arts), cerca de Los Ángeles. La existencia misma del programa fue muy importante para las artistas estadounidenses. Unos años después, las diferencias en cuanto a la posibilidad de llevar a cabo un programa feminista en el marco de una institución del *establishment*, llevó a la disolución del programa, y a la fundación por Chicago y otras (ya sin Schapiro) del Woman's Building en un barrio marginal de Los Ángeles. El Woman's Building era una institución alternativa, como las famosas universidades libres, que operó en la periferia de las instituciones educativas y culturales de la zona, con base en fundamentos sobrentendidos: la autoexpresión, la autogestión y la autoayuda. El Building intentó, con éxito muchas veces, facilitar apoyo social y formas de

aprendizaje a las mujeres, así tener como lugares donde reunirse, acceso a material y facilidades para impresiones, entretenimiento, etcétera. Sus funciones organizativas y educativas iban mucho más allá de las clases que se impartían en el Feminist Studio Workshop y en otros programas.

La práctica artística del feminismo de la costa oeste es particularmente interesante porque se ocupó de generar una público, así como de la reproducción de artistas. La creación de un espacio discontinuo del capitalismo y el patriarcado, con una agenda de transformación y de autotransformación ayudó a darle fuerza. Resulta revelador que Chicago y Schapiro hayan alcanzado la madurez como artistas, una en el contexto del Expresionismo Abstracto (Schapiro), y otra en el del Pop (Chicago), sin jamás adaptarse del todo a las demandas de cada sistema de arte —o al menos no se les concedió mucho éxito.

El Feminist Art Program, así como el Woman's Building eran de orientación cultural-feminista. Esto implicaba cuestionar el trabajo [artístico] de la mujer que se desarrollaba en un contexto (a veces llamado "espacio libre") en el que las mujeres eran dueñas de todo el sistema de producción y recepción. Más aún: su trabajo era un pronunciamiento que venía de una o más mujeres, pero cuya intención era ser considerado una contribución a un proyecto colectivo abierto, el de construir una cultura de mujeres, y quizá incluso más. Este discurso compartido fue considerado consciente y directo, en contraposición a lo que era considerado el discurso disimulado, distorsionado y negado del arte y la arquitectura masculinos encubiertos. El modelo no jerárquico de producción de arte y la obra de arte en sí misma, cuestionaron la superioridad tanto del trabajo artístico como del artista en el modernismo tardío —cosa que, como sugerí, también hacia el Pop, pero de una forma muy diferente— porque las feministas, especialmente las feministas enfocadas en la cultura, creían que estaban desarrollando una alternativa que transformaría a la sociedad; los artistas Pop, en cambio, no tenían ni una agenda para un cambio, ni deseo de promoverlo. (Había, por supuesto otros artistas hombres que tenían una visión del cambio social).

El cuestionamiento implícito de la autoría contenido en las críticas promovidas por el Feminist Art Program y el Woman's Building, llevó a los estudiantes a producir trabajo colectivo. No fue el caso de los maestros: el individualismo era una de las demandas del mundo del arte que más costaba abandonar. Judy Chicago señaló que su *Dinner Party*, que requirió de importantes contribuciones de mucha gente, no era una colaboración.

Schapiro y Chicago no simpatizaban con los análisis sociales y el feminismo socialista, aunque algunos estudiantes y profesores más jóvenes del Woman's Building estaban interesados e incluyeron la clase y el género en sus análisis de la opresión. El Woman's Building también tuvo varios acercamien-

tos con los residentes mexicanos pobres del barrio, aunque tuvo poco éxito. La adoración a las diosas y el misticismo en sus diferentes versiones, aunque quizá resultaban tan poco interesantes como el análisis económico para Schapiro y Chicago, eran mucho más fácilmente tolerados y eran más fáciles de asimilar a las teorías de la cultura de la mujer, ya que sugerían una fuente hermenéutica de imágenes poderosas menos amenazante y más extraña. A partir del modelo del Woman's Building, aunque a menudo más involucradas con mujeres pobres, muchas mujeres en otras ciudades fundaron Edificios de la Mujer, aunque ninguno fue tan oportuno o tuvo el éxito del primer Woman's Building.

Los guiños al esencialismo y al misticismo por parte de las mujeres en California molestó a muchas feministas de la costa este, que estaban menos dispuestas a aceptar la idea de una esencia femenina, rastreada en cuanto a estilo y forma. (Había mucha agitación alrededor de la tesis del "imaginario vaginal central", que en todo caso pudo haber originado con Lucy Lippard —sin duda una artista de la costa este— la crítica de arte feminista más conocida en aquella época en Estados Unidos). Pero la mayoría de las mujeres que se identificaban, participaban o apoyaban al movimiento artístico de las mujeres, aceptaban como objetivos la participación, cierta clase de comunalismo —aunque principalmente fuera del acto mismo de hacer arte— un progresismo político, la aceptación de la diferencia, la crítica a la dominación (y por tanto del igualitarismo), del optimismo y de la productividad. Se establecieron instituciones alternativas no basadas en la enseñanza, tales como el Women's Interart Center en Nueva York. De acuerdo con una opción artística tradicional, las mujeres también establecieron galerías cooperativas, como A.I.R. en Nueva York. También se crearon otros "espacios alternativos" que podían o no haber sido concebidos como puentes al mundo de las bellas artes. En todo caso, ofrecían un contexto para el trabajo teórico que en otras disciplinas, incluida la historia del arte, sucedía tanto dentro como fuera de la academia. Se empezaron a editar periódicos y revistas de arte, y algo de la crítica de arte feminista se publicaba en revistas de renombre. Las mujeres exponían, organizaban piquetes y protestaban la exclusión y la subrepresentación de las mujeres en las principales colecciones y exposiciones de los museos. Esto tuvo un efecto significativo.

Algunas de las diferencias entre la costa este y oeste pueden ilustrarnos. Las mujeres de la costa oeste tendían más a formar comunidades, a crear un nuevo discurso, y trabajar en él desde dentro. En Nueva York, donde hay una red más grande de gente e instituciones, las actividades parecían estar dirigidas hacia afuera. El consenso parecía estar más basado en las acciones y pronunciamientos políticos, que en ajustes colectivos de la teoría,

el estudio y la creación del arte, aunque los grupos de estudio también fueron importantes. Pero había consideraciones intelectuales más profundas, y había más teorías en juego. No parecía que las mujeres de la costa este fueran a adoptar principios tan simples como los de la tesis del "imaginario vaginal". Sin embargo, en ambas costas muchas artistas lesbianas estaban interesadas en el separatismo y por lo tanto en el desarrollo y teorización de una cultura sólida de la mujer en la que las imágenes de diosas eran a menudo muy importantes. En la costa oeste, era más frecuente encontrar obras colectivas. En la costa este, la individualidad del estudio, requisito para pertenecer a la "escena de Nueva York", casi se daba por sentado. Pocas buscaban la fuente de la creatividad en su forma presocial y mítica —Lippard más que nadie. El rompimiento de los límites formales, el uso de los medios masivos de comunicación, la teatralidad, el uso simultáneo del discurso metafórico y el discurso directo, así como la diversidad de elementos, fueron características del performance de la costa oeste. Esta era la nueva forma que se practicaba principalmente, y era también la forma más adecuada para hacer emerger la voz de las mujeres.

La reinterpretación feminista del arte *mainstream* más estrictamente formal, junto con un asalto a la ideología y a la práctica, fue un paso más allá en el proceso, que en ese momento el Pop llevaba a cabo, de llevar las bellas artes a un campo cultural más amplio. La aparición de la voz femenina en el discurso de las bellas artes como algo más que una carencia, desmanteló por un momento lo unívoco del estilo. Lo mismo hizo la lucha contra las formas de la mercancía y contra el control del acceso a este mundo por parte de los galeristas comerciales. Pero este proceso ayudó también a colocar las bellas artes en un lugar aún más acorde con el modelo de arte como entretenimiento.

El movimiento de las mujeres, dado que tenía un análisis político y una agenda política, enfatizó la *continuidad* de la cultura de masas y la alta cultura, en relación con las representaciones de la mujer. Arremeter contra las imágenes del Pop por su chauvinismo masculino iba de la mano con atacar las fuentes de tales imágenes en los medios masivos. Más aún (ver John Berger), estas mismas imágenes podrían considerarse una continuación de la representación de la mujer en la historia de la pintura en Occidente.

Los análisis de la exclusión sistemática del mundo del arte del trabajo basado en críticas por parte de los movimientos negros o de izquierda, se nutrieron de las críticas de las mujeres, y fueron efectivos en tanto que las mujeres lograron legitimar su reclamo por entrar en el mundo del arte en sus propios términos —como mujeres, haciendo "arte de mujeres" y no arte sin género—, algo nunca antes alcanzado por ninguna minoría étnica o racial. Sin embargo, la agenda feminista —aceptar la diferencia, el análisis explícito

en la obra, poner atención a la exclusión de las instituciones y repensar los términos de la participación en el arte— permitió la *posibilidad* de un aparato cultural abierto. El éxito de las estrategias políticas y culturales de los sesenta se basó en la demanda generalizada de justicia social y participación. Las agencias gubernamentales, las instituciones públicas, y las escuelas se adaptaron a estas circunstancias y el mundo del arte parecía más permeable que nunca a nuevas ideas y diferentes prácticas. Pero esta fase del “posmodernismo” basada simplemente en la primicia de rechazar el cierre estético del modernismo, fue inevitablemente transitoria. A pesar de que muchas mujeres artistas y muchas instituciones del mundo del arte se desarrollaron en los setenta a partir de un modelo ajustado del sistema del arte, durante el periodo de contracción económica, muchas fuerzas conservadoras y específicamente antidemocráticas estaban ganando fuerza. Muchas mujeres jóvenes empezaron a ver el feminismo como algo pasado de moda ya que había cumplido con sus objetivos.

La ola conservadora de los ochenta comenzó a dismantelar inmediatamente los cambios logrados en los años sesenta y setenta. Algunos sectores del mundo del arte tomaron rápidamente la iniciativa. Los galeristas comerciales vieron una oportunidad para volver a colocar la mercancía valiosa en la cúspide del mercado. En poco tiempo, la pintura y la escultura volvieron a ocupar la cima en la jerarquía de ventas y atención del mundo del arte. Y no cualquier escultura o pintura: surgió un Neoexpresionismo mítico, irracional, y altamente misógino que confirma el triunfante resurgimiento de la misoginia y el elitismo en los grandes apostadores. Por si acaso alguien duda que al progresismo y a la diferencia los echaron a patadas, una de las galeristas de arte más destacadas, la delgadísima, ultrafemenina y ultrarreglada, Mary Boone, afirma que las mujeres simplemente no son tan expresivas como los hombres, y que a pesar de que ella podría representar mujeres sin problemas, los compradores y los curadores simplemente no las quieren.

Antes del feminismo, las mujeres podían acceder al mundo del arte sólo a través de un superprofesionalismo: aparentando ser duras y masculinas. El problema es que ahora la expresividad se reclama como el lado más suave de artistas exclusivamente hombres, y aquella rudeza necesaria se ha redefinido como *carencia*. Pareciera que la máxima expresión, como los pináculos de la *haute cuisine*, requiere que las mujeres desaparezcan de la cocina, a pesar de que fue una mujer, *actuando como* mujer la que le devolvió la subjetividad y la expresión a la figura del artista.

Para el movimiento de la reacción económica, cultural y privada, nada es tan importante como reafirmar los principios de la desigualdad y la dominación: la reinstauración de la Ley del Padre (aunque sea mediada por “la figu-

ra de una mujer” como Margaret Thatcher o incluso Mary Boone). Pero la Ley del Padre, como bien lo entendió el Pop, no puede ser reinstaurada. El verdadero patriarcado está roto, y las actuales figuras heroicas masculinas en ambos continentes son sólo impostores que sufren de una nostalgia de segunda mano.

Las artistas jóvenes, que parecen conformes con pensar que el feminismo fue algo que se logró en los setentas, no están en posición de apreciar la naturaleza repetitiva de estos movimientos, o de arreglárselas para saber qué hacer. Las contracciones económicas mandan gente al centro, y Nueva York no sólo está lleno de europeos ricos, sino de artistas de todos los Estados Unidos. Todos tratan a toda costa de tener éxito. La regla es la ferocidad, más que la comunalidad. De por sí es suficientemente duro que una mujer exponga algo sin que parezca que trae un “mensaje” de los sesentas.

Sin embargo, con todo y que hay pocas exhibiciones de mujeres hoy, hay artistas feministas de todas las edades. La academización de la crítica feminista y su desarrollo como un enfoque psicoanalítico de la cultura y la subjetividad, particularmente en Francia, ha servido de apoyo—a pesar de que, como ha notado el crítico Lawrence Alloway, actualmente casi nadie escribe teoría feminista. Las mujeres de la generación de los setenta siguen conversando con las de los sesenta y aún trabajan juntas desde una perspectiva feminista. Algunas artistas mujeres se han identificado con un arte crítico a menudo feminista, pero no político —un arte que dirige su mirada al discurso mismo, y a su tendencia a tragarse a los impotentes, especialmente a las mujeres, y a silenciarlos. Curiosamente, en Nueva York al menos, este trabajo se promueve desde las galerías, el último lugar donde alguien lo hubiera buscado 10 años atrás. Quizá podríamos pensar que esto significa que el “espacio alternativo” está muriendo, pero en años recientes Nueva York ha visto crecer muchas galerías pequeñas fundadas por artistas hombres y mujeres jóvenes, a menudo con algún rasgo de negatividad social en su trabajo. Muchas de estas mujeres artistas son feministas, aunque operan fuera de las comunidades feministas. La mayoría de las galerías nuevas están pensadas como plataformas para después exhibir en las galerías grandes, pero siempre es posible que crezcan lo suficiente como para crear una escena propia a su alrededor. A pesar de todo no parece arriesgado predecir que, como en el pasado, la presencia distintiva de la mujer desaparecerá, sin un esfuerzo concentrado de su parte para redefinir sus objetivos a largo plazo y continuar con sus actividades militantes.

Este ensayo fue presentado por primera vez en la conferencia *Die Andere Avantgarde* en Brucknerhaus, Linz, en Austria en 1983. ●