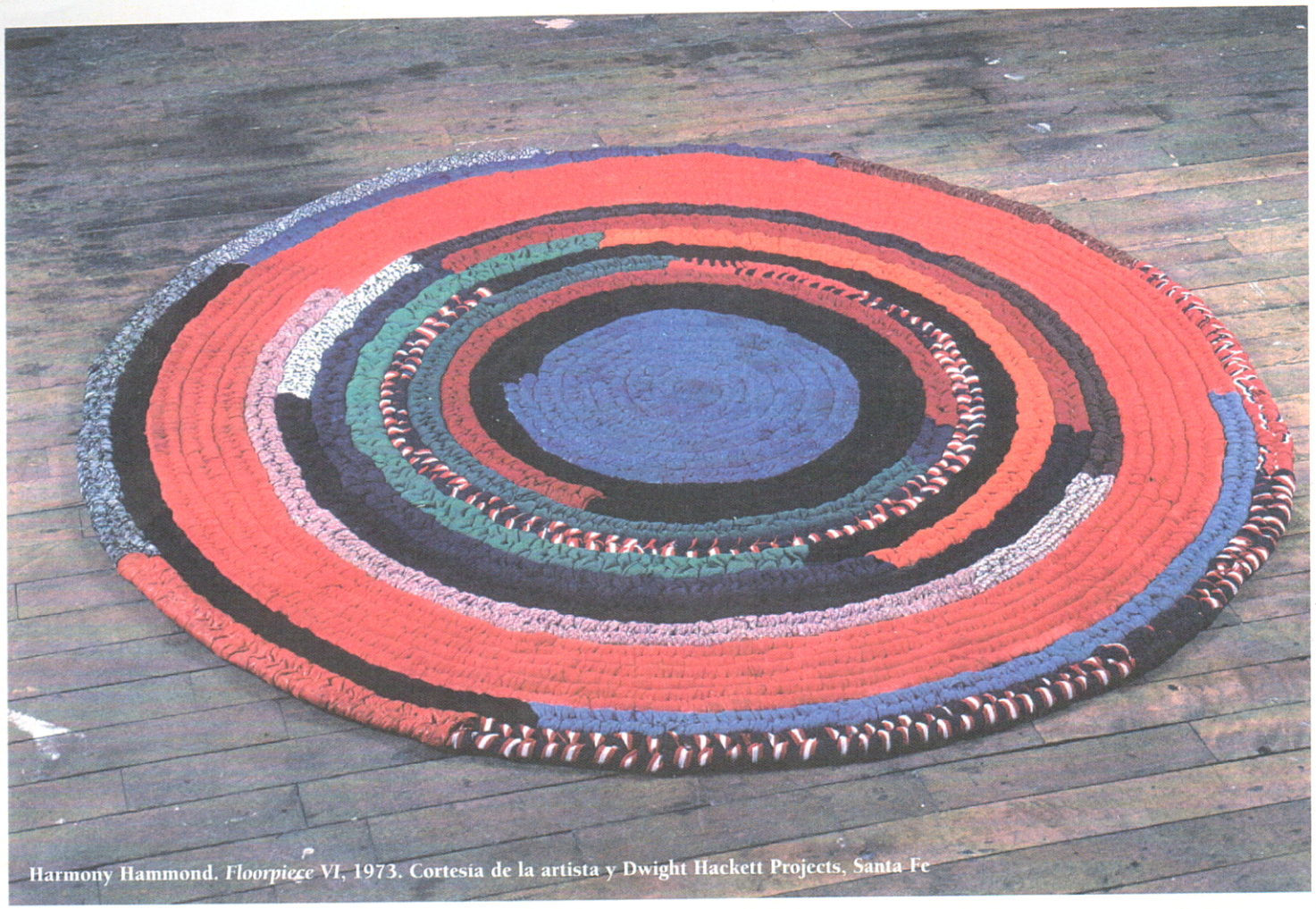

Harmony Hammond. *Floorpiece VI*, 1973. Cortesía de la artista y Dwight Hackett Projects, Santa Fe

¿Cerrando el círculo?

1970-2008. El regreso del arte feminista

AMELIA JONES

El feminismo ha regresado para vengarse del mundo arte. En los últimos dos años las principales exposiciones y conferencias celebradas en Los Ángeles, Nueva York, Zúrich, Venecia, Pretoria, Estocolmo, Santiago de Compostela y en otros muchos lugares, básicamente de Europa y América del Norte, han servido de escaparate al arte feminista[1]. Se trata de un extraño bucle histórico que vuelve a traer el feminismo a la primera plana aun cuando (desde principios de la década de los noventa) muchos eruditos de los medios de comunicación de masas se hayan dedicado a proclamar el fallecimiento del feminismo o su reencarnación como "post". Estas breves reflexiones se plantean como un intento de comprender de qué trata esta recuperación: un proyecto con cierta urgencia tras los devastadores efectos del 11 de Septiembre y otros traumas "milenarios" vinculados a la globalización y al calentamiento global; todos ellos fenómenos que cuestionan la forma en que nos relacionamos con nuestras propias historias.

¿Es este regreso al arte feminista un cierre del círculo, un "rellenado" de sus contornos para completar su imagen? ¿Es un regreso a una política fundamental, tras venticinco años de giros en torno al feminismo en el mundo del arte (giros que, yo diría, pusieron de relieve un fracaso a la hora de reconocer la totalidad de los efectos de su intervención crítica sobre las suposiciones que subyacen a la determinación del significado y del valor en el discurso artístico)?, o, ¿es este regreso sencillamente otro ejemplo del mundo artístico precipitándose a embalar y comercializar lo que fue una amenaza peligrosa para la lógica económica que da forma a todos los aspectos de las artes visuales del capitalismo tardío?

Girar en torno al feminismo: el uso que hago de esta metáfora del núcleo central (*central core*) tiene como objetivo destacar el hecho de que si el feminismo es algo que podamos definir (cosa que dudo, puesto que parte de su poder como política consiste en que su significado se nos escapa continuamente recordándonos la importancia del debate), sería a partir del desmontaje de las estructuras epistemológicas de los conocimientos en la cultura euro-americana. El renacimiento del individualismo moderno, tal como se estructuró visualmente a través de los sistemas de proyección perspectivista que se desarrollaron en la Italia del siglo XV, sitúa a un sujeto masculino implícitamente blanco en el vértice de un cono de visión (otorgándole el poder de ver y de conocer). El feminismo en todas sus formas se muestra interesado en intervenir sobre estas estructuras para desarticular a este sujeto. Como un vacío, señala a la carne que lo rodea, un contorno definitorio capaz de socavar la lógica de la perspectiva única.

Como sugiere esa imagen nuclear de un vacío esquivo en contraste con la representación que hace Courbet del "origen" deseado, el centro de la carne abierta marca el hecho de que el proyecto estético europeo no puede funcionar *sin* represión (la ocultación o el rechazo del perspectivismo bajo la apariencia de "objetividad"), opresión (del "otro" que se representa para corroborar lo "mismo") y exclusión. Así, llevado a su conclusión lógica, el impulso crítico del feminismo consistiría en "desreprimir" la lógica oculta de este sistema destruyendo el concepto del arte tal y como lo conocemos en el mundo occidental.

Sin embargo, resulta bastante evidente que el feminismo no ha limpiado la podredumbre ideológica que existe en el núcleo del arte y de sus mercados: digo *podredumbre* no porque ganar dinero con el arte sea intrínsecamente malo, sino porque es sospechoso y reaccionario fingir ora que, como es tradición, el arte tiene un valor que trasciende el capital (más típicamente de los centros eruditos del mundo artístico), ora festejar los proyectos de arte crítico que supuestamente subvierten las fuerzas del mercado asignándoles así de manera hipócri valor de mercado (verbigracia, la contradictoria prom que hace Banksy del arte del graffiti como algo valioso p está supuestamente fuera del mercado).

Aunque evidentemente el feminismo no haya lo destruir las estructuras machistas que continúan susten el mundo del arte en todas sus vicisitudes, lo que *ha* cons do en relación con las artes visuales es una aceptación a escala del arte femenino como algo tan viable como el m lino. Sin embargo, el corolario de esta valoración del arte f nino es, cómo no, una valoración *económica*: volver a col nos en el mismo centro (como sea) del problema del capi

Al menos una parte del recientemente resurgido in por el feminismo tiene así que ver con este valor (de merc ahora reconocido que se demandaba en la década de los s ta y que se reivindicó y reclamó durante las décadas d ochenta y noventa, tal como marcó el éxito creciente de n res artistas predominantemente blancas, de tendencia he sexual y clase media como Barbara Kruger, Mary Kelly, C

Faith Wilding. *Womb*, 1971. Cortesía de la artista

Sherman, Cornelia Parker y Sue Williams. También tiene que ver con un interés renovado por vender una política de identidad, así como por *agotar las existencias* de la política identitaria (mediante etiquetas de "post" identidad). Existe así una inaudita confluencia entre elementos de otro modo incompatibles: retórica "post" identitaria (en este caso, "postfeminismo", un término que pusieron en boga a principios de la década de los noventa los teóricos tanto de derechas como izquierdas); fuerzas del mercado que demandan nuevas obras de arte y movimientos que vender, así como un encomiable deseo de incluir a las mujeres artistas en las historias del arte tanto moderno como contemporáneo y, considerando los gigantescos cambios mundiales, de recuperar aspectos del movimiento político radical con más éxito de la reciente historia del arte. Estas últimas motivaciones inspiran las mejores exposiciones feministas que han abordado y han vuelto a imaginar historias del arte feminista (como *La batalla de los géneros*, celebrada en Santiago de Compostela en 2007, cuyo comisario fue Juan Vicente Aliaga).

"EL FEMINISMO NO HA LIMPIADO LA PODREDUMBRE IDEOLÓGICA QUE EXISTE EN EL NÚCLEO DEL ARTE Y DE SUS MERCADOS"

En todo esto persiste la doble pregunta: ¿por qué / de verdad importa aún el feminismo?

Porque es el único discurso crítico importante que ha funcionado como correctivo a los privilegios culturales, políticos y económicos mantenidos por las estructuras ocultas del perspectivismo. El feminismo en las artes visuales es especialmente importante porque el perspectivismo funciona, en primer lugar y ante todo, como una estructura *visual* (aunque yo sostendría que la "visión" que aporta el perspectivismo está interiorizada y tiene connotaciones que van más allá de lo sencillamente "visual"). Permítaseme abundar en lo que quiero decir.

Recientemente, Joan Copjec le ha llevado la contraria al punto de vista feminista, reinante en la década de los setenta, que observa la mirada masculina como una estructura de poder inexorable que domina la imagen (o el cuerpo femenino *como* imagen) arguyendo que el espectador más bien se implica en el cuadro[2]. Copjec reivindica que la mirada consiste en extender nuestro cuerpo al campo de visión para materializar nuestro impulso, sintetizar lo subjetivo y lo objetivo. El cuerpo del espectador *está en la imagen* y la mirada es inmersiva.

Una imagen transporta el pasado, el presente y el futuro del deseo que nos empuja a mirar como primer paso. Una pintura europea –como el *Origen* de Courbet– funciona para representar la "mirada masculina", en el sentido femenino de la década de los setenta, como algo vinculado al impulso de *conocer* el campo visual (a menudo, el cuerpo de la mujer); con el fin de controlar lo que está ante nosotros construimos y proyectamos el cuerpo en un cuadro con una perspectiva conforme a las reglas lógicas que le confieren forma y lo contienen. Por el contrario, según los argumentos de Copjec la imagen básica y central indica que todos estamos inmersos en las historias en las que participamos.

Así, imbricada en el tejido carnoso de esta historia del feminismo que intento analizar, al mismo tiempo examinándolo y (por Copjec) proyectando mis propias creencias sobre él, creándolo y, no obstante, estando informada por él, me opongo tanto al rechazo del feminismo como "post" como a la actual aceptación festiva de una versión comercializada y embalada del feminismo que lo ha limpiado. En última instancia, aunque esté claro que los feminismos producidos entre las décadas de los setenta y los noventa ya no son viables de cara a los grandes cambios de nuestra comprensión de cómo las funciones de la identidad sitúan a las personas en el mundo frente a la globalización, el feminismo como política todavía tiene una importancia crucial, aunque sus contextos hayan cambiado de forma radical.

Durante las últimas semanas, por ejemplo, las crónicas de las noticias internacionales han señalado la intransigencia entre culturas de una misoginia terrorífica y violenta que define a las mujeres como objetos "conocibles" y bestiales del odio masculino: un padre iraquí y sus hermanos asesinaron brutalmente a su hija-hermana (virginal) de diecisiete años porque tuvo un escarceo no correspondido con un soldado británico de la ocupación, y un hombre austriaco tuvo prisionera a su hija durante venticuatro años en una celda subterránea en donde la violaba sistemáticamente y la dejó encinta de siete hijos. Es obvio que el feminismo aún importa, pero se debe adaptar a las identificaciones "interseccionales" (nacionalidad, filiación religiosa, vínculos de parentesco, clase, etc.) que condicionan el trato de la mujer *en cada caso específico*; debe reconocer la imposibilidad de saber cuál es la categoría o la experiencia de la "mujer" a través de las fronteras, las épocas y los lugares, pero al mismo tiempo, debe generar críticas absolutamente inflexibles a estos actos nefandos, homicidas y abusivos de violencia misógina.

Por ello es necesaria una política renovada que conserve un compromiso sólido con lo que el feminismo, en su mejor aspecto, ha determinado que es de importancia crucial: el reco-

Gustave Courbet. *L'origin du monde*, 1866. Colección Musée d'Orsay, París

nocimiento de que la forma en que se identifican las personas en términos de género y sexualidad (identificaciones que, vuelvo a recalcar, están inseparablemente ligadas a las de raza, etnia, nacionalidad y demás) condiciona el modo en que se posicionan social y personalmente, y cómo pueden experimentar así el mundo y a sí mismas dentro de él. Lo que se necesita en las economías culturales y políticas transformadas de principios del siglo XXI es lo que he llamado en otro lugar un *parafeminismo*; no "post" feminismo (que implica dejar obsoleto el feminismo), sino "para" (en el sentido de trabajo adicional y de expansión sobre sus percepciones y logros políticos mayores)[3]. El parafeminismo no consistiría en una política de "identidad" (que implica que sepamos quiénes son las personas o que nes son resulte reconocible, unitario y estático), sino e política de *identificación* que evite algunos de los escollos primeros feminismos: en especial su binarismo habitual tendencia a ofrecer de manera *perspectivista* las preocupac de las mujeres blancas, heterosexuales y de clase media "problemas de mujeres" *tout court*.

Resistiéndose al despliegue del feminismo com herramienta de mercadotecnia para realzar el valor eco co y social de algunas obras –como ocurrió con la avala de nocivos artículos de prensa popular y de exposic políticamente vagas y conceptualmente defectuosas que

EXITBOO

movieron el feminismo de la "chica mala" en la década de los noventa, o algunas de las muestras más recientes orientadas al mercado–, esta nueva política de la identificación adopta los conocimientos y las reivindicaciones políticas más importantes de las primeras feministas al tiempo que intenta esquivar su binarismo, su ceguera a las presiones interseccionales que dan forma a las identificaciones de género y otras limitaciones aquí expuestas. Aborda problemas de poder tal y como se vinculan a las identidades percibidas de los cuerpos en instancias locales concretas y en relación con identificaciones específicas según la experiencia de sujetos individuales; insiste en el modo eventual y local en que el género y la sexualidad son *percibidos*, en lugar de como cuestiones esenciales, anatómicas o determinables de cualquier forma que no sean provisionales; comprende el género y la sexualidad como siempre se habían experimentado e identificado: *en relación* con un amplio abanico de otras identificaciones complejas.

Permítaseme terminar con dos ejemplos que aclaren lo que sostengo. Una nueva generación de artistas, en su mayoría mujeres, ha hecho uso de la savia política que dota de poder al feminismo apropiándose de algunas de sus estrategias políticas previamente efectivas y, sostengo, privándolas en algunos casos de su potencial para generar fricción en relación con las estructuras (económicas e ideológicas) que sustentan el valor de las obras de arte.

"EL PARAFEMINISMO NO CONSISTIRÍA EN UNA POLÍTICA DE `IDENTIDAD´, SINO EN UNA POLÍTICA DE *IDENTIFICACIÓN* QUE EVITE ALGUNOS DE LOS ESCOLLOS DE LOS PRIMEROS FEMINISMOS"

Este acto vampírico de apropiación deja al feminismo reseco, desinflado, la oquedad del centro (la cavidad en torno a la cual se enrosca la carne y palpita) quiebra. Por ejemplo, si se toma como ejemplo la obra *The Chrissy Diaries*, de la artista australiana treintañera Anthea Behm, un vídeomonocanal de 2005 que consiste en una imagen reiterada de Behm, cuyo refulgente cuerpo blanco y delgado, vestido solamente con un biquini se zambulle en una extensión azul de agua para reemerger, nuestra mirada recuerda las obras radicales y los autorretratos narcisistas de Hannah Wilke de la década de 1970. Sin embargo, mientras que podemos sostener que Wilke se mostraba como imagen para provocar unos efectos radicales dentro de la cultura mundial

Anthea Behm. *The Chrissy Diaries*, 2005. Cortesía de la artista

mediática y artística del Nueva York de los setenta (aunque se ganó el oprobio de feministas como Lucy Lippard que la criticó por la "confusión de sus papeles como mujer bella y artista"[4]), la obra de Behm se encuadra en el marco del mundo artístico globalizado del siglo XXI solamente como una pieza autoindulgente y de autopromoción. Mientras que Wilke luchaba por que se la reconociese como una artista en un contexto en donde las mujeres figuraban continuamente como objetos sexuales sin que se les permitiera ser artistas, al producir imágenes deliberadamente narcisistas que insistían en el potencial de las mujeres para ser al mismo tiempo agentes y artistas, Behm produce imágenes blandas de sí misma enmarcadas en una cultura (al menos desde que Madonna surgió en la década de los ochenta) en donde las mujeres blancas se comercializaban continuamente como "capacitadas" y "convertidas en objeto" al mismo tiempo, a menudo con efectos penosos (basta observar las "depravaciones" mostradas en público, cuidadosamente concebidas y, no obstante, en última instancia frívolas de Paris Hilton o Lindsay Lohan).

La obra de Behm ejemplifica una tendencia de las prácticas artísticas recientes a apropiarse de las *estrategias* de las primeras feministas sin sustentar las *políticas* que estas estrategias pretendían promover: precisamente porque no reconocen ni se adaptan del mismo modo en que *las estrategias deben ser culturalmente específicas según el contexto en que se apliquen*. Estas estrategias (aquí el narcisismo y la propia imagen) se replican sin ninguna conciencia en nuevos contextos en donde no producen los mismos efectos políticos. Behm se muestra aparentemente de forma voluntaria como objeto

Hannah Wilke. *S.O.S. Starification Object Series*, 1974-1982. Cortesía Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York

seductor, presentándose de forma perspectivista, como si fuera el "origen del mundo", y al hacerlo no consigue crear la fricción en la maquinaria bien engrasada del fetichismo que continuamente vacía el cuerpo expuesto privándolo de acción. El cuerpo de Behm es *sólo* un fetiche; no se *pone en acción* como si fuera un sujeto, y mucho menos como un punto de vista crítico.

Por el contrario, la práctica parafeminista, de manera metafórica, habla desde el *vacío* del núcleo central en lugar de poner en escena la carne "presente" para ser capturada por la lente de la cámara en un desafortunado efecto fetichista. Paradójicamente consiente (o acepta) la ausencia, el vacío situado en el centro de la existencia humana, con el fin de representar una actuación parafeminista politizada.

En *Mutaflor* (1996), un vídeo de Pipilotti Rist proyectado sobre el suelo, la artista aparece sentada y desnuda; la cámara toma una panorámica de su lengua de color rojo oscuro, la escena se oscurece y reaparece un orificio rojizo: esta vez, se reconoce lentamente un ano. Rist rinde tributo a ese núcleo central, pero traslada esta obsesión por el vacío húmedo supuestamente en el centro de la "experiencia de las mujeres" lejos de la asociación literal con el cuerpo femenino (tal como lo articulan Judy Chicago y Miriam Schapiro en su famoso ensayo de 1973 *Female Imagery* que define el núcleo central. El orificio de Rist es obviamente "de" un cuerpo femenino (y nada menos que el de la autora de la obra), pero también es uno comúnmente codificado en relación con el homoerotismo masculino. Aquí, el giro está politizado y también es estéticamente vital; retiene el imperativo feminista de marcar y representar el cuerpo con género y sexo en varias identificaciones con el fin de abrir un nuevo pensamiento sobre la forma en que funciona el género en las representaciones visuales.

Las prácticas parafeministas que más me interesan, como la de Rist, sostienen lo que considero que es el legado más importante del feminismo de las décadas de los sesenta y setenta: la exposición insistente de los circuitos de poder a través de los cuales se identifican los sujetos y se sitúan en la cultura y/o la articulación gloriosa de cuerpos sexualizados en una gama de identificaciones complejas, cuerpos que de un modo u otro enuncian un tipo de actuación que les permite hablar contra la veta de discriminación racista, clasista, homofóbica y de otra naturaleza –todo lo cual es también inherentemente sexista y contrario a la mujer.

Estas obras indican que, en lugar de "cerrar el círculo" (en el sentido de rellenarlo), la política más importante de este parafeminismo implica el mantenimiento del vacío: permitir la incertidumbre (después de todo, realmente no *sabemos*

Pipilotti Rist. *Mutaflor*, 1996. Cortesía de la artista y Hauser & Wirth, Zúrich-Londres

quiénes somos), mientras se insiste en la "certidumbre" de momentos cruciales en contextos particulares, cuando política debe desafiar las desigualdades que dan como resu do la opresión, el asesinato o la violación de cuerpos por se perciben como femeninos, homosexuales, negros, o lo sean. Rist apunta a la posibilidad de esta política articula la incertidumbre del vacío mediante un cuerpo conc representado en un contexto institucional específico (el su de piedra de una galería de arte). Del resto de nosotros dep de que partamos desde allí. ∎

(Traducción de Pablo Rodri

Amelia
Catedrática de la School of Arts, Histories and Cultures de la Universidad de Manchest autora de numerosos ensayos y libros, entre los que destacan: Postmodernism and th Gendering of Marcel Duchamp *(Cambridge University Press, Nueva York, 1994);* S Politics: Judy Chicago's 'Dinner Party' in Feminist Art History *(University of Calif Press, Berkeley, 1996);* Body Art / Performing the Subject *(Minnesota University Press, neapolis, 1998);* The Feminism and Visual Culture Reader *(Routledge, Nueva York,* 2 Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada *(The MIT Press, bridge, 2004); o* Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Su *(Routledge, Nueva York-Londres, 2006).*

NOTAS

1.- Desde la marcada propuesta feminista que pudo observarse en la exposición de I Martínez para la Bienal de Venecia de 2005 (Arsenale), hasta *Wack! Art an Feminist Revolution*, la macromuestra colectiva sobre el feminismo de la de de los setenta celebrada en el Museum of Contemporary Art (MOCA) de I Ángeles durante el año 2007.

2.- Copjec, J. "The Strut of Vision: Seeing's Corporeal Support", en: Bailey Gill, C. (e *Time and the Image*. Manchester University Press, Manchester, 2000, pp. 35

3.- Vease a este respecto mis comentarios en el Capítulo 6 de mi libro: *Self/Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*. Routledge, Londres y Nueva York, 2006.

4.- Lippard, L. *From the Center: Feminist Essays in Women's Art*. E.P. Dutton, Nueva 1976, p. 126.