



Efervescencias salvajes: una mirada retrospectiva al arte feminista

Carolyn Korsmeyer

Carolyn Korsmeyer es Catedrática de Filosofía en la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo. Gran parte de su investigación se centra en la estética feminista, prestando especial atención a los denominados “sentidos inferiores” (gusto y olfato en particular) y a la teoría de las emociones, sobre todo, lo repugnante. Desde los años noventa, ha co-editado varios volúmenes sobre estética y género. Su monografía *Gender and Aesthetics* (Routledge 2004), traducida a varios idiomas, fue pionera y sigue siendo una obra de referencia para la estética feminista. En castellano se ha publicado su obra *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía* (Paidós, 2002). Su último libro, sobre la relación de los artefactos con el pasado y el recuerdo, aparecerá próximamente.

Traducción y anotaciones de Rosa Fernández Gómez

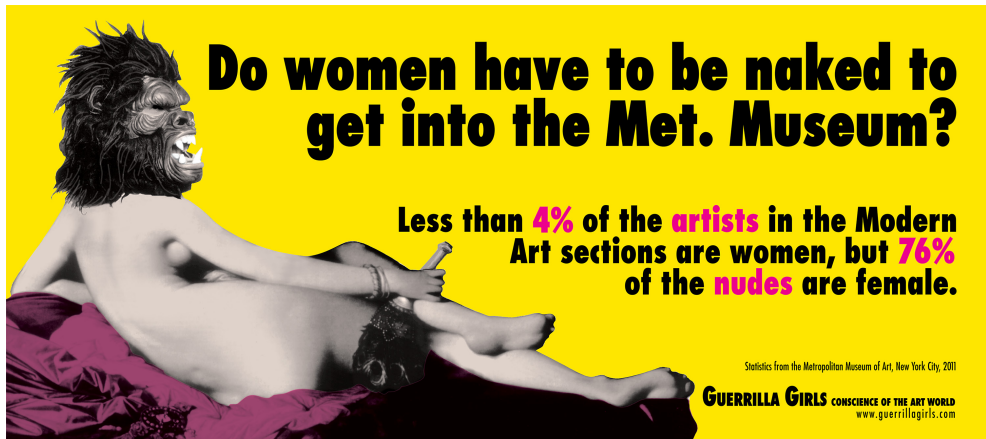
“¿Es posible que la efervescencia salvaje del mundo del arte durante las últimas siete u ocho décadas haya sido una fermentación terminal de algo cuya química histórica sigue sin ser entendida?”

Esta provocadora pregunta del crítico y filósofo Arthur Danto¹ procede de un ensayo en el que explora su célebre y controvertida tesis acerca del fin del arte². Él tiene en mente los cambios radicales que han tenido lugar en las artes visuales, empezando con el dadá y continuando con el conceptualismo, el pop y la performance. Estos movimientos han derrocado valores estéticos y artísticos tradicionales hasta tal punto que le llevan a sostener que el arte de su época requiere de una nueva narrativa para reemplazar nociones más antiguas sobre la naturaleza del progreso creativo. Este es el escenario en el que el arte feminista ha dejado su huella.

¹ N.T.: Arthur Danto (1924-2013) ha sido uno de los filósofos y críticos de arte más influyentes del siglo XX dentro del panorama anglosajón. Propuso una teoría institucional del arte según la cual el arte no tiene cualidades intrínsecas, sino que es la propia comunidad artística la que en cada momento histórico decide si algo es arte o no. Tras recibir el impacto de la obra de Andy Warhol, consideró que con esta había llegado el fin de una determinada concepción del arte (*el fin del arte*), entendida como sucesión histórica de estilos que perseguían la belleza mimética, dándose paso a partir de entonces al arte filosófico, que planteaba cuestiones más radicales, de tipo ontológico y epistemológico.

² Danto, Arthur, (1986). *The end of art*. In *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 85; ver también: David (2018) *State of the culture IV: Why the 'art world' as we know it is ending*. *Artnet News* https://news.artnet.com/opinion/state-of-the-culture-iv-context-collapse-is-reformatting-the-art-world-1214525?utm_content=from_&utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=US%20newsletter%20for%20%2F2%2F18&utm_term=New%20US%20Newsletter%20List

La etiqueta ‘arte feminista’ denota un variado grupo de trabajos, algunos de los cuales encajan en los mundos del arte tradicional con relativa facilidad, pero muchos otros ciertamente parecen demandar una nueva narrativa, o al menos, una revisión en profundidad de la antigua. En cualquier caso, no está nada claro aún en qué podría consistir dicha revisión, e interpreto que la pregunta de Danto es un poco retórica, dejando implícito el que una respuesta segura no se nos va a dar en un futuro próximo. Por tanto, las ideas que siguen se ofrecen solamente de modo tentativo y con precaución.



1. Guerrilla Girls Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?
Copyright © Guerrilla Girls, courtesy guerrillagirls.com

Dos intervenciones recientes del mundo del arte me han llamado la atención por sus paralelismos con épocas anteriores. En enero de 2018, Sonia Boyce³ hizo que la popular obra del pintor prerrafaelista John Waterhouse *Hilas y las Ninfas* fuese retirada de un museo de arte de Manchester. La pintura había estado colgada en una sección del museo que llevaba por título “En busca de la belleza”. Boyce realizó una performance con objeto de concienciar acerca del retrato de niñas desnudas como seductoras destructoras, así como acerca de las decisiones oficiales sobre lo que se considera hermoso y merecedor de ser expuesto⁴. La artista invitaba a los miembros del público a realizar comentarios sobre su acción, tanto pegando notas escritas en el espacio en el que había estado colgada la pintura como a través de los medios sociales. Estos mismos comentarios –que iban desde la ira angustiada hasta la aprobación divertida– se convirtieron en una extensión de la propia performance.

³ N.T.: Sonia Boyce (1962-) es una artista británica de origen afro-caribeño, afincada en Londres. Desde los años ochenta con su obra, en diferentes medios y formatos, con una importante presencia del collage, ha tratado de explorar cuestiones como la identidad de la mujer negra en una sociedad blanca como la de Gran Bretaña y en general la vida del colectivo negro en Reino Unido y el aislamiento al que se ve sometido por cuestiones étnicas.

⁴ Boyce, Sonia (2018). Our removal of Waterhouse’s naked nymphs painting was art in action. *The Guardian* 6 February, 2018. [https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/06/takedown-waterhouse-naked-nymphs-art-action-manchester-art-gallery-sonia-boyce?utm_source=esp&utm_medium=Email&utm_campaign=G](https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/06/takedown-waterhouse-naked-nymphs-art-action-manchester-art-gallery-sonia-boyce?utm_source=esp&utm_medium=Email&utm_campaign=GU+Today+main+NEW+H+categories&utm_term=263170&subid=2035308&CMP=EMCNEWEML661912)

Algunos meses antes el Louvre fue testigo de otro evento que tuvo una acogida incluso más escandalizada cuando Deborah de Robertis⁵ expuso su zona púbica en la sala en la que se exhibe la *Mona Lisa*. Su objetivo declarado era dramatizar el hecho de que las mujeres en los museos más distinguidos del mundo están presentes principalmente sólo como imágenes que cuelgan en las paredes, en las cuales a menudo aparecen desnudas. Fue arrestada y acusada de exhibicionismo sexual, aunque un juzgado francés pronto desestimó el caso⁶. Ambas obras son ejemplos del arte de performance contemporáneo, un movimiento en el que han destacado las mujeres. La primera actúa contra los cuerpos pintados y el contenido sexual de la descripción, la otra dirige la atención hacia cuerpos de mujeres reales al exponer un rasgo de la anatomía femenina que no se suele pintar directamente, sino que es aludida con una provocadora falsa modestia. De maneras muy diferentes entre sí, ambas obras llaman la atención sobre los cuerpos sexualizados de las mujeres en la historia del arte occidental, así como sobre la ausencia de mujeres que hayan contribuido a dicha historia –cuestiones que definieron prácticamente todas las preocupaciones que marcaron el inicio de la historia del arte feminista hace casi medio siglo.

Si echamos un vistazo general al pensamiento feminista acerca de las artes, los últimos años parecen como un *déjà vu*. Después de varias décadas en las que el feminismo se declaró muerto, y el ‘postfeminismo’ se consideraba como un signo de que o bien los objetivos del así llamado movimiento de la segunda ola ya se habían alcanzado o habían perdido importancia, ahora vemos un resurgimiento de las protestas contra la exclusión de las mujeres de los eventos artísticos importantes, así como objeciones renovadas a las maneras en las que se suele presentar a las mujeres. Las performances que llevan a cabo tales protestas simultáneamente ofrecen críticas al arte tradicional y a las normas estéticas, y también transforman el catálogo de lo que cuenta como arte hoy, contribuyendo así a la ‘salvajemente efervescente fermentación’ que tan coloridamente describió Danto hace ya más de treinta años. La descripción del cuerpo femenino en el arte es un tema que ya está bien cubierto por la historia del arte feminista, así como por los populares análisis de los media, servicios de entretenimiento y la publicidad, así que se podría pensar que queda poco más por decir. Lo que es más, las teorías del género se han expandido para cuestionar los binarismos sexuales e incluir las identidades *queer* y transgénero, así que el enfoque inicial del ‘artista varón’ vs. ‘el cuerpo femenino’ podría parecer que está ya superado. Sin embargo, creo que el tema merece reconsiderarse, pues está en el corazón de una ironía, tal vez incluso una paradoja, sobre las incursiones que las mujeres artistas han realizado en el mundo del arte actual y eternamente cambiante.

Es necesario tener en cuenta estos cambios para cualquier tipo de evaluación de la presencia o ausencia de mujeres en el ámbito del arte, pero también complican la tarea considerablemente ya que este escenario se ha alterado. Sospecho que incluso

⁵ N.T.: Deborah de Robertis (1984-) es una artista de performance y fotógrafa de Luxemburgo con un importante contenido de género en sus trabajos. Dos de sus performances más célebres han tenido lugar en el Musée d’Orsay. La primera, de 2014, consistió en exhibir sus genitales delante de la obra de Courbet *L’Origine du monde* y la segunda, en 2016, le llevó a posar desnuda delante de la *Olympia* de Manet.

⁶ Rea, Naomi (2017). French court sides with artist who exhibited her vagina at the louvre, deeming it non-sexual, *Artnet News* October 20, 2017.
https://news.artnet.com/art-world/nude-performance-artist-acquitted-french-court-1121558?utm_content=from_&utm_source=Saithru&utm_medium=email&utm_campaign=US%20newsletter%20for%2010/20/17&utm_term=New%20US%20Newsletter%20List.02.19.2018.

los artistas más exitosos hoy han entrado en un mundo que está repleto de paradojas y de fines que se anulan a sí mismos. Un objetivo de este artículo es investigar las bases de esta sospecha. Comenzaré con una breve aproximación a algunas de las revisiones familiares de la historia del arte que ayudaron a iniciar la producción artística feminista, y que, en el proceso, también contribuyeron a los desafíos a los conceptos tradicionales y a los valores que todavía están en curso en el mundo del arte.

1. Corregir el registro histórico

En 2017, Wikipedia añadió entradas de más de 6500 mujeres artistas a sus referencias. Esta expansión fue el resultado de un esfuerzo coordinado por parte de cientos de investigadores implicados en los que denominaron Art+Feminism Wikipedia Edit-a-Thon⁷. Su objetivo era localizar y registrar mujeres pintoras, escultoras, e intérpretes cuya obra ha sido obviada o ensombrecida por la de sus colegas varones más famosos que ellas. Al obrar así, añadieron un capítulo a la última mitad de siglo de esfuerzos femeninos para reparar el rechazo de las mujeres artistas: descubrir mujeres perdidas pintoras, escultoras, arquitectas, compositoras; dar cuenta de la ausencia de las mujeres en la historia de las artes; analizar los criterios que gobiernan el mundo de las Bellas Artes; y examinar las contribuciones de las mujeres al desarrollo de las formas del arte contemporáneo.

Realizar añadidos a las listas de mujeres artistas es importante, aunque solo sea para corregir el registro histórico. Y de hecho, dicho registro sigue reclamando atención: estudios recientes indican que solo el cinco por ciento de las obras en las colecciones permanentes de los principales museos –al menos en los Estados Unidos– son de mujeres, y con relativa poca frecuencia se hacen exposiciones individuales de arte contemporáneo centradas en mujeres⁸. Sin embargo, esto representa solo un enfoque para abordar la desigualdad de género que marca la historia de la cultura. (Aquí estoy hablando de la cultura euroamericana, pero sospecho que esta generalización se aplica más ampliamente, tal vez incluso de manera global). Igual de importante es investigar profundizando más en los marcos conceptuales, que o bien han impedido la entrada de mujeres en varios campos del arte o bien nos han vuelto ciegos para percibir su presencia. Después de todo, estamos considerando las circunstancias que rodean la emergencia y el mantenimiento del propio concepto de arte en el periodo contemporáneo, específicamente de las bellas artes –*beaux arts*– y los valores añadidos que se le adscriben al arte refinado: belleza, valor estético, genio, el artista ‘mismo’. Todos implican asunciones que se refuerzan mutuamente sobre los roles que el género promueve entre los participantes en el mundo del arte. Desentrañar su relevancia no es tarea fácil, sin embargo, pues también representan objetivos variables, habiendo estado todos en el punto de mira en el siglo pasado.

Que las mujeres no han figurado de modo prominente entre los grandes artistas recordados por la historia es bien sabido, pero el por qué ha sido así es complicado, y las explicaciones se han debatido durante décadas. La cuestión se formuló pronto durante la segunda ola del movimiento feminista por el hoy célebre artículo de Linda

⁷ Cascone, Sarah (2017b). Narrowing gender gap, Wikipedia Edit-a-Thon writes 6,500 more women into art history. Artnet News, <https://news.artnet.com/art-world/2017-artfeminism-edit-thons-927797#.WSGnEPzi7RI>.

⁸ La Force, Thessaly (2018). Women’s work. T: The New York Times style magazine, February 18, 2018, 206-208.

Nochlin que se preguntaba: “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? ⁹. La pregunta era retórica solo en parte, pues Nochlin misma ofrecía razones que enfatizaban las condiciones para el aprendizaje que prevalecían durante los años en los que la pintura europea se convirtió en lo que nosotros hoy reconocemos como excelencia: del Renacimiento en adelante. Ella señaló que las pocas mujeres que consiguieron crear habitualmente aprendían su oficio a partir del tutelaje de padres-artistas, pues la educación en el estudio estaba prohibida a las chicas, por lo que no podían recibir el tipo de formación que todo artista requiere. En el curso de este estudio, Nochlin también arrojaba dudas acerca de muchas ideas veneradas acerca de la creatividad artística, incluido el mito del ‘genio’ artístico, pues ningún talento florece sin entrenamiento, y las oportunidades de aprender nunca han sido igualitarias. La respuesta de Nochlin a su propia pregunta reconocía que, aunque haya sido el caso de que consumadas mujeres pintoras del pasado hayan sido olvidadas, de entrada, no había muchas.



2. Faith Ringgold, *Jo Baker's Birthday*, 1993. St. Louis Museum of Art.

Curiosamente, su pregunta no ha ingresado en los anales de la historia, sino que aún permanece como un slogan feminista en eventos más generales. Por ejemplo, en 2017 la diseñadora y directora creativa de la casa de modas Dior, Maria Grazia Chiuri, vistió modelos de pasarela en camiseta, portando a modo de título la pregunta “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”¹⁰. Este es uno de varios ejemplos donde el arte, la historia del arte y el mundo más amplio del diseño

⁹ Nochlin, Linda (1971). *Why have there been no great women artists?* En *Women in sexist society: Studies in power and powerlessness*. Vivian Gornick and Barbara Moran, Eds., New York: Basic Books. (reeditado en numerosas ocasiones)

¹⁰ La Force, Thessaly (2018). *Women's work*. T: *The New York Times* style magazine, February 18, 2018, 209.

convergen, testimoniando el hecho de que la investigación feminista no ha permanecido en la torre de cristal de la academia. (Esa torre representa otro mito, pero profundizar en ese asunto nos desviaría del tema).



3. Judy Chicago Dinner Party: Theodora Place Setting 1979. Brooklyn Museum of Art.
Photo Eva Fernández del Campo.

Pero, para volver a la pregunta: ¿qué explicaciones son mejores para dar cuenta de la ausencia de las mujeres de la historia del arte? Pudiera ser que las mujeres hubieron estado ahí siempre, pintando, esculpiendo, diseñando edificios (por no mencionar cantando, representando, escribiendo, actuando y bailando); y que las actitudes prevalentes fueran la causa de que sus logros hayan sido obviados. En un esfuerzo pre-Wikipedia, las historiadoras del arte feminista rastrearon los fondos de los museos, y de hecho descubrieron numerosas mujeres en sus colecciones, con algunas de sus obras almacenadas y que raramente habían sido expuestas, o algunas expuestas pero atribuidas erróneamente a hombres (varias obras de la pintora holandesa Judith Leyster, por ejemplo, se le habían atribuido a Franz Hals). Gracias a esos esfuerzos, algunas de aquellas primeras artistas son ahora bien conocidas. Tal vez la más famosa sea Artemisia Gentileschi, apenas conocida antes de que la investigación de Mary Garrad sacara a la luz su trabajo, y ahora comúnmente comparada con

Caravaggio¹¹. En un gran libro que fue un *bestseller*, Germaine Greer revisó los logros de un grupo de pintoras desde el Renacimiento hasta el siglo XX, cuya obra raramente era reconocida pero que se han vuelto más famosas gracias a las investigaciones de historiadoras feministas¹².

2. Limitaciones conceptuales

Descubrir mujeres artistas perdidas empieza con la aceptación de un concepto estándar de arte y la posterior búsqueda de contribuyentes femeninas a dicha categoría. Otro enfoque persigue no ya encontrar mujeres entre los artistas del pasado, sino que acepta la posibilidad de que no haya muchas que encontrar, especialmente si nos concentramos en las bellas artes reconocidas por Hegel (arquitectura, pintura, escultura, música y poesía). Por tanto, tal vez en su lugar deberíamos preguntar: si las mujeres no estaban pintando, ¿estaban haciendo algo más que debería contar como creatividad artística?

Este enfoque fue adoptado por otras dos historiadoras del arte, Griselda Pollock y Roszika Parker, en su influyente libro de 1981 *Old Mistresses*¹³. Además de subrayar la dificultad a la que tradicionalmente se han enfrentado las mujeres para obtener formación técnica, tales como el dominio de la perspectiva lineal o el conocimiento de aspectos químicos de la pintura, observan que las mujeres de hecho sobresalieron en un tipo de pintura, pero era considerado un género menor: los bodegones de flores y frutas. Aunque a veces eran reconocidas, su renombre fue mucho menor que el de aquellos artistas que produjeron la mejor considerada pintura histórica. La razón para la escasa recepción estaba relacionada con juicios vigentes acerca de la relativa falta de significado de sus temáticas domésticas: comedores, guarderías, cocinas, jardines. El contenido de estas obras parecía adecuarse al tipo de habilidades, supuestamente más limitadas, de estas; se pensaba que las mujeres, incluso pintoras con talento, tenían su lugar ‘natural’ en el hogar.

En el hogar real –en contraposición con el pintado– encontramos a mujeres involucradas en actividades artísticas de varios tipos. En casas de buena reputación, se esperaba que las niñas tocaran un instrumento musical para el entretenimiento de familiares e invitados, o que fueran capaces de dibujar y pintar obras placenteras para colgarlas en sus casas; pero estos esfuerzos *amateur* rara vez eran reconocidos como grandes contribuciones al arte¹⁴. Sin embargo, en casi todos los hogares, ricos o pobres, había mujeres haciendo cosas que ahora se sitúan, como mucho, en los

¹¹ Garrard, Mary (1989). *Artemisia Gentileschi: the image of the female hero in Italian Baroque art*. Princeton, NJ: Princeton University Press. Y también: Broude, Norma and Mary Garrard (2018). *Introducing feminist art history*. Publicación independiente.

¹² Greer, Germaine (1979). *The obstacle race: The fortunes of women painters and their work*. New York: Farrar, Straus, Giroux; también Chadwick, Whitney (1990). *Women, art, and society*. London: Thames and Hudson.

¹³ N.T.: *Old mistresses: women, art and ideology* (1981), escrito por Roszika Parker y Griselda Pollock, fue una monografía pionera y de gran trascendencia para los estudios feministas en la historia del arte. Frente a la tendencia a la búsqueda y adición de mujeres a la lista de artistas de la historia del arte, sus autoras seguían la estela de Linda Nochlin y planteaban un cuestionamiento radical de las propias bases fundacionales de la historia del arte como disciplina que, a través de sus prácticas, asunciones, sistemas de valores, lenguaje e ideología, ha promovido la exclusión de las mujeres de su objeto de estudio. Fue reeditado en 2013, incorporando un nuevo prefacio de Griselda Pollock.

¹⁴ Korsmeyer, Carolyn (2004). *Gender and aesthetics: an introduction*. London: Routledge, cap. 3.

márgenes del arte: productos domésticos tales como la costura, el bordado, y artículos útiles tales como colchas. A menudo estos artefactos se desgastaban con el uso y no han permanecido para ser coleccionados y preservados, aunque unos pocos se han abierto camino ahora en los museos. Representan una clave importante acerca del marco conceptual que gobierna la noción de arte, porque fue solo con el surgimiento de la noción de Bellas Artes que el tipo de trabajo producido en entornos domésticos gradualmente retrocedió hacia la categoría inferior de ‘artesanía’¹⁵.

Las artesanías pueden requerir una enorme habilidad, pero no están a la altura de los rasgos definitorios de las Bellas Artes: las artesanías tienden a seguir un plan, una fórmula, de modo que sus creadores producen el mismo tipo de cosa que se ha hecho en el pasado solo que con pequeñas variaciones. Coser una colcha, torneer una vasija, o tallar la pata de una silla –estas actividades permanecen constreñidas por los usos a los que el artículo deberá servir. Por el contrario, las Bellas Artes supuestamente dan vida a algo nuevo que es independiente del uso práctico. Son *originales*, y los ejemplos más destacados del arte elevado son las obras de los genios. Aunque requiere entrenamiento para desarrollarlo en todo su potencial, según Kant, es el arte del genio el que guía a las luces menores, las cuales se limitan a seguirlo. El concepto de genio marca a una categoría fuertemente generalizada, pues asocia la noción de creatividad original a los artistas varones, a pesar del hecho de que los términos que describen su creatividad, a menudo se expresan en términos de labores de parto y nacimiento –solo que no una labor realmente física ni a un nacimiento del tipo animal y reproductivo¹⁶.

Lo que es más, las obras de artesanía típicas se hacen con alguna finalidad práctica: para mantener caliente, para cubrir una pared, para poner una mesa. Su valor es al menos en parte instrumental y si son placenteras visualmente, lo es por añadidura. Sin embargo, las teorías de las Bellas Artes le quitan importancia a los valores prácticos, dejando el valor *estético* como su núcleo. Las colchas y los tejidos pueden ser bonitos, pero también son artículos de uso práctico y son valorados como tales. Las Bellas Artes, como la pintura, la música y la poesía, exigen una mirada más contemplativa. El surgimiento del concepto de arte autónomo –Bellas Artes– va de la mano con un énfasis en la apreciación estética contemplativa y distanciada.

El concepto moderno de lo estético se refiere a una experiencia de la belleza (u otro valor estético elevado) por sí misma. Según el análisis que prevaleció en las influentes filosofías del siglo dieciocho, la belleza señala un tipo particular de placer, uno que tenía que ser cuidadosamente distinguido de los placeres físicos sensibles suministrados por el tacto, el gusto o el olfato. Escuchar música o mirar pinturas o esculturas son actividades que pueden disfrutarse totalmente al margen del placer sensible o el uso práctico. Por extensión, los objetos artesanales tales como utensilios, colchas, ropa, cojines o incluso comidas no van a reunir estos criterios porque también son evaluados por sus usos prácticos y el confort físico que proporcionan. La artísticidad doméstica de las mujeres se desvaneció de la vista a la vez que las alabadas nociones de lo estético, las bellas artes, y el genio afloraron en la imaginación cultural. Así pues, ambos: los conceptos filosóficos y las circunstancias históricas, determinaron la relativa ausencia de las mujeres de entre los artistas representados en los museos cuya misión es reunir las más grandes obras de una época.

¹⁵ Shiner, Larry (2001). *The invention of art: a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press.

¹⁶ Battersby, Christine (1989). *Gender and genius: Towards a feminist aesthetics*. London: The Woman's Press.

3. Cuerpos dentro y fuera del lienzo

Los teóricos que establecieron los fundamentos de la moderna noción de lo estético también catalogaron las clases de cosas que ‘naturalmente’ ocasionaban los placeres de lo bello. Estas incluyen obsequios de la naturaleza tales como flores, objetos con formas que muestran armonía compositiva tales como el diseño arquitectónico, la escultura refinada, la música y la poesía –y también un (joven y bonito) rostro y cuerpo femenino¹⁷. Esta evaluación confiere un imprimátur filosófico sobre normas generizadas culturalmente de un cierto lugar y época. También abre la temática de la representación de ‘bellos’ cuerpos humanos en el arte¹⁸.

Durante mucho tiempo se pensó que la forma más elevada de pintura era la pintura de historia que mostraba escenas de la Biblia o de la mitología y las leyendas. Obviamente, en dichas escenas se representan tanto hombres como mujeres y, especialmente en las que describen la mitología clásica, se da el caso de que están desnudos. Pero el desnudo –especialmente el desnudo femenino- también llegó a ser una temática de la pintura por sí misma. De hecho, llegó a convertirse en un motivo tan central en el arte visual que una historiadora ha sostenido que el desnudo femenino –joven, atractivo, y a menudo, aunque no siempre, blanco- es un rasgo prácticamente definitorio del arte europeo¹⁹. Estas mujeres pintadas no solo están sin ropa, sino que además posan en posturas seductoras, ya sea de buena gana (una odalisca exótica –suponiendo que se pueda atribuir complacencia a un miembro de un harén) o renuente (Susana y los viejos). Aunque el placer estético de objetos bellos se supone que es desinteresado y no-sensible, la figura femenina de la seducción más estereotipada se pone en la lista de artículos de belleza ‘natural’.

La afirmación de que la contemplación de un desnudo en posición seductora pueda despertar un interés estético desinteresado exigió un análisis muy meticuloso. La noción tradicional del desinterés estético se convirtió en un tema clave para las reivindicaciones feministas, aunque en modo alguno se puede decir que todas ellas descarten su importancia²⁰. Esta cuestión desencadenó una teoría feminista de la recepción de la audiencia que fue popular durante algunos años, especialmente en la teoría del cine, aunque rápidamente fue adoptada por las historiadoras de la pintura. Esta noción fue la de que el arte visual está especialmente dirigido a la ‘mirada masculina’ (heterosexual)²¹. La mirada masculina era tanto una poderosa herramienta de análisis como un objetivo de crítica de las feministas, las cuales se dieron cuenta de que ni las mujeres ni los hombres ocupan las mismas posiciones sociales esta-

¹⁷ E.g. Burke, Edmund (1757/1958). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, J.T. Boulton, Ed., London: Routledge and Kegan Paul.

¹⁸ Brand, Peg Zeglin (ed.), (2000, 2013). *Beauty Matters*. Bloomington: Indiana University Press.

¹⁹ Nead, Lynda (1992). *The female nude: art, obscenity and sexuality*. London: Routledge.

²⁰ Eaton, Anne (2008). “Feminist philosophy of art.” *Philosophy Compass*, 3(4).

²¹ Mulvey, Laura (1975), *Visual pleasure and narrative cinema*. *Screen* 16:3, 6-18; también Devereaux, Mary (1990). *Oppressive texts, resisting readers, and the gendered spectator*. En *Feminism and Tradition in Aesthetics*, Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer, Eds., University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 121-141. N.T.: El célebre texto de Laura Mulvey “Visual Pleasure and Narrative Cinema” que, desde el psicoanálisis, denunciaba la dimensión patriarcal del cine y la fotografía, empleaba como noción clave el término inglés “gaze” (“masculine gaze”), traducido habitualmente al español por “mirada”. Sin embargo, el término inglés “gaze” tiene unas connotaciones de significado más restrictivas que el español “mirada”, denotando un tipo particular de mirada fija y penetrante, que permite más fácilmente que otras maneras de mirar, la acción de convertir lo observado en objeto, en este caso un objeto de placer para el consumo visual.

bles. Las complejidades ocasionadas por las diferencias raciales relacionadas con el presunto agente de la mirada fueron objeto de la noción de ‘bel hooks’ de la mirada ‘oposicional’²². Más recientemente, Amelia Jones ha examinado las identidades *queer* y *trans* en relación con las imágenes de la historia del arte²³. Mientras que la noción de la mirada era debatida y criticada entre las feministas, los teóricos de la crítica racial, historiadores del arte, filósofos y estudiosos del cine y en un cierto momento llegó a caer en desuso, la relevancia del desnudo femenino en el arte hizo que éste perdurara como tema de para debate y examen. Esta cuestión, a pesar de ser antigua y estar estudiada hasta la saciedad, parece volver a resurgir hoy.

Las dos performances con las que se abrió esta reflexión dan testimonio de este resurgimiento. Ambas representan la rebelión constante contra las imágenes pintadas que permanecen en el núcleo de la gran tradición de la pintura europea. Llamamos la atención –una vez más– sobre el dominio de ciertas visiones de la feminidad que siguen siendo poderosas, incluyendo las tentaciones y peligros que un cuerpo femenino representa. Aunque este estilo de descripción ya no se practica, el fondo de imágenes que nos rodea es prácticamente ineludible y ejerce un poder sobre la imaginación cultural. De hecho, si eliminásemos todas las pinturas de imágenes seductoras de mujeres de las paredes de los museos, se abrirían infinidad de huecos vacíos –y tal vez esta sea la cuestión.

4. Apropiaciones feministas

El esfuerzo por descubrir mujeres artistas del pasado hizo surgir una pregunta inevitable: una vez que encontramos sus obras, ¿encontraremos también rasgos artísticos y estéticos compartidos que reflejen o establezcan el género de sus creadoras?, ¿tiene el arte de mujeres un ‘sello’ femenino? Las temáticas y ubicaciones domésticas tienen un sentido debido a la historia compartida de las mujeres de actividades del hogar. Pero no todas las mujeres son iguales, y el feminismo ha tenido que lidiar siempre con la tentación de encontrar igualdad donde reina la diferencia. (Esta cuestión salió a la luz en las teorías de la mirada previamente mencionadas). Las teorías de la mirada criticaban los iconos culturales por su normatividad heterosexual, pero existen discriminaciones similares en las propias comunidades feministas. No todas las mujeres son objeto o sujeto de deseo sexual, ni tampoco comparten todas ellas una relación similar hacia los ideales históricos de lo ‘femenino’. Pero (aparentemente) sí que comparten una cosa: una morfología corporal común²⁴.

A pesar de la persistente crítica feminista hacia el hecho de que las mujeres fueran descritas principalmente como cuerpos sexualizados, son esos mismos cuerpos los que siguen conformando el centro de las obras de arte feministas. Pero el arte *feminista* se desarrolló como resistencia a modelos de lo *femenino*, ya que se pensa-

²² hooks, bell (1995). The oppositional gaze: black female spectators. In *Feminism and tradition in aesthetics*, Peggy Zeglin Brand and Carolyn Korsmeyer, Eds. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 142-59.

²³ Jones, Amelia, Ed. (2012). *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts*. New York: Routledge.

²⁴ Sin embargo, la clara sexualidad binaria, que se ha venido dando por hecho, también está siendo cuestionada. En el arte esta empresa es especialmente dramática en la obra de artistas transgénero tales como Leon Mostovoy y su Transfigure Project: <http://transfigureproject.com/>.

ba que la belleza en su forma tradicional constituye una categoría opresiva. En las manos y el pincel de artistas feministas, los cuerpos femeninos ya no se presentan como objetos pasivos de deseo, sino que se convierten en imágenes polémicas, tanto descritas como representadas. Los resultados son chocantes a veces, pero también son ingeniosos y provocativos en su despliegue de parodias, juegos de palabras y referencias a la historia del arte.

Por muy arcaica que pueda ser, la imagen de la odalisca tiene una presencia en el panorama del arte feminista. Durante algunos años, un grupo de Nueva York llamado las Guerrilla Girls²⁵ reprendía a los museos y galerías por no incluir mujeres en sus exposiciones con una serie de ingeniosos posters. Uno de los más famosos mostraba la *Grande Odalisque* de David en el cual la figura de la seductora mujer llevaba su distintiva máscara de gorila debajo de un título: ¿Tiene que estar desnuda una mujer para entrar en el Metropolitan Museum? (Figura 1). (La imagen contiene un juego de palabras en inglés –guerrilla-gorilla). Esta campaña fue concebida para dirigir la atención hacia la ausencia de mujeres artistas que se muestra en los principales museos tales como el Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

Pero la elección de la célebre figura de David también dirigía la mirada a la tentadora imagen de la carne femenina, ahora transformada humorísticamente en horrible con el injerto de una cabeza de gorila sobre el cuerpo. En el museo la pintura estaba colgada en un lugar de honor, pero el poster fue pegado a escondidas en las paredes del metro y de los autobuses de la ciudad. Las autoridades de los medios de transporte estimaron que imagen era obscena y la quitaron, incitando a la pregunta de por qué una imagen aclamada por el arte debería ser obscena al ser expuesta en un entorno no-museístico, incitando así también a preguntarnos por la distinción entre arte y pornografía²⁶.

La odalisca es también un punto de inspiración paródica para Faith Ringgold²⁷, quien mezcla cuestiones de disponibilidad sexual, raza y materiales de artesanía doméstica en sus trabajos. *Jo Baker's Birthday* (1993) es un lienzo con un tejido de colcha en el borde en el que la famosa *Habitación roja* de Matisse se sitúa en el fondo al lado de la versión del artista de una de sus igualmente famosas pinturas de odaliscas (Figura 2). La obra critica lúdicamente los estándares de los medios artísticos, imágenes famosas de artistas del pasado y las normas europeas de belleza femenina²⁸.

Por supuesto, muchas artistas han estado usando medios distintos de la pintura y el dibujo durante bastante tiempo, así que podemos preguntarnos por qué esta obra particular debería destacar por su uso de los tejidos, ya que esto último hoy en día está lejos de ser inusual. Esta cuestión tiene importantes ramificaciones que se preguntan por cómo podemos distinguir el arte feminista hecho por mujeres del arte de artistas varones que también participan en movimientos deconstructivos tales como

²⁵ N.T.: Guerrilla Girls es un famoso grupo de activistas feministas que desarrollaron gran parte de su actividad desde 1985 hasta finales de los años noventa del pasado siglo. Para preservar su anonimato, cubrían su rostro con máscaras de gorila (de ahí el juego de palabras en inglés de su nombre) y denunciaban el sexismo y el racismo en el mundo del arte, realizando acciones contra las instituciones en las que no estaba suficientemente representado el colectivo de mujeres. Sus protestas se caracterizaban por el empleo de la ironía y el humor, en particular en sus conocidos posters y carteles.

²⁶ Eaton, Anne (2008). "Feminist philosophy of art." *Philosophy Compass*, 3(4).

²⁷ N.T.: Faith Ringgold (1930-) es una artista afroamericana, célebre por sus trabajos con edredones narrativos, tejidos siguiendo la tradición afroamericana y con los que a menudo denunciaba la situación de la mujer negra norteamericana y también homenajeaba a mujeres afroamericanas célebres.

²⁸ Chicago y Lucie-Smith 1999, 102-103.

el conceptualismo o la performance. En el caso en cuestión: ¿cuál es la diferencia entre una obra hecha por un artista varón que usa tejidos u otro material artesanal, y el de una artista mujer afro-americana que teje una odalisca y la llama con el nombre de una cantante de jazz expatriada? Esta pregunta solo puede responderse en referencia a la artista y al contexto de su gesto. Una mujer, y un miembro de un grupo racial que históricamente ha sido doblemente excluido de la cultura principal, tiene una relación diferente respecto a lo que esa imagen representa, de lo que lo hace un artista varón de la cultura que produjo el tema principal. Ringgold se apropia y juega con la imagen, alterándola al convertirla en un comentario político ingenioso. El significado de una imagen no emerge solo de su apariencia²⁹.



4. Judy Chicago Dinner Party: Theodora Place Setting 1979. Brooklyn Museum of Art.
Photo Eva Fernández del Campo.

En los modos tradicionales de describir el desnudo tales como las pinturas de odaliscas, los órganos sexuales de las mujeres están parcialmente escondidos. (El hoy famoso *Origen del mundo* de Courbet, escondido durante años de la mirada pública, es una llamativa excepción). Los pechos están desnudos pero la región púbica se desvanece la sombra discretamente, o está tapada por un jirón de tela, una mano casualmente posada o un muslo girado. La cantidad de arte feminista que deja esta región desnuda es llamativa, aunque las temáticas normalmente van desde la invitación sexual al acto de dar a luz, la menstruación, la explotación, el

²⁹ La narrativa dentro de esta imagen es más compleja de lo que he resumido más arriba. Véase el comentario proporcionado por el Museo de Arte de San Luis: <http://emuseum.slam.org:8080/emuseum/view/objects/asitem/items@:26768>.

secuestro. Polémico, feo, repugnante, a veces con pretensión de ser bello. Y perennemente controvertido.

Tal vez la obra de arte feminista más conocida sea la *Dinner Party* (1979) de Judy Chicago³⁰ —una pieza multimedia enorme, que consiste en un triángulo abierto que mide 48 pies [14.6 mts] por cada lado, con espacio para sentar como comensales a 39 mujeres históricas. Además, en el suelo de porcelana hay escrito el nombre de otras 999 mujeres más. Es una obra monumental por la cual Chicago consiguió la asistencia de cientos de artistas voluntarios para crear la ‘artesanal’ puesta de la mesa: los tapetes y los caminos de mesa, los platos de cerámica, los cubiertos.

“Presentado en la forma de una triple eucaristía, que destacaba a 39 mujeres famosas que habían alterado el curso de la historia de la humanidad —pero también se ha encontrado espacio para mencionar a muchas otras—, el trabajo insistía en el empleo de habilidades que se han considerado específicamente femeninas, tales como la costura o la pintura de porcelana, como una parte esencial de la instalación”³¹.

En el momento de su primera exposición, *The Dinner Party* fue tanto alabada como vilipendiada. El objetivo declarado por Chicago era crear una historia simbólica de mujeres, pero la elección de los símbolos resultó ser bastante controvertida, pues cada cubierto mostraba un plato con un motivo vaginal (3b). Muy estilizados y abstractos, pero inconfundibles en cuanto a lo que denotaban, especialmente estos motivos fueron objeto de crítica —tanto de las feministas como de los críticos principales. Estos últimos los encontraron embarazosos o incluso obscenos. A las primeras les pareció que el que mujeres de relevancia pudieran ser representadas mediante variaciones de imágenes de vulvas era reduccionista, sexista y retrógrado. A pesar de su popularidad, cuando se exhibió por primera vez, por variadas razones esta obra fue desmontada y almacenada durante décadas. Pero no fue olvidada y tras un esfuerzo considerable por parte de la artista y sus defensoras³², ha sido re-instalada en una exposición permanente en el Museo de Arte de Brooklyn. De hecho, ahora es aclamada como ‘la obra de arte feminista más famosa de todos los tiempos’³³.

(3c) Aunque aún sea polémica, la *Dinner Party* de Chicago es dócil comparada con su más temprana *Red Flag* (1971) o la instalación y espacio performativo titulada *Womanhouse* (1972)³⁴ a la que ella contribuyó con *Menstruation*

³⁰ N.T.: Judy Chicago (1939-) es una artista estadounidense y figura emblemática como pionera del arte feminista durante los años setenta del pasado siglo. Su obra clave, *The Dinner Party*, es un homenaje a mujeres célebres, tanto históricas como mitológicas, empleando para ello técnicas y materiales artesanales tradicionalmente asociados al mundo femenino.

³¹ Chicago, Judy and Edward Lucie-Smith (1999). *Women and art: contested territory*, New York: Watson-Guptill, 102-103.

³² La pieza fue adquirida por la Fundación Elizabeth Sackler y finalmente donada al Museo de Arte de Brooklyn.

³³ Cascone, Sarah (2017a). How—and why—’The Dinner Party’ became the most famous feminist artwork of all time, *Artnet News*, <https://news.artnet.com/exhibitions/the-brooklyn-museum-judy-chicago-dinner-party-1131506>.

³⁴ N.T.: *Womanhouse* fue un proyecto de instalación y espacio performativo que organizaron Judy Chicago y Miriam Schapiro en 1972. Para ello, eligieron una vieja mansión hollywoodiense en estado ruinoso y con un grupo de mujeres la restauraron e hicieron diversos trabajos en ella, con el objetivo de provocar en esas mismas

*Bathroom*³⁵ mostrando sangre real y tampones usados. La utilización de cuerpos reales y sus productos describe el a menudo inquietante arte de performance en el que las artistas feministas muestran sus propios cuerpos en modos que desafían las seductoras poses estandarizadas. Estas obras alcanzan un espectro de significados, que va de lo cotidiano (esta es la manera en la que los cuerpos femeninos están en la vida diaria) a lo mítico (invocando temas antiguos del nacimiento y los ciclos de la vida). Carolee Schneemann³⁶ persiguió esas últimas connotaciones en obras tales como *Interior Scroll* (1975), en la cual la propia artista lentamente extrajo una larga tira de papel de su vagina y leyó de ella. SE podría pensar que este tipo de performance iba a ser un acontecimiento único y, sin embargo, una variación de la misma fue recientemente repetida por otra artista de performance³⁷. De la misma manera, otras obras suyas muestran su propio cuerpo, a veces posando con serpientes y aludiendo a imaginería de diosas antiguas e invocando las asociaciones sagradas del nacimiento y la muerte (e.g. *Minoan Snake Goddess*, 1963). Aunque hubo mucha gente que encontró este desnudo lascivo, se podía encontrar belleza en él. Otras artistas de performance, sin embargo, rechazaron de plano la idea de mostrar rasgos estéticos positivos y deliberadamente se manifestaron a sí mismas en actitudes repugnantes. Las acciones de Karen Finley, en las que ella se rociaba el cuerpo con sustancias que parecían sangre y excremento, captaron la enfurecida atención de miembros del Congreso de los Estados Unidos y fueron usadas como una razón para recortar la financiación del National Endowment for the Arts para ‘obras obscenas’. (En 1998 las Cortes Supremas dictaminaron en contra la primera enmienda de defensa de Finley).

Este era el tipo de contexto que Danto, quien además apreciaba gran parte del arte feminista, destacó como intervenciones mayores en la tradición cultural.

“El artista de performance, cuando es feminista, se otorga a sí misma atributos opuestos a las nociones comunes de feminidad: su arte es funky, agresivo, polémico, flagrante, atrevido, extremo y destinado a ser percibido como peligroso: usa el desnudo

mujeres un cambio de conciencia que les realzara su propia valía y autoestima, compensando así la situación de desventaja de las mujeres frente a los hombres en las sociedades patriarcales occidentales.

³⁵ N.T.: Menstruation bathroom era una instalación de Judy Chicago que formaba parte del proyecto de Womanhouse. Consistía en la recreación del entorno de un cuarto de baño, con objetos relacionados con la menstruación tales como compresas y en particular una papelera llena de tampones usados y manchas de sangre en el suelo. Con ella, Chicago quería denunciar el tabú y la vergüenza que rodea la llegada a la pubertad en nuestras sociedades occidentales, que se oculta simbólicamente a través del baño como escenario que esconde aquello de lo que no se permite hablar.

³⁶ N.T.: Carolee Schneemann (1939-) es una artista visual y performer estadounidense, cuyas obras sobre el cuerpo en los años sesenta, con trabajos como *Eye Body* (1963) o las películas *Meat Joy* (1964) y *Fuses* (1967) constituyeron una aproximación preliminar y pionera a temáticas acerca del cuerpo que artistas feministas de posteriores generaciones seguirían desarrollando. En la parte central de su performance *Interior scroll* (1975), Schneemann extraía de su vagina una tira de papel y la leía haciendo una parodia de las típicas críticas de las que se le suele acusar a las mujeres artistas y que a menudo son internalizadas por estas que se titulaba “Cezanne era una gran pintora”).

³⁷ Corbett, Rachel (2018). Una artista performer repitió el famoso ‘Interior Scroll’ de Carolee Schneemann’s —utilizando el testimonio de Hilary Clinton sobre el ataque en Bengazi, Artnet News https://news.artnet.com/art-world/adrienne-truscott-interior-scroll11200854?utm_content=from_&utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=US%20newsletter%20for%201/18/18&utm_term=New%20US%20Newsletter%20List.

frontal, sangre, fluidos menstruales y cosas similares con un sentido casi mágico... Y puede dar bastante miedo. Pero también deja claro por qué las categorías estéticas tradicionales no le resultan aplicables. No está pensado para ser bello, simétrico, compuesto, deleitoso, y mucho menos bonito, elegante o perfecto (1990, 300-301).³⁸

Aunque las imágenes de vaginas o la exposición real de las mismas comparten un cierto valor de choque, los usos artísticos del cuerpo femenino en modo alguno apuntan a un único significado. Los platos de Chicago celebran la identidad femenina. Pero muchos performances plantan cara desafiando imágenes eróticas clásicas en las que las mujeres son complacientes y pasivas. El deliberado cultivo de lo que no es bonito sino groseramente material es la ocasión no sólo de presentar antiguos aspectos tabúes del cuerpo sino también de subrayar los modos en los que se ha explotado y abusado de esos cuerpos. Debido a que las formas son fácilmente reconocibles, los órganos reproductores femeninos representan un motivo disponible para ser el blanco de las protestas, como con la obra *Champ* (2018) de Zoe Buckman, una instalación enorme de neón en Hollywood, con un útero encendido y ovarios con guantes de boxeo, una clara protesta contra los recientes escándalos por abuso sexual en la industria del entretenimiento³⁹.

La obra de Kara Walker⁴⁰ *Subtlety* (2014), una obra tan monumental como *The Dinner Party*, destaca la explotación de los cuerpos de las mujeres en circunstancias específicas de esclavitud. *Subtlety* tiene un subtítulo que hace inconfundible el significado que se le quiere dar a la obra: *or the Marvelous Sugar Baby, an Homage to the unpaid and the overworked Artisans who have refined our Sweet tastes from the cane fields to the Kitchens of the New World on the occasion of the demolition of the Domino Sugar Refining Plant*⁴¹. Esta enorme figura, parecida a una esfinge, con la cabeza de mujer afroamericana y nalgas y órganos sexuales exageradamente hinchados, hace uso del medio inusual del azúcar, una substancia que es a la vez perecedera y tradicionalmente proscrita en el arte, incluso aunque el medio proporcione mucha profundidad de significado. Como tantas obras que demandan una reflexión crítica sobre la forma en la que se muestran los cuerpos de las mujeres a través del arte –en este caso cuerpos con una historia de servidumbre– una interpretación que simpatice con esta obra puede ser difícil de captar y, por ello, la obra puede ser fácilmente malinterpretada⁴². Es una obra compleja que

³⁸ Para una apreciación del feminismo de los escritos de crítica de arte de Arthur Danto, véase Peg Brand Weiser, 'Feminist Reflections on Arthur C. Danto', en Lydia Goehr y Jonathan Gilmore, eds. *A Companion to Arthur C. Danto* (Malden MA: Wiley-Blackwell, en prensa).

³⁹ Cascone (2018). Zoe Buckman le envía a post-Harvey Hollywood un mensaje con su escultura pública de un útero boxeador *Artnet News*, https://news.artnet.com/exhibitions/art-production-fund-champ-zoe-buckman-955151?utm_content=from_&utm_source=Sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=US%20newsletter%20for%203%2F1%2F18&utm_term=New%20US%20Newsletter%20List

⁴⁰ N.T.: Kara Walker (1969 -) es una artista estadounidense que explora cuestiones relacionadas con la raza, el género, la sexualidad y la identidad. Se dio a conocer internacionalmente a partir de los años noventa, con sus murales con siluetas de color negro sobre fondo blanco, con los que a menudo trataba de traer al presente y mostrar la pervivencia de cuestiones históricas relativas a los estereotipos de la época de la esclavitud y el racismo en el sur de Estados Unidos.

⁴¹ N.T.: O la Maravillosa Chica de Azúcar, un homenaje a las artesanas no pagadas y sobre-explotadas que han refinado nuestros gustos dulces desde los campos de caña de azúcar a las cocinas del Nuevo Mundo con ocasión de la demolición de la planta refinadora de azúcar Domino.

⁴² Davidson, Maria del Guadalupe (2016). *Black silhouettes on white walls: Kara Walker's magic lantern*. En Sherri Irvin, Ed., *Body aesthetics*. New York: Oxford University Press, 15-36.

pide ser valorada como una escultura, a la vez que participa en los movimientos dentro del mundo del arte para ‘des-artizar’ –cuestionar, desafiar y rechazar las mismas tradiciones que han estado siendo investigadas por historiadores del arte y comentaristas.



5. Judy Chicago Dinner Party: Kali Setting 1979. Brooklyn Museum of Art. Photo Eva Fernández del Campo.

5. A modo de resumen

Cuando las feministas explotan el cuerpo femenino en sus obras están asumiendo con audacia un riesgo que no ha disminuido con el paso del tiempo. Uno de los significados filosóficos más profundos del cuerpo es precisamente qué es el *cuerpo* como opuesto a la *mente*. Y es el cuerpo femenino el que está especialmente asociado con el ser material –el que trae la vida en su forma animal, pero también el que *no* es asociado con el desarrollo creativo de la ciencia y la cultura. Poner en primer plano el cuerpo de la mujer en el arte cuestiona esta venerable asociación, aunque también se expone al riesgo de perpetuar las connotaciones que históricamente han socavado la participación de las mujeres en la cultura elevada. En 1976 la crítica de arte Lucy Lippard sucintamente señaló que ‘Es un sutil abismo el que separa el uso que hacen los hombres de las mujeres para la excitación sexual del uso que hacen las mujeres de las mujeres para exponer ese insulto’⁴³. Este abismo aún ha de salvarse.

Las artistas feministas no son las únicas que exploran la interioridad y la materialidad en el arte, pero debido a la tradicional conexión de la materia ordinaria con lo ‘femenino’, su obra necesariamente trae a la mente estimables marcos conceptuales. Los resultados siguen

⁴³ Citado en Chicago, Judy and Edward Lucie-Smith (1999). *Women and art: contested territory*, New York: Watson-Guptill, 144.

siendo insatisfactorios, pero más importante es el resultado que su trabajo ha ayudado a fomentar en el mundo del arte: esto es, una deconstrucción de los valores y conceptos que han mantenido tradicionalmente dicho mundo unido –las Bellas Artes autónomas, el valor estético positivo, el genio, la distancia estética, etc. Las críticas de los conceptos limitadores que subyacen a la ausencia de las mujeres de la historia del arte convergen con objetivos similares que han trascendido al mundo del arte a gran escala; y las artistas feministas perpetúan y avanzan esos movimientos. Al mismo tiempo, minusvaloraría la relevancia de las intervenciones feministas el verlas como meramente unidas a la corriente de des-artización de las obras por parte de los conceptualistas y de los que los siguieron. En la valoración de Norma Broude y Mary Garrard, ‘el movimiento feminista, y el arte que lo acompañó, trajo un cambio de gran envergadura al arte del siglo XX, más revolucionario que los meros estilos que había inventado una cambiante vanguardia’⁴⁴.

Dentro de cien años, ¿mirarán los historiadores hacia atrás a nuestra época y repararán en que ciertamente, ahora sí hay grandes mujeres artistas bien representadas en los museos y galerías de arte? Si solo atendemos a las cifras, entonces probablemente las estadísticas mejorarán. (Aunque el binarismo implícito en el término ‘mujer artista’ podría haberse vuelto desfasado si los movimientos transgénero continúan avanzando rápidamente). Sin embargo, si anticipamos que las mujeres habrán ganado un lugar dentro de la historia de las Bellas Artes, este juicio se tambalea porque la propia noción de Bellas Artes está ya muy deteriorada. Desde el *Dadá*, el conceptualismo y todos los movimientos des-artificadores del siglo pasado, los propios conceptos que los historiadores del arte consideraron como barreras conceptuales a la entrada de las mujeres en el arte han sido rechazados por algunas de las voces más poderosas en el mundo del arte de hoy. Dicho en otras palabras, el mundo del arte ahora es a penas reconocible respecto de aquel en el que las mujeres estaban ausentes históricamente. Fue la buena fortuna de las artistas feministas que entraron en un mundo del arte que estaba cambiando rápidamente y que admitía –incluso a veces daba la bienvenida– a los usos de los medios e imágenes no tradicionales y el desarrollo de formas controvertidas, incluidas instalaciones y performances radicalmente cuestionadoras. Es irónico que las normas de las instituciones del arte hayan estado cambiando tan radicalmente que aquellos esfuerzos lleguen a aterrizar en un lugar bastante diferente del escenario que originalmente fue un lugar de exclusión.

El esfuerzo por comprender la ausencia de las mujeres de las paredes de los museos y galerías se corresponde con el esfuerzo de asegurar que ellas estén ahí en el futuro. Pero los lugares donde el arte aparecerá ahora apenas se parece al mundo del arte en el que ellas estaban ausentes. Después de todo, es difícil establecer la excelencia⁴⁵ cuando los propios conceptos que subyacen a la noción de excelencia son deconstruidos y rechazados. Las feministas mismas son las principales participantes en los movimientos contemporáneos que describen la actual cultura visual creativa. No sería exacto decir que el éxito ha destruido el objetivo; los logros del arte de mentalidad feminista son demasiado importantes para ese juicio pesimista. A pesar de ello, aún se da una ironía en todo esto. Las mujeres se sienten más seguras en el arte, pero el arte está menos seguro en la posición cultural en la que solía reinar⁴⁶.

⁴⁴ Broude, Norma and Mary Garrard, Eds. (1982). *Feminism and art history: Questioning the litany*. Westview, 6. Este libro presenta un estudio destallado de las cambiantes perspectivas que han caracterizado treinta años de la historia del arte feminista.

⁴⁵ N.T. en inglés “greatness”.

⁴⁶ Agradezco a Peg Brand Weiser, Carrie Tirado Breman y Ann Colley sus valiosos comentarios a este texto.