

Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene

Marián LÓPEZ FERNÁNDEZ

LA POSMODERNIDAD COMO REVISIÓN DEL SUJETO

Desde finales de los años sesenta, aparece en occidente una línea de pensamiento útil para el análisis de las diferentes formas de producción cultural. Esta línea, con todas sus subtendencias correspondientes tenía un común denominador: reconoce que la Modernidad es ya historia. Esta modernidad, basada en los ideales ilustrados, ha fracasado en varios aspectos y algunas de sus propuestas no han sido realizadas en su totalidad. En cualquier caso su unicidad histórica y de pensamiento se desmorona. Esta línea, llamada posmodernidad, califica el momento histórico actual a través de un capitalismo multinacional, una sociedad postindustrial basada en el consumo, que presenta unas características específicas como la obsolescencia planificada, la sucesión incesante de modas y estilos, la penetración de la publicidad, televisión y «medias» a toda la sociedad, la suavización entre centro y provincia a través de una sucesiva estandarización, crecimiento de canales de comunicación y llegada del automóvil.

La posmodernidad se caracteriza además, por un elemento fundamental: la desaparición del sentido de la historia. El sistema social contemporáneo ha comenzado a perder la capacidad para retener su propio pasado. Ha comenzado a vivir un presente perpetuo. Desaparecido el hilo conductor de la historia, la «Historia» con mayúsculas, salen a la luz las «otras» historias, a través de las otras culturas. El reconocimiento de la otredad permite la descentralización de los cánones y su pluralización. Esto lleva al cuestionamiento del concepto de sujeto

en su término moderno, del sujeto individual, creador de su propia historia y emancipado.

La pérdida del concepto de sujeto como tal y la desaparición de la historia como eje lógico que explica el devenir de la sociedad real lleva a la desconstrucción de tales conceptos. Y es ahí donde las teorías feministas encuentran un eco en el pensamiento. Desde su otredad reivindican y cuestionan el sujeto tradicional.

EL FEMINISMO COMO CRÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN

Inmersos en el entramado cuestionador y destructor de la red de pensamiento posmoderno, la crítica feminista aporta elementos esclarecedores y fundamentales a la crítica de la cultura. Dado que la crítica posmoderna recae principalmente en las representaciones ya existentes, más que crear otras nuevas, el cuestionamiento de dichas imágenes culturales pasa inevitablemente por la forma y el modo en que las diferencias sexuales y culturales han influido en la producción de dichas imágenes.

La crítica feminista de la representación tiende a desequilibrar el modelo de autorrepresentación masculino, y a hacer vacilar el culto de sus emblemas de poder y autoridad. Esta crítica parte de un supuesto: la realidad no es inmediatez, sino artificio de la construcción. No es un dato natural, sino un efecto de significación: un montaje representativo. Es la resultante de un proceso categorizador que —para poder designarlo— segmenta lo real en nombres y figuras.

La crítica feminista más radical habrá de analizar cómo el discurso de la cultura dominante va codificando los lugares y las funciones y habrá de reflexionar sobre la red situacional y posicional de los efectos de la subjetividad que distribuyen y controlan las ideologías sexuales a través de mensajes y comunicaciones.

Sin embargo, y a diferencia del grupo que postula la búsqueda de una diferencia, las teóricas o las artistas feministas interesadas en el debate posmoderno no están preocupadas en construir un nuevo modelo de «identidad» femenina (modelo según el cual la femineidad sería un valor fijo o un contenido predefinido), ya que dicha preocupación seguiría asociada a una filosofía confiada en las esencias-verdades, y desmentiría el tono posmodernista de la búsqueda. Se aplican más bien a la desconstrucción de las imágenes convencionales de femineidad que el discurso de la representación sexual ha ido patriarcalizando, desconjugando para ello las marcas enunciativas y comunicativas que traman su espectáculo.

En este aspecto, uno de los grandes aportes del feminismo ha sido el capacitar a la mujer de un aprendizaje por el cual «la verdad» es verdad construida:

desmontable, analizable, desconstruible: desmontando intencionalidades, se exhiben las apuestas de poder defendidas por el discurso sobre el sexo dominante.

La mujer artista, a través de este proceso analizador, desconstruccionista, trabaja la estrategia de las dobleces, revirtiendo los signos de la dominación por medio de la ironía. La ironía marcará casi todos los trabajos de estas mujeres en la década de los ochenta. La mayoría de estas mujeres utilizará pues el lenguaje dominante existente, pero contradiciéndolo a través de la ironía, si bien algunas otras introducirán nuevos lenguajes que analizaremos a continuación.

Seguidamente, antes de abordar el arte de la mujer en los años ochenta, haremos un repaso de las principales obras y principales corrientes de los años setenta, que fueron precedentes del movimiento actual.

I. Legado del arte feminista de los setenta

A partir de la mitad de la década de los setenta, se asiste a un movimiento en USA y Europa que incluía una conciencia feminista. Artistas como Joan Snyder, Ree Morton, Miryam Schapiro, Suzanne Lacy, Joan Mitchell, Nancy Graves, Eva Hesse, Ana Mendieta, Yvonne Rainer, May Stevens, Linda Benglis y Judy Chicago trataron de realizar un trabajo artístico a través del diálogo político que estaba teniendo lugar en asociaciones estudiantiles y manifestaciones públicas. Como mucho de este arte político, los trabajos sufrían de didactismo. La obra más importante de este período fue «The Dinner's Party» 1977-78, de J. Chicago. Esta era una instalación con una enorme mesa con platos, que rendía homenaje a Sapho, la papisa Juana, la reina Isabel, George Sand, Virginia Woolf y otras mujeres famosas de la historia. Los museos americanos se negaron repetidamente a exponer la obra, argumentando que su tamaño era desproporcionado, y los críticos la ridiculizaron (especialmente por la forma de vagina de los platos).

Aunque este pequeño período es frecuentemente ridiculizado o pasado por alto, las artistas de hoy están en deuda con las contribuciones intelectuales y la transformación social que el feminismo de 1964-78 desarrolló. Las artistas de hoy comparten un legado histórico estrechamente ligado a su pasado reciente y claramente diferenciado del de sus compañeros masculinos. Esta perspectiva feminista corre a través del panorama artístico de la década de los ochenta, y especialmente en la vanguardia de los últimos años, con artistas alemanas y de N. Y.

La premisa fundamental del movimiento de liberación femenina «lo personal es político», revela una creencia en las ramificaciones políticas que rodean cada hecho que sucede en la vida diaria. Construida sobre las bases de la contribución de las sufragistas de fines de s. XIX, la segunda ola feminista incorporó el conocimiento teórico procedente del marxismo y de la Escuela de Frankfurt, y

puntos de la práctica política tomados de las luchas por los derechos civiles y en contra del Vietnam en USA y de las luchas estudiantiles en Europa. La segunda ola de feminismo americano reconoció la fuerza implícita de la ideología, por la cual no hay poder más fuerte que aquel que no podemos ver, que aquel que está oculto. Esta segunda generación feminista de artistas, tratará poder, ideología y ocultamiento en sus obras, porque son mujeres, y a diferencia de los varones, no se sienten herederas de las tradiciones dominantes. Intentarán subvertir las reglas de juego establecidas, centrando su atención en espacios que todavía entonces apenas estaban ocupados por el arte plástico: la naturaleza, el propio cuerpo, el inconsciente o los nuevos medios de comunicación en espacios de experimentación como la fotografía o el video, aun no marcados del todo por lo que puede denominarse como «el sello de la representatividad».

El arte de los años ochenta se nos presenta más estetizado, haciéndolo sus creadoras más legible y menos opuesto a las tendencias actuales. Para Laura Cottigham, la pintura, sin embargo, continua estando dentro de la esfera masculina: «La pintura, como la mujer desnuda que ésta presenta con frecuencia, es una de las más caras mercancías de nuestro tiempo: los varones ricos coleccionan ambas. En el mercado del arte los precios continúan subiendo. Los tres precios record por una obra pertenecen a la pintura. Y la pintura, como el patriarcado, continua dominando. Aunque haya mujeres artistas en USA y Europa que han alcanzado la “mayoría de edad” —llegando a alcanzar visibles posiciones privilegiadas, como la participación en el pabellón USA de la Bienal de Venecia o en galerías como la Mary Boone—, la pintura pertenece todavía a los chicos». Este hecho ha conducido a que las mujeres realicen un trabajo no pictórico y, alentadas por el ámbito posmoderno plasmen su trabajo en técnicas no tradicionales.

II. La ironía: común denominador del arte feminista

La ironía está presente en la cultura americana de los ochenta, desde la televisión hasta la publicidad y las bellas artes. Una sonrisa parece haber descendido sobre los espectadores y artistas, en un clima creado por la necesidad de la publicidad de degradar cualquier ideología que no colabore con el dolar, y por algunos teóricos postestructuralistas, como Derrida, para los cuales todo sistema de valores debe ser reducido al relativismo. En el arte de los ochenta, especialmente en el que viene de Nueva York, la postura irónica se utiliza con frecuencia, incluso a veces casi exigida por los legados de Duchamp y Warhol, por la teoría destructiva y por el advenimiento de la imagen y las técnicas publicitarias a través de la reproducción. Aunque la mayoría de las veces esta

ironía no tiene ningún fin concreto, más que elevar el bibelot o el fetiche a rango artístico —como es el caso de Jeff Koons—, el feminismo ha sabido utilizar la carga irónica para trasgredir el lenguaje masculino. La ironía y la subordinación de la ideología feminista a las preocupaciones técnicas son las herramientas más comunes de esta estética de los ochenta.

El trabajo de Rebeca Horn, Jenny Holzer, Rosemary Trockel, Sherry Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louis Lawler, Annette Lemieux, Katharina Fritsch y muchas otras ejemplifica esta tendencia. Algunas de estas manifestaciones artísticas son directamente feministas, a través de confrontaciones de género; otras expresiones subsumen el género dentro de una confrontación con el poder. Para todas ellas, la feminista no es la única de las lecturas posibles, pero es una lectura eclipsada con demasiada frecuencia por el discurso dominante.

A ello habría que añadir que, por ejemplo la crítica de arte no considera la opresión de la mujer, del mismo modo que sí considera y pocas veces ridiculiza la homosexualidad, la lucha de clases o el holocausto.

III. Artistas

Los enunciados directos que señalan el reconocimiento del lugar discordante de la mujer en un mundo definido por el varón, toma forma en la obra de Bárbara Kruger, «S. T. (compro, luego soy)», en la que se nos presenta una fotografía que representa una mano de mujer cogiendo una tarjeta de crédito, en la que se puede leer «compro, luego existo», así como en la obra de Rosmary Trockel «cogito, ergo sum» 1987, en la que se lee, garabateado irregularmente en una tela de lino «cogito...». Ambos trabajos desafían la universalidad de la línea más representativa de la filosofía continental, y cuestionan la autoridad de la filosofía moderna. La frase maliciosa de Kruger señala la posición de las mujeres burguesas cuya profesión es la de comprar. Al mismo tiempo, critica la vida que parece transcurrir en los departamentos de los grandes almacenes. La sutil incisión y la ambigua inserción de la presencia femenina en estos dos trabajos son indicativos de la voz subversiva que resuena a través del arte contemporáneo hecho por mujeres.

Aunque pocas veces explicitado, las artistas han creado algo parecido a una ontología independiente. En el nivel más visible, esta nueva ontología se expresa en símbolos y palabras genéricas específicas: los aparatos electrodomésticos y las telas de Rosemary Trockel; los huevos de Rebeca Horn; las Madonnas y starlets de Cindy Sherman; las apropiaciones que Sherry Levine hace del arte masculino; las «madres» de Annette Lemieux... Louse Lawler y Sherry Levine se posicionan en contra del poder de la historia del arte y del control de esta

historia por coleccionistas e instituciones. Sherry Levine justifica así su apropiación de obras de autores clásicos de la imaginería artística de los movimientos de vanguardia como Egon Schiele, Joan Miró o Walker Evans: «A finales de los setenta y comienzos de los años ochenta el mundo del arte únicamente aceptaba imágenes de deseo masculinos. Por ello creo que yo mostraba un tipo de actitud como de chica mala: quereis eso, pues os lo doy. Pero, por supuesto, al ser yo mujer, estas imágenes se convierten en una obra de mujer». Su discurso plástico consistirá en un juego, en una representación teatral del poder de los hombres. Significantes que contradicen el concepto establecido de originalidad.

El ejercicio que Trockel hace del punto de aguja como técnica y la lana como material, ilustra a la perfección este ejercicio subversivo de legitimación. Peter Weibel decía sobre ella: «En tanto R. Trockel utiliza este deficiente procedimiento artístico, percibimos lo muy excluido que está lo femenino de la cultura. El material lana, el método punto y el motivo muestra, son significantes de lo femenino. Si los significantes están considerados como artísticamente deficientes, también lo estará e o ipso lo femenino. El primer desarme de las condiciones de la obra de arte nos muestra que la cultura no es territorio de la mujer...»

En la obra de Barbara Kruger, «S. T. (qué músculos tan grandes tienes)» 1986, la frase «qué músculos tan grandes tienes» viene seguida por una serie de apelativos con nombres propios: «mi presidente...mi Rambo... mi papaito... mi Papa... mi Ayatollah...». Aunque la frase «qué músculos...» se presenta entre exclamaciones, funciona aquí como pregunta que desafía al poder político y social que los varones sustentan. A través de la alusión a los bíceps, Kruger proporciona una mirada humorista, una forma que aporta a sus palabras un tono desafiante. En «S. T. (no necesitamos otro héroe)», 1987, la frase de Kruger (tomada de una de las canciones de Tina Turner del año anterior), muestra cómo los hombres son educados para ser salvadores, rescatadores, insustituibles actores en tiempos de necesidad. Por otro lado, con esta obra Kruger se refiere a la relación que existe entre los actos de heroísmo de la vanguardia artística y las conquistas que en su país han brindado al colectivo personajes públicos como Sylvester Stallone o Ronald Reagan. Empleando las recetas más agresivas del lenguaje visual publicitario y combinando una presentación visual espectacular con la inclusión de slogans de la cultura pop, Kruger da un toque de atención sobre las trampas del heroísmo en el arte y en la sociedad donde éste tiene lugar. Por otro lado, es imposible imaginar a Kruger sustituyendo «héroe» por «heroína».

En fin, podríamos analizar más obras de diferentes autoras como Cindy Sherman, que eleva la diferencia, o otras como Annette Lemieux, Holzer, etc. Creo que lo comentado aquí puede servir para ejemplificar como, hoy más que nunca el arte de las mujeres está presente, quizá no en la pintura pero sí en otros

medios, y cómo estas obras incluyen con fuerza y energía, contenidos que desafían el orden patriarcal establecido.

IV. Sobre el futuro

Nelly Richard se pregunta si esta posmodernidad no absorbe las culturas «marginales» «como una dimensión complementaria de lo variado que matizaría el fondo demasiado uniforme de la cultura universal, adornando su mosaico de rarezas con singularidades y particularidades». En este punto le preocupa el modo que deben adoptar las formas de esas «marginalidades» para mantener vivas sus fuerzas de provocación. Lebrero Ståls comenta que «el que haya aumentado el interés público por la mujer artista podría también justificarse como una estrategia de autoconservación económica (y esto) podría poner en peligro el contenido subversivo y por tanto innovador de lenguajes plásticos». Sea como fuere el futuro de estas obras y de esta línea artística presente en casi todas las mujeres artistas, y en palabras de Noemi Smolik, no cabe duda ya que «la mujer va hoy por delante, no por mostrar una nueva dirección más inteligente, sino porque manipula, no respeta y amplía las reglas».

REFERENCIAS

- BROUDE, N., y GARRAD, M. D. (1982): *Feminism and Art History: questioning the Litany*. London, N. York, Harper & Row (Teoría Crítica del Arte desde el feminismo).
- ECKER, Griselda (1986): *Feminist aesthetics*. Boston, Beacon Press.
- FERRER, E. (1987): «La otra mitad del arte». Rev. *Lápiz*, n.º 44 (Datos sobre mujer y arte).
- LIPPARD, Lucy; From the Center (1976): *Feminist Essays on women's art*. New York, Dutton.
- OWENS, Craig (1985): «El discurso de los otros: las feministas y el Posmodernismo», en *La Posmodernidad*. Barcelona, Ed. Kairós.
- PARKER, R., y POLLOCK, G.; *Old Mistresses (1981): Women, Art and Ideology*. New Yor, Pantheon Books (Básico y crucial para la Historia del Arte desde un punto de vista global).
- POLLOCK, G.: *Vision and Difference: femininity, feminism and histories of art*. London, New York, Rowledge. (Desconstrucción de los criterios tradicionales, análisis neomarxista de la Historia del Arte.)
- RICHARD, Nelly: *La estratificación de los márgenes*. Ed. Francisco Zegers. (Último capítulo: Mujer y diferencia; teoría feminista y crítica de la representación, Chile, mujer y disidencia.)
- RUBIO, D.: «El arte en femenino». *Lápiz*, n.º 63 (sobre arte y feminismo de la diferencia).