

## DE LA ÉTICA A LA ESTÉTICA FEMINISTA: INTERSECCIONES CONTEMPORÁNEAS ENTRE PRÁCTICA ARTÍSTICA Y TEORÍA FEMINISTA.

Susana Carro Fernández  
Universidad de Oviedo

**Resumen:** Cuando la filosofía inspira al arte las ideas filosóficas alcanzan una difusión que no podrían haber logrado en el austero lenguaje del concepto. Ejemplos de tales intersecciones abundan en la historia del pensamiento y del arte pero, en este caso, reflexionaremos sobre la síntesis tejida entre arte y feminismo. A principios de los años sesenta los textos de la llamada Segunda Ola del feminismo, impactan sobre una nueva generación de artistas vinculadas por una deliberada reflexión sobre la experiencia de ser mujeres. El producto final recibe el nombre de arte feminista; un arte que corre en paralelo al mundo de la acción política y del activismo feminista. Las consecuencias serán la multiplicación de redes y organizaciones que dotarán a las mujeres de espacios propios para la reflexión y la acción. Y con el espacio propio llegará también un nuevo arte crítico con la razón patriarcal y el logocentrismo que sentará las bases para la erosión del arte moderno.

**Palabras Clave:** arte feminista, segunda ola del feminismo, activismo feminista, espacio para la reflexión y la acción, discurso patriarcal, logocentrismo, arte moderno.

**Abstract:** When philosophy inspires art, philosophical ideas disseminate to a point impossible to reach through the austere language of concepts. There are many examples of such an intersection in the history of both, philosophy and

art – in this article I will reflect on the synthesis created between art and feminism. At the beginning of the nineteen sixties, the texts belonging to the so-called Second Wave of feminism have a clear impact in those artists that have reflected deliberately about the experience of being female. The final product of such reflection is known as feminist art. Feminist art runs parallel to political action and feminist activism. As a consequence, there is a sustained growth of networks that offer women a definite space for reflection and action. And with a room of their own we experience the arrival of a new art which is critical with the patriarchal discourse and its logocentrism, and that will set the bases for the erosion of modern art.

**Keywords:** feminist art, Second Wave of feminism, feminist activism, space for reflection and action, patriarchal discourse, logocentrism, modern art.

## I. Intersecciones

La filosofía suele ser fuente de inspiración del arte y, cuando esto sucede, las ideas filosóficas alcanzan una difusión que no podrían haber logrado en el austero lenguaje del concepto. Desde antiguo sobran ejemplos de esta relación de interdependencia: el Doríforo de Policleteo no es más que el paso de la reflexión presocrática sobre la *physis* al interés sobre el *nomos* y el gobierno de la polis; la vidriera gótica es la transfiguración de la materia en la Luz como nombre de Dios, la luz de la metafísica platonizante de Pseudo Dionisio; los versos de Calderón de la Barca en *La vida es sueño* no son más que la expresión de la duda cartesiana y, a juicio del propio Foucault, el juego de espejos en *Las Meninas* de Velázquez no hace sino reproducir el nuevo concepto de verdad inaugurado en la modernidad.

Independientemente del acierto de estas interpretaciones, no cabe ninguna duda de que cuando la filosofía inspira al arte las ideas filosóficas pueden perder su pretensión de objetividad pero, en contrapartida, ganan el inmenso poder de seducción que les confiere un estilo atento a la estética y generador de intensas emociones.

En el caso que nos ocupa, partiremos de la dimensión tanto teórica como práctica del pensamiento feminista. En tanta reflexión teórica, su construcción ha corrido en paralelo a las acciones como movimiento social y se ha ido forjando a través de plumas variopintas. El resultado final han sido innumerables conquistas sociales y una diversidad interna de feminismos casi siempre ignorada, pero de gran calado en la historia del pensamiento<sup>1</sup>. Localizar las huellas del pensamiento feminista en el mundo del arte es el siguiente objetivo; pero no es éste un objetivo con vocación de exhaustividad, no pretende abordar todas y cada una de las intersecciones habidas entre mujeres artistas y literatura feminista.

---

<sup>1</sup> En la actualidad se tiende a distinguir significados, aunque no de modo riguroso, entre los términos “feminismo” y “teoría feminista”. Con la primera voz se suele hacer referencia al feminismo en tanto movimiento social transformador de las relaciones entre hombres y mujeres y del impacto que todo ello supuso en la producción de conocimiento. El término “teoría feminista” queda más restringido a la producción teórica, al ámbito del feminismo académico y a los llamados “estudios de género”.

Nuestro objetivo se acota a un espacio histórico-cultural muy concreto: la llamada Segunda Ola del feminismo y su repercusión sobre el arte hecho por mujeres a partir de la década de los sesenta. La razón de tal demarcación temporal es porque en ese preciso momento encontramos la primera generación de artistas que reconocen haber llevado a cabo una reflexión deliberada sobre la experiencia de ser mujeres. Como afirma Estrella de Diego, sólo a partir de los años 60 surge y prolifera «un tipo de arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente y las parcelas incómodas de la representación»<sup>2</sup> *Arte feminista* será la denominación genérica de tales propuestas y en torno a las intersecciones entre teoría feminista y artes plásticas orbitarán las reflexiones que constituyen este artículo.

## II. Activismo político y arte feminista.

Si pretendemos entender el movimiento del *arte feminista* de los años setenta, hemos de seguir el consejo de Suzanne Lacy:

---

<sup>2</sup> Diego, E: “Figuras de la diferencia”. En Bozal Valeriano: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volúmenes I y II. Madrid, Visor, 1996, p. 358.

Es necesario mirar fuera del discurso del mundo del arte, porque el ímpetu inicial llegó del mundo más amplio de la acción política<sup>3</sup>.

Efectivamente, activismo feminista y *arte feminista* son inseparables a principios de los años setenta, de ahí que si intentamos comprender este último será necesario remitir no sólo a las principales conceptualizaciones de la teoría feminista del momento, sino también a la historia de su organización.

A partir de los años veinte, conseguido el voto y tras el auge del sufragismo, el feminismo sufre en Estados Unidos un proceso de declive que continúa hasta las fechas en que Betty Friedan publica *La mística de la feminidad* (1963). Este nuevo feminismo cristaliza en una de las más antiguas organizaciones feministas, la NOW (Organización Nacional de Mujeres), que Friedan cofundó en 1966. Nos encontramos, pues, ante un feminismo que tiene la peculiaridad de articularse como movimiento organizado de mujeres<sup>4</sup> Es decir, no es una acción social espontánea, sino que

---

<sup>3</sup> Lacy, S: "Affinities: Thoughts on a Incomplete History". En Broude, Norma y Garrard, Mary D.: *The Power of the Feminist Art*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 264.

<sup>4</sup> Perona, A. : "El feminismo americano de pot-guerra: Betty Friedan. Amorós, Celia: *Historia de la teoría feminista*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, p. 127.

obedece a acciones concertadas para conseguir fines políticos previamente pautados.

Su programa se basaba en los postulados del feminismo liberal y promovía la igualdad de derechos en los campos económico, político, legal, educativo, reproductivo y social. Este programa político, que permaneció inalterable durante décadas, se conoció con el nombre de Enmienda para la Igualdad de Derechos (ERA).

Los años sesenta fueron tiempos de intensa agitación y las feministas más jóvenes, inspiradas en la llamada Nueva Izquierda, no estaban interesadas en una política de reformas sino en forjar nuevos modelos de vida. En este contexto surgen las propuestas del feminismo radical que se inaugura con la fundación del New York Radical Women (NYRW) -1967- y cuyas autoras más destacadas, tanto en la teoría como en el activismo, fueron Shulamith Firestone y Kate Millett. A pesar de las profundas diferencias que comienzan a abrirse entre las distintas corrientes feministas, el concurso de belleza de Miss América en Atlantic City en 1968 servirá como aglutinador y catalizador de las tensiones llegando a organizarse la primera gran manifestación del nuevo Women's Liberation Movement (WLM). Durante la acción se tiraron simbólicamente a la basura sujetadores, fajas, cosméticos y zapatos de tacón. Este «basurero de la libertad» estaría constituido por algunos de los

emblemas de la opresión de las mujeres. El WLM se fortalece y multiplica sus acciones y, como relata Mary Nash, su impacto no se limita a los Estados Unidos<sup>5</sup>.

Por encima de la diversidad inherente al feminismo radical, todos los grupos compartían la misma fórmula organizativa: «consciousness-raising» (CR) grupos de autoconciencia. Esta técnica, procedente del Movimiento por los Derechos Civiles e influida en buena medida por el antiintelectualismo de Mao, comenzó a ser utilizada por el NYRW y consistía en grupos de autoconciencia. En estos grupos se hablaba:

[D]e cosas personales, cotidianas, de la familia, del trabajo doméstico, de sus sentimientos, de sus frustraciones, de su sexualidad, de su maternidad, de su identidad como mujeres, de la discriminación laboral o de la falta de reconocimiento y de voz propia<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Nash, Mary: *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos.* Madrid, Alianza, 2004, p. 272.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 274

De este modo, se ponía de manifiesto que los problemas vividos por las mujeres particulares son comunes al colectivo de las mujeres y, por tanto, no se deben a una inadaptación individual sino a un conflicto social generado por un canon de vida impuesto. Tomar conciencia de los problemas compartidos fue la clave para aglutinar a las mujeres, es decir, para su identificación como grupo. Además de cohesionar a las mujeres, otros logros de los CR fueron: potenciar la autoestima, propiciar la interpretación política de la vida cotidiana, construir la teoría desde la experiencia personal y diseñar planes de acción política para dar respuestas a la opresión femenina.

Según la crítica de arte Laura Cottingham, el «despertar de la conciencia» se convirtió en el primer método utilizado como catalizador para la creación del arte feminista de los setenta.<sup>7</sup> Los grupos de autoconciencia permitieron, según Judy Chicago, «transformar nuestras circunstancias en nuestra temática, en vez de preguntarnos “¿quién soy?”, nos preguntamos “¿quiénes somos?”»<sup>8</sup>. Las artistas participantes en los grupos de

---

<sup>7</sup> Este fenómeno es una especie de anomalía histórica en la medida en que, exceptuando el caso de la vanguardia rusa, no existen más ejemplos de artistas que utilicen como método estético la misma práctica del activismo para el logro de un cambio político (Cottingham, en Broude y Garrard, 1994: 276).

<sup>8</sup> Chicago, Judy: *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*. Nueva York, Penguin, 1993, p. 12.

autoconciencia organizados en los años setenta van descubriendo, al discutir sus propias vivencias, que lo que consideraban problemas personales o acontecimientos debidos al azar se encontraban generalizados entre todas las mujeres. Las consecuencias, como veremos a continuación, serán el desarrollo de la solidaridad, el activismo político y la multiplicación de redes y organizaciones que dotaron a las mujeres de espacios propios para la reflexión y la acción. En este contexto, las mujeres artistas toman conciencia de haber sido relegadas a la periferia del mundo del arte y deciden organizarse para denunciar su aislamiento profesional. La Women Artist in Revolution (WAR) fue pionera en esta lucha al oponerse, en 1969, a la política museística del Whitney. Este tipo de protestas continúan de la mano del Grupo de Mujeres Artistas *Ad Hoc*, quienes en 1970 se enfrentan al Country Museum of Art de Los Ángeles por haber prescindido de toda representación femenina en la exposición *Arte y Tecnología* (esta acción de protesta será el origen de Los Ángeles Council Women Artist o LACWA).

En abril de 1971 surge Women in the Arts (WIA) asociación que se dirige al MOMA, a los museos de Brooklyn, al Guggenheim, al Metropolitan, al Whitney y al Centro Cultural de Nueva York, exigiendo la exhibición de quinientas obras realizadas por mujeres.

Estos son los prolegómenos de la política de cuotas que, con el tiempo, se convertirá en estrategia de presión habitual frente a las políticas museísticas. En los años ochenta, las Guerrilla Girls denunciarán que la media de mujeres artistas presentes en los museos es de un diez por ciento.<sup>9</sup>

Como hemos visto, el activismo feminista y las técnicas de autoconciencia serán los principales ascendentes sobre el arte hecho por mujeres, pero hay un detonante común a estas experiencias políticas y estéticas y que es también anterior a ellas: la teoría feminista, es decir, las nuevas categorías de pensamiento que entraron en escena a partir de *El segundo sexo* y que permitirán analizar con precisión la situación de las mujeres en la sociedad contemporánea.

### III. La política sexual del patriarcado

El 26 de agosto de 1970, aniversario del sufragio femenino, se celebró en Washington la primera manifestación a favor de la igualdad entre hombres y mujeres y, ese mismo mes, fue publicado

---

<sup>9</sup> Puede encontrarse una descripción más detallada de las acciones feministas en materia de política museística en: Chadwick, Whitney: *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992; Aliaga, Juan Vicente: *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián, Nerea, 2004 y Mayayo, Patricia: *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003.

*Política sexual*, impactante ensayo que el *New York Times* calificó como «brillante e irresistiblemente persuasivo» (Puleo, en Amorós, 1994: 142). En *Política sexual* Kate Millett une crítica literaria, antropología, economía, historia, psicología y sociología para ofrecer un sugerente análisis en el que no se limita a la causalidad infraestructural del problema analizado sino que, como la Escuela de Frankfurt, pone gran énfasis en los componentes superestructurales, psicológicos y sociológicos.

En la primera parte de *Política sexual* la autora procede a la conceptualización del patriarcado como «política sexual ejercida por los varones sobre las mujeres»<sup>10</sup>. A su vez, el término *política* no remite aquí a actividades organizadas, sino que tiene un sentido «mucho más amplio»; Millett lo expresa así:

No entenderemos por “política” el limitado mundo de las reuniones, los presidentes y los partidos, sino, por el contrario, el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo. Conviene añadir sobre este punto que, si bien la política debiera concebirse como una

---

<sup>10</sup> Millett, Kate. *Política sexual*. Madrid, Cátedra, 1995, p. 71.

ordenación de la vida humana regida por una serie de principios agradables y racionales, y de la que, por ende, habría de quedar erradicada cualquier forma de dominio sobre otras personas, la política que todos conocemos, y a la que tenemos que referirnos, no corresponde en absoluto a semejante ideal»<sup>11</sup>.

El patriarcado será una forma más de política; *política sexual* que desarrolla todo tipo de estratagemas para conseguir la sujeción de las mujeres.

La acepción del término *política* utilizada por Millet es sin duda deudora de la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, quienes habían ejercido una gran influencia en los planteamientos de la Nueva Izquierda en la que militaron muchas feministas radicales (Puleo, en Amorós, 1995: 141)<sup>12</sup>. Si tradicionalmente la política había sido definida como el dominio del poder público, la teórica radical amplía este ejercicio de dominación y subordinación al ámbito privado. De este modo la esfera de la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>12</sup> Puleo, A. : “El feminismo radical de los setenta: Kate Millett”. Amorós, Celia: *Historia de la teoría feminista*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 141.

vida privada queda caracterizada como centro de la dominación patriarcal.

A diferencia del sufragismo y del feminismo liberal, que habían cuestionado las prácticas del poder discriminatorio ejercido por las instituciones y el gobierno, las feministas radicales desvelan que la opresión afecta también al dominio de lo privado. El opresor no sólo se encuentra en la arena de lo público, sino que también habita en el hogar y ejerce su potestad patriarcal a través de las relaciones privadas y afectivas. «Se trataba del marido o el padre al cual las mujeres se sentían unidas con lazos amorosos y afectivos», afirma Mary Nash para dar a entender el conflicto que genera enfrentar la vida personal con los principios del feminismo<sup>13</sup>. Por tanto, la rebelión, a diferencia de las sufragistas, fue mucho más compleja en la medida en que implicaba a las relaciones de pareja y familia.

Desvelar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad supuso toda una revolución en la teoría política feminista, revolución que se sintetizó bajo el eslogan «lo personal es político». Con tal afirmación se hacía especial hincapié en la conceptualización de lo privado como político; los actos aparentemente más privados y personales estarían condicionados

---

<sup>13</sup> Nash, Mar, p. 180.

por una política de dominación del hombre sobre las mujeres. Las mujeres han sido definida por el hombre y a través de él, incluso en aquellos aspectos que se estimaban como más íntimos y, por tanto, supuestamente ajenos a cualquier injerencia.

Una de las consecuencias inmediatas de la asimilación de este eslogan será aceptar que conocer a las mujeres es conocer el ámbito asignado de lo privado. Para McKinnon<sup>14</sup>, sólo entendiendo lo que ocurre en la esfera de lo privado como espacio propio (aunque esta propiedad sea asignada por la fuerza) puede llegar a conocerse la situación real de las mujeres. Podría parecer contradictorio pretender conocer la experiencia de un género a través de una situación que le ha sido impuesta, pero, como afirma Celia Amorós, aun viviendo lo privado como algo impuesto «las mujeres no han dejado de vivir como sujetos, aun en la retorcida y sofisticada forma del oprimido que asume el discurso del otro»<sup>15</sup>. Lo privado ha de ser, pues, el punto de partida de reflexión si deseamos conocer el horizonte de la experiencia de las mujeres y desvelar la relación asimétrica de poder vivida y expresada día a día.

---

<sup>14</sup> MacKinonn, Catharine: *Hacia una teoría feminista del Estado*. Madrid, Cátedra, p. 22, 1995.

<sup>15</sup> Amorós, Celia: *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona, Anthropos, 1985, p. 74-75.

Estas propuestas de Kate Millett no sólo producen, como ya hemos dicho, una verdadera conmoción en la teoría política feminista, sino que se extienden también a ámbitos como el de la experiencia estética. Entre las principales consecuencias de esta difusión encontramos la aparición de una nueva y poderosa idea en la escena artística: lo cotidiano ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en objeto estético, en categoría pública para así evidenciar la represión ejercida sobre la mujer en todos los ámbitos de su vida. El arte será el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse en instrumento de análisis político. Se inicia así un nuevo camino a la acción creativa sobre cuyo mejor exponente de esta simbiosis arte-feminismo es, sin duda alguna, la *Womanhouse*, experiencia artística que pasamos ahora a relatar y analizar.

#### IV. La *Womanhouse*.

Uno de los mejores exponentes de la simbiosis entre arte y feminismo radical es, sin duda, la *Womanhouse*. Surgida como proyecto dentro del programa educativo de arte feminista impartido por Judy Chicago y Miriam Schapiro en la Universidad de California en Valencia (Los Ángeles, -CalArts-). El proyecto consistía en la intervención artística sobre una casa pendiente de

derribo y que el ayuntamiento de Los Angeles cedió temporalmente. ¿Por qué una casa? Judy Chicago lo resume así:

Era necesario un espacio que albergara el trabajo de las mujeres artistas que creaban a partir de su experiencia cotidiana. Y ese espacio debía ser una casa; la casa de la realidad femenina en la cual se entraría para experimentar los hechos reales de la vida, sentimientos e inquietudes de las mujeres<sup>16</sup>.

El espacio artístico fue desarrollado y ejecutado en tan sólo seis semanas (del 30 de enero al 28 de febrero de 1972). La casa manifestaba un estado de abandono tan avanzado que requería reformas básicas para trabajar en su interior siendo las artífices de tales reformas las veintiún estudiantes que participaban en el programa. Como recuerda Arlene Raven, «antes de coger un pincel, una plancha de grabado, una herramienta para esculpir o una videocámara, cada joven artista había utilizado ya sierras eléctricas, taladros y lijadoras con las que colocar cristales, realizar tareas de carpintería y de fontanería»<sup>17</sup>. La cooperación para la reparación de

---

<sup>16</sup> Chicago, Judy, p. 65.

<sup>17</sup> A. Raven, "Womanhouse" En Broude, Norma y Garrard, Mary D.: *The Power of the Feminist Art*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 49.

la casa fue una experiencia crucial, pues consolidó a las mujeres como grupo a la par que alteró su autoimagen y potenció su autoestima.

A medida que cada joven artista colocaba cristales y cambiaba bisagras, escogía uno de los espacios de la casa (17 habitaciones) para convertirlo en «su» habitación y crear allí su propia obra. En 1929 Virginia Woolf <sup>18</sup> se sorprendía de que Jane Austen hubiera sido capaz de producir toda su obra cuando ni siquiera contaba con un cuarto propio (tenía que escribir en una sala común, sujeta a todo tipo de interrupciones). Las artistas reunidas en Mariposa Avenue se organizan para disponer de esa «habitación propia» y consiguen apoderarse de la totalidad del hogar como espacio artístico. La *Womanhouse* puede leerse, pues, como homenaje al cuarto propio, al espacio de creación tradicionalmente vedado para las mujeres.

A continuación procedo al análisis de las obras más significativas que se realizaron en el caserón de Mariposa Avenue para comprobar cómo la representación de los estereotipos de la feminidad en el hogar condujo a la acusación de lo que se estaba imitando. La *Womanhouse* se convirtió así en una eficaz crítica de los

---

<sup>18</sup> Woolf, Virginia: *Un cuarto propio*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

valores y una puesta en práctica del eslogan radical «lo personal es político».



***Bridal Staircase (Kathy Huberland).***

Ya Simone de Beauvoir había afirmado que la sociedad ofrece a la mujer la posibilidad de representar una serie de papeles en los que es definida por su relación con el hombre. La «mujer casada» es el más comúnmente desempeñado, pues, como indica, «el destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio»<sup>19</sup> (Beauvoir, 1987 II: 173). Ese destino cumplido es

---

<sup>19</sup> Beauvoir, Simone de: *El segundo sexo*, tomo II. Buenos Aires, Siglo XX, 1987, p. 173.

presentado en *Bridal Staircase* donde una joven novia espera engalanada en lo alto de la escalera.

El estatismo del maniquí, realizado a propósito por la autora, sugiere el futuro sometimiento de la mujer a la inmanencia, en este caso el cuidado de la casa y de la especie. Idea que se explicita al observar cómo la cola del vestido nupcial emprende el descenso escaleras abajo conduciéndonos hasta la despensa. Los matrimonios son alianzas económicas (Millett, 1995: 88), sin olvidar que ese tipo de unión conlleva implicaciones totalmente distintas para hombres y mujeres.



***Nurturant Kitchen (Hodgetts, Weltsch y Frazier).***

*Nurturant Kitchen* es un arquetipo de cocina, un lugar de exposición a través del cual la mujer expresa su propia

personalidad: la disposición de los muebles, el cajón que se abre mostrando su interior, los objetos colgados de la pared, las flores y bibelots han sido elegidos por ella y dispuestos en exquisito orden geométrico. Los envases de alimentos, que han conservado su colorido original, se hayan privilegiadamente expuestos en la alacena testimoniando el nivel de vida familiar. Cuando Hodgetts, Weltsch y Frazier empezaron a trabajar en este proyecto, Schapiro les sugirió que representaran la cocina como lugar de recuerdos infantiles, a la par que como zona de futuras batallas entre madre e hija por el poder psicológico. Los pechos situados en las partes más bajas de la pared evocan, pues, la primera infancia y el poder nutricional de la madre.

Esos mismos pechos van paulatinamente convirtiéndose en huevos conforme ascienden hacia el techo y se extienden por él: se produce la separación entre la hija y el cuerpo nutricional pero la madre, responsable del nido doméstico, continuará vigilando la nutrición de la prole. En agradecimiento, la hija se mostrará deseosa de complacerla, provocar su risa y admiración. Surge así un juego en el que la niña imitará a la madre en el trabajo casero y cuyo escenario es, con frecuencia, la cocina. Con esta simulación la niña no sólo se divertirá, sino que se sentirá también necesaria y, sobre todo, precoz.



***Menstruation Bathroom (Judy Chicago).***

Es un «intento por desenmascarar el tabú de la sangre menstrual y, por extensión, la pubertad como momento vergonzoso en el que aparecen los signos del cambio a mujer que deben ser escondidos tras la puerta cerrada del cuarto de baño»<sup>20</sup>. Nuestra sociedad intenta ocultar la sangre menstrual esa hemorragia que, tradicionalmente, ha sido considerada fruto de oscuras alquimias interiores que evidencian la asimilación de la mujer a la Naturaleza.

---

<sup>20</sup> A. Raven, p. 55.

Judy Chicago renuncia a esta imposición y, como ella misma recuerda, coloca bajo la estantería «un cubo de basura lleno de signos inequívocos de nuestro carácter animal»<sup>21</sup>: compresas y tampones manchados de sangre menstrual.



***Linen Closet (Sandy Orgel).***

Los armarios de la Womanhouse son también espacios clave para representar la adjudicación de roles en la sociedad patriarcal. Probablemente el más impactante sea el *Linen Closet* de Sandy Orgel. Un maniquí con el cuerpo segmentado por las baldas de los estantes y los cajones aparece confinado en el interior del armario

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

junto con sábanas y toallas pulcras y perfectamente planchadas. El aspecto del maniquí recuerda, sin duda, a la novia de *Bridal Staircase*. Esta última suntuosamente vestida, aquélla desnuda y entre ropa de cama, representan, según Arlene Raven, dos aspectos de la misma mujer definida por el hogar<sup>22</sup>. En *La mística de la feminidad* Betty Friedan plantea que muchas mujeres norteamericanas se definen a sí mismas del modo siguiente: la respuesta sería «yo soy lo que hago en el hogar»<sup>23</sup>. Esta simbiosis entre mujer y ámbito doméstico queda perfectamente representada en la obra de Orgel. Pero el maniquí avanza desde el interior del armario y adelanta su pierna derecha fuera del mismo: ¿conseguirá la mujer liberarse?

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>23</sup> Friedan, Betty: *La mística de la feminidad*. Gijón, Júcar, 1974, p. 72.



***Waiting (Faith Wilding).***

Una mujer se balancea en una silla mientras desgrana, en voz baja, la siguiente letanía:

Esperando a que mis pechos crezcan/ Esperando para casarme/ Esperando a coger en brazos a mí bebé/ Esperando a que me salga la primera cana/ Esperando a que mi cuerpo se deteriore, a ponerme fea/ Esperando a que mis pechos se marchiten/ Esperando una visita de mis hijos, una carta/ Esperando enfermarme/ Esperando el sueño...<sup>24</sup>

La mujer rompe el silencio para revelar la amargura de una existencia entendida como sinónimo de espera. Su vida no se define

---

<sup>24</sup> A. Raven, p. 58.

por lo que haya hecho ella misma, sino por la espera de lo que hagan los otros (marido e hijos). Su tiempo no ha sido más que «tiempo muerto», pues en lugar de proyecto sólo ha existido un esperar por alguien que representa el verdadero acontecimiento. Esta misma espera es la que ya define a uno de los más antiguos paradigmas de la feminidad: Penélope. En ausencia de Ulises, no hay historia posible para Penélope.

La crítica a la razón patriarcal (sin duda deudora de la crítica a la razón iniciada en la Ilustración) formulada por Kate Millet en *Política sexual* se traslada a la *Womanhouse* como crítica a la representación en un doble sentido: crítica al sujeto de la representación y crítica al objeto representado.

El mundo del arte constituía un sistema de poder que identificaba al sujeto de la representación artística con el sujeto masculino. La genialidad, la razón y la acción se conjugan en masculino mientras que mujer y arte se admitía, en el mejor de los casos, como excepción y, en el peor, se bloqueaba o invalidaba. Excluidas del mundo de la creación las artistas de la *Womanhouse*, regresarán a él para reivindicar sus propias producciones pero también para denunciar las sublimaciones y caricaturizaciones con las que el arte ha pretendido presentar la feminidad y ofrecer nuevas imágenes donde la mujer es vista por ella misma. Mientras

que los sistemas de representación tradicionales sólo admitían la visión del sujeto esencial masculino, desde finales de los años sesenta el descubrimiento de lo *Otro* de la razón se traslada del feminismo al arte hecho por ciertas mujeres desafiando aquellas representaciones que, como diría Susan Sontag, «saben a conocimiento y, por tanto, a poder»<sup>25</sup>.

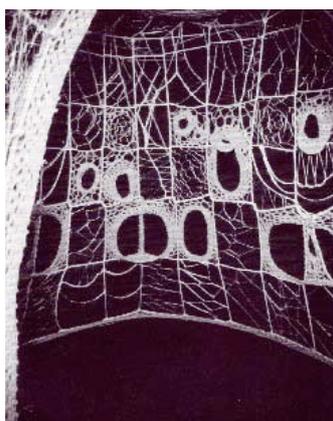
Esas nuevas representaciones que son crítica a la representación moderna se configuran como imágenes impregnadas de excesos y sarcasmo. Recordemos de la *Womanhouse* el estatismo exagerado de las figuras femeninas (muchas de ellas maniqués), el carácter artificioso de salones y habitaciones, la desproporcionada pulcritud de baños y cocina, la reproducción de órganos sexuales, el desmedido uso del color rojo, los cientos de barras de labios, zapatos, sábanas y platos de comida. El ambiente atestado de imágenes y objetos no evocaba una casa «real», sino una interpretación hiperbólica y mordaz que ayudaba a explicitar el significado de lo cotidiano para que pudiera ser sancionado abiertamente. Las representaciones de la *Womanhouse* no eran una analogía hiperconformista de los propios mecanismos del sistema, pero sin duda constituyen el precedente del simulacro que, en los

---

<sup>25</sup> Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa 1981, p. 14.

años ochenta y noventa, reproducirá literalmente los iconos de la opresión despojados de cualquier tipo de parodia o exageración.

Pero la *Womanhouse* no sólo innova en cuanto al contenido de reflexión, sino que también experimenta con el uso de nuevos materiales. Ya Louise Bourgeois se había atrevido con materiales como la goma, la cera, la tela, el alambre e incluso materiales de desecho y, alrededor de 1964, Eva Hesse introduce en su obra elementos excepcionales como la soga, el látex, la arcilla, el alambre y la estopa engomada. La *Womanhouse* continúa con esta tradición y añade labor de aguja, cestería o confección de cubrecamas. Esta experimentación con materiales no usuales en la tradición artística supone un nuevo ataque a la modernidad que culmina con la recuperación de las técnicas artesanales asociadas a la productividad femenina. Hay dos obras paradigmáticas de dicha tendencia:



***Crocheted Environment (Faith Wilding).***

Es un habitáculo de paredes reticulares tejidas a ganchillo que representaba, a juicio de la artista, el nido tejido por la madre, «los ambientes que las mujeres ancestrales construían para ellas y sus familias»<sup>26</sup>. La estructura reticular de esta *womb room* recuerda a la *Spider* que Bourgeois realizará veinte años más tarde. La tela supone en Wilding lo mismo que la araña en Bourgeois: el epítome de la relación entre el individuo y su hábitat más primitivo.

Además del significado o contenido de la obra, también resulta interesante mencionar el material usado por Wilding. Habitualmente, el ganchillo no fue un componente utilizado en el arte, pero sí en la tradición cultural de la artesanía «femenina». La idea de utilizar hilo de ganchillo supone un homenaje a las técnicas de la costura, una reivindicación de su categoría artística y una crítica a la historia del arte que honró ciertos materiales en detrimento de otros. El *Crocheted Environment* destila, tanto en su forma como en su contenido, una vindicación de ciertos aspectos de la femineidad tradicional, línea que también se perfila en *The Doll House*.

---

<sup>26</sup> A. Raven, p. 62.



***The Doll House* (Miriam Schapiro y Sherry Brody).**

Se trata de una pequeña casa de muñecas para cuya construcción se hizo uso de técnicas relacionadas con la costura, el corte y el ganchillo. Una de las estancias de *The Doll House* se llama *Artist's Studio*, pero lejos de encontrar en ella lienzos, pinceles o esculturas vemos un maniquí y patrones; particular homenaje a las «artes tradicionales femeninas» de las que la propia Schapiro se reclama heredera:

Mi primer contacto con las artes tradicionales femeninas fue a través del trabajo de mis abuelas cosiendo, bordando y tejiendo. Cuando yo era niña mis padres eran parte de un mundo bohemio que valoraba las artes étnicas. Más tarde se hizo evidente

para mí que la mayoría de las técnicas con las que crecí eran atribuibles a mujeres, y ahora tengo plena conciencia de que esa cultura me ha permitido comprender mejor mi arte<sup>27</sup>.

La polémica está servida: cuáles son las claves para discernir entre arte y artesanía y por qué. Sospechosamente, las obras realizadas por mujeres suelen ser clasificadas dentro de este último grupo. En su carrera por la transgresión, muchas de las mujeres artistas de los setenta recuperan la aguja y las técnicas históricamente consideradas menores, dando lugar al movimiento conocido como *Pattern and Decoration*: un desafío cultural que pretende liberar un área de expresión visual que había sido devaluada, politizada y despreciada por el mundo del arte.

Pero la *Womanhouse* no es sólo pionera por su crítica a la representación moderna sino también por su modo de actuar, basado en el activismo y la colaboración. La colaboración lejos de ser, sin más, una nueva técnica de trabajo, es una reacción política contra la categoría de genio. Acabamos de ver cómo los criterios para distinguir arte de artesanía derivan de quién ha realizado la

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 67.

obra que se está juzgando. Ahora bien, ¿qué caracteriza al creador, al artista? La respuesta es: el genio. El genio ha estado tradicionalmente ligado al sexo masculino, es un rasgo determinado biológicamente que excluye a las mujeres de cualquier pretensión artística. Según Parker y Pollock<sup>28</sup>, la correspondencia entre la genialidad artística y lo masculino se afianza sobre todo durante el Romanticismo. Esto no quiere decir, obviamente, que la devaluación de las mujeres sea privativa del siglo XIX, pues el Romanticismo no hizo sino reformular un discurso misógino que hunde sus raíces en el Renacimiento y, a través de éste, en la cultura grecorromana. El uso del término «genio» se perfila así como otro mecanismo más para excluir a las mujeres de la historia del arte. Pero lo que ahora nos parecen evidencias, tardaron tiempo en ser aceptadas dado el grado de implantación de los prejuicios de género.

Las historiadoras del arte se lanzarán a este nuevo reto multiplicándose las investigaciones y trabajos académicos, mientras que las artistas pasan a la acción reivindicando un nuevo modo de trabajo: el llamado arte de colaboración. La colaboración artística es, a mi modo de ver, otro reflejo inmediato de la influencia del

---

<sup>28</sup> Parker, R. y Pollock, G.: *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. Londres, Routledge and Kegan, 1981.

feminismo sobre el arte, pues se inspira en la noción radical de sororidad o hermandad de las mujeres frente a una experiencia común de opresión. Las mujeres artistas, hermanadas en este caso por su exclusión del reconocimiento público, se alían para trabajar en un arte comprometido en la transformación social. Pero, además, el arte de colaboración retoma el igualitarismo y la antijerarquía, claves organizativas básicas del feminismo radical, para conducir las al terreno del arte como rechazo al liderazgo y excelencia atribuible al genio. Según Lucy Lippard, el arte de colaboración es una respuesta a la criticada noción de genio en la medida en que «tiende a reemplazar el monólogo egoísta del modernismo por estructuras de trabajo que trascienden lo individual»<sup>29</sup>.

La crítica a la representación, la validación de formas artísticas no vinculadas a la alta cultura o la crítica al discurso histórico se han hecho pasar por propuestas característicamente postmodernas. Sin embargo, basta el análisis de la *Womanhouse* para comprobar que fueron introducidas por el arte feminista de los setenta. Como afirma el propio Craig Owens, «aunque uno de los aspectos más sobresalientes de la cultura actual es la presencia de una insistente voz feminista, las teorías del posmodernismo han tendido a hacer

---

<sup>29</sup> Broude, Norma y Garrard, Mary D.: *The Power of the Feminist Art*. Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 12.

caso omiso de esa voz o a reprimirla»<sup>30</sup>. Las razones de esta interesada confusión quedan claras al trazar, a partir del feminismo, las genealogías conceptuales de las categorías supuestas al análisis postmoderno. Tal vez la aparente sencillez de unas obras excluidas de los museos impidan ver la trascendencia de las mismas pero ahí está y así la resumió Hilton Kramer: «inestimable contribución a la erosión de los estándares del arte moderno»<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Foster. Hal: "Polémicas (post) modernas". En Picó, Josep: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1998, p. 98.

<sup>31</sup> Kramer, Hilton: "Does Feminism Conflict with Artistic Standards?", *The New York Times*, 27 de enero de 1980. En Foster, Hal (editor): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985, p. 35.