

Una aproximación a los precedentes y estado actual de las investigaciones en torno a la imagen de la mujer en el arte contemporáneo

María José Molina Sierra

Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes.

Resumen

Esta monografía expone los precedentes y el estado actual de las tesis feministas con relación a la imagen de la mujer en la Historia del Arte.

El procedimiento de trabajo ha consistido en un análisis de las investigaciones referentes a la cuestión femenina en las últimas cuatro décadas. En atención a las mismas, se deduce, que en su conjunto el feminismo ha planteado la necesidad de dar un nuevo modo de existir a la imagen de la mujer, rompiendo con los paradigmas del sistema de patriarcado tradicional.

En la actualidad, términos como “perspectiva de género” se utilizan con frecuencia, en ocasiones en busca de rédito político. Se juzga no obstante, necesario sensibilizar a los

diferentes sectores implicados del riesgo de institucionalizar una cuestión clave como es la representación femenina.

Palabras clave

Imagen - Mujer – Género - Arte - Feminismo – Postfeminismo - Posmodernidad

Abstract

This monograph describes the precedents and current state of feminist thesis in relation to woman's image in Art History.

The work procedure has consisted in an analysis of the investigations about the female issue in the last four decades. According to these, it could be said that in general, the feminism has raised the need of giving a new way of existing to woman's image, breaking with the paradigms of the traditional patriarchy system.

Nowadays, there are terms as "gender perspective" which are used frequently, sometimes looking for a political interest. However, we judged necessary to warn the different sectors involved, about the risk of institutionalizing a key issue as is the female representation.

Key Words

Image - Woman – Gender - Art - Feminism – Postfeminism – Postmodernity

Presentación

Hablar de la imagen de la mujer ha sido y es un asunto objeto del interés y análisis de los feminismos. Prueba de ello es que desde hace cuatro décadas la crítica feminista se viene enfrentando a la cuestión de cómo debe ser representada la mujer y especialmente cómo debe ser representada por las propias mujeres. En esta monografía se expondrán los precedentes y el estado actual de las tesis feministas relacionadas con la imagen de la mujer en la Historia del Arte.

Objetivos y metodología

A pesar de las intenciones iniciales, se considera que tras años de activismo, términos como “perspectiva de género” o “arte de mujer” se quedan hoy vacíos de contenido. El objetivo de esta revisión ha sido señalar que detrás de dichos términos existe una extensa reflexión feminista entorno a una cuestión como es la de la imagen de la mujer, la cuál ha sido objeto de discusión y motivo de opiniones contrapuestas.

En cuanto a la metodología de trabajo, esta ha consistido en un análisis de las investigaciones referentes a la cuestión femenina en las últimas cuatro décadas.

Una aproximación al movimiento feminista moderno

Serán las artistas feministas vinculadas al emergente Movimiento de Liberación de la Mujer (*Women's Liberation Movement*) las artífices a finales de los setenta de una serie de maniobras que tendrán como objetivo el reconocimiento del papel de la mujer en el mundo del arte y las primeras en cuestionarse el modelo normativo de representación de lo femenino.

Maniobras de los primeros movimientos de liberación de la mujer

Una de las precursoras en tratar el tema de la visibilidad femenina en el arte y en cuestionarse las bases del discurso tradicional será la historiadora del arte Linda Nochlin (1971) en su famoso artículo *Why have there been no great women artists?* en el que arremetía contra las estructuras de la propia institución artística. La escritora pone en entredicho paradigmas como el del genio, el del artista o el ideal de feminidad, que a su juicio personifican modelos tradicionales propios del discurso de poder -entendido éste como el del *“hombre blanco y de clase media o superior”* (Nochlin 1971, pp. 150)-, culturalmente establecidos y en los que se encuentra el origen de la postergación de la mujer a un plano secundario en el arte. Nochlin defiende en su texto que institucionalmente, se impidió a las mujeres alcanzar el éxito o las dotes artísticas, en igualdad de condiciones al hombre. Sirva de ejemplo, explica, que no fue hasta finales del S.XIX que las estudiantes de la Royal Academy de Londres fueron admitidas en las clases de dibujo del natural y aún a pesar de ello, los modelos, tanto hombres como mujeres, debieron posar ante ellas parcialmente cubiertos. Es por ello, defiende, que en un contexto en el que la pintura estaba reconocida como la más alta de las categorías artísticas -más si hablamos de un género como el desnudo donde el artista hace alarde de virtuosismo-, el que en las obras pintadas por mujeres las figuras apareciesen vestidas, impedía que éstas fuesen reconocidas como grandes obras de arte. Según la autora *“«la cuestión femenina», lejos de ser un asunto menor, periférico y desdeñable inserta en una disciplina seria, puede convertirse en un catalizador, en un instrumento intelectual que ponga a prueba las presunciones más básicas y “naturales”, proporcionando un paradigma capaz de suscitar otros tipos de debates internos y de estrechar lazos, a su vez, con los nuevos paradigmas*

que se hayan ido construyendo, desde posturas radicales, en otras disciplinas más allá del arte” (Nochlin 1971, pp. 146).

Atendiendo a las demandas feministas, en los setenta surge un movimiento de reivindicación de la *herstory* (historia del arte escrita desde la perspectiva feminista), a partir del estudio de la vida de mujeres artistas singulares. Sin duda el ejemplo que mejor ilustra esa búsqueda de la historia desde el punto de vista de la mujer, será la exposición “*Women Artists 1550-1950*” organizada por las historiadoras Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris en el año 1976 como respuesta a la controvertida muestra “*Art and Technology*” celebrada cinco años antes en *Los Angeles County Museum of Art* (en adelante LACMA). De entre cincuenta artistas invitados a la muestra, no se había incluido a ninguna mujer, un hecho que desencadenó numerosas protestas contra la alarmante política sexista que venía manteniendo la dirección de la institución en aquellos últimos diez años. Sirva de ejemplo: de las 53 exposiciones que se habían celebrado, solo una se había dedicado a una mujer, menos del 1% de los trabajadores contratados en el museo eran mujeres y solo 29 de los 713 artistas que habían expuesto en muestras colectivas, lo eran también. En su defensa la dirección alegaba que la calidad del trabajo de las mujeres no respondía a las expectativas y exigencias del museo. En respuesta a dichas declaraciones, el Consejo de Mujeres Artistas de Los Ángeles (*Los Angeles Council of Women Artists*), apoyadas por un colectivo de mujeres cineastas, se movilizó para exigir un cambio radical en la política cultural.

En el contexto de las protestas surgidas entorno a la muestra “*Art and Technology*”, la propia Nochlin junto a Sutherland Harris reunirán en las salas del LACMA cinco años después y por primera vez, a un nutrido grupo de mujeres artistas desde el Renacimiento hasta el siglo XX. Aspiraban de esta forma a llenar el vacío dejado por la historia del arte tradicional, así como a identificar en la obra de dichas mujeres el llamado “*fenómeno de la*

diferencia” o lo que Lucy Lippard, autora de alguno de los artículos más célebres sobre arte feminista en las últimas tres décadas, denomina como *“female imagery”*¹. Es decir la idea de la existencia de unos rasgos específicos que se repiten en la obra de las mujeres artistas, una suerte de proliferación de núcleos centrales, óvalos, esferas, etc. que estarían vinculados a las formas del cuerpo femenino y a la estructura de la vagina y que según Lippard y otras autoras feministas, son recurrentes en la obra de artistas como Georgia O’Keeffe, Lee Bontecar o Deborah Remington, entre otras.

Una densidad o textura uniformes, con frecuencia de una sensualidad táctil repetitiva y obsesivamente detallada; El predominio de formas circulares, composiciones organizadas en torno a un centro y espacios interiores (...) la presencia recurrente de una forma parabólica que se vuelve sobre sí misma; capas, estratos o velos; una factura suelta flexible o difícilmente definible; ventanas; temas autobiográficos; animales; flores; un cierto tipo de fragmentación; una nueva fascinación por el rosa, los tonos pasteles y los colores evanescentes que solían ser tabú a no ser que una mujer quisiese ser acusada de hacer arte femenino (Lippard 1973, pp. 57).



Georgia O’Keeffe. Pedernal - From the Ranch. Minneapolis Institute of Arts.1956

¹ Lo que se podría traducir como imaginario femenino.

Es ahora también cuando aparecen en las principales universidades de Estados Unidos los primeros “*Women Studies*” o programas de estudios sobre la mujer, siendo el ejemplo más revelador el del *California Institute of the Arts-CalArts* en Valencia, al sur de California, uno de los pioneros en arte y feminismo, ideado y dirigido por Miriam Shapiro y Judy Chicago, quienes ya habían coordinado cursos similares en la Universidad de San Diego, La Jolla y en la Universidad Estatal de Fresno, respectivamente. El programa de *CalArts* estaba diseñado para acoger a un reducido grupo de mujeres artistas con inquietudes y preocupaciones comunes, comprometidas en proyectos artísticos relacionados con el movimiento feminista, vinculados a asuntos como los llamados “*political*”, “*social*”, “*opinionated*”, “*community*”, “*gender*” o “*women-issues*”.



Miriam Shapiro y Judy Chicago frente al Womanhouse project. 1972

En 1972 Chicago y Shapiro junto a un grupo de estudiantes del programa llevarán a cabo uno de los proyectos feministas más célebres de los setenta, el llamado “*Womanhouse project*” realizado en una vivienda abandonada de Hollywood en la que las estudiantes transformaron cada habitación en *site specific*s o instalaciones donde el

argumento de fondo era la experiencia femenina -la menstruación, la maternidad, el papel de la mujer en el hogar y su contribución al mantenimiento de la familia-.

Proyectos análogos serán el *"Feminist Studio Workshop"* de Los Ángeles, donde Judy Chicago trasladará su programa de estudios bajo el nombre de *"Feminist Studio Workshop"* o el proyecto *"Womanspace"*, instalado en un pequeño edificio en Culver City, también en los Ángeles, ambos coordinados por mujeres y destinados a exponer obra de mujeres artistas.



Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch. Nurturant Kitchen (Womanhouse project). 1972

Asimismo en los setenta un número considerable de mujeres artistas dedicarán sus esfuerzos a recuperar iconografía y rituales vinculados a lo femenino, como es el culto a la *"Great Goddess"* o Gran Diosa Madre, una divinidad femenina, símbolo de la esencia de lo femenino, vinculada con la fuerza creadora y con el mito cosmogónico del origen del mundo. Así se producirá un *boom* de artistas que como Ana Mendieta o Donna Hennes,

llevarán a cabo series de trabajos inspirados en rituales dedicados a divinidades o alegorías femeninas².



Ana Mendieta. Untitled [Guanaroca (First Woman)]. © The Estate of Ana Mendieta. 1981/1994.

Aunque en su momento las manifestaciones feministas de los setenta constituyeron un auténtico revulsivo, éstas fueron denostadas una década más tarde por incurrir en una visión ingenua y simplista del tema, lo que las llevará a ser tildadas de “esencialistas”. A juzgar por la crítica feminista, en los textos de los setenta persistían paradigmas que el propio feminismo reprueba. Así la historiadora del arte Patricia Mayayo explica como paradójicamente, la exposición “*Women Artists*”, a pesar de su enorme interés y de marcar un hito en la historia del arte de mujer, cae en el atribucionismo tradicional a la hora de analizar las obras de las artistas, además de *“reproducir en cierto modo, la paradoja en la que ya habían incurrido, siglos atrás, escritores como Plinio o Boccacio, que se deshacían en loas hacia determinadas mujeres artistas, pero tan sólo par mostrar hasta que punto*

² Un ejemplo sería el proyecto de Ana Mendieta en el Parque Nacional Escaleras de Jaruco en Cuba. En varios abrigos del parque, la artista realiza relieves donde recupera temas de la iconografía de la cultura prehispánica taina, como las divinidades Atabey -la diosa protectora de las aguas-, Guanaroca -la primera mujer- o Guabancex - la diosa del viento-.

resultaban atípicas dentro del conjunto de su sexo” (Mayayo 2003, pp.48), reforzando la idea preconcebida de la incompatibilidad entre mujer y genialidad.

Otras voces críticas consideraron que los *Women studies* no hicieron sino generar situaciones divisionistas en las universidades, mientras que los llamados sectores de “color” criticaron el carácter excluyente y elitista de proyectos como la exposición “*Women Artists*” donde solo aparecían representadas mujeres occidentales.

El postfeminismo en los ochenta

La segunda oleada del movimiento feminista moderno coincidirá en los ochenta con el auge de lo que se dará a conocer como posmodernidad, un nuevo modelo cultural estrechamente ligado a las teorías filosóficas de la llamada corriente postestructuralista europea. El modelo posmodernista surgido como respuesta a las estructuras del anterior sistema, el de la Modernidad, tendrá una gran influencia en el mundo del arte. Según el crítico y teórico literario norteamericano Frederic Jameson, la experiencia posmodernista cuyo origen sitúa cronológicamente en el contexto del nuevo orden social del capitalismo tardío de los sesenta, no nació como un modelo coherente –entendido como un modelo específico basado en una serie de leyes, formas o pautas- sino que se definió como un revulsivo frente al programa modernista, *“habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales contra esos modelos.”* El segundo rasgo de lo que denomina lista de posmodernismo es que *“en ella se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas”* (Jameson 1989, pp. 166).

A su juicio los rasgos más destacados que definen el espacio y el tiempo posmoderno son respectivamente, el *“pastiche”* y la *“esquizofrenia”*. Si la estética

modernista estuvo vinculada a la noción de un estilo peculiar o único, hoy, no hay lugar para el individualismo. Jameson nos recuerda que desde distintas perspectivas se explora la noción de que el *“individualismo es cosa del pasado”*. En todo esto, dice hay dos posiciones, la primera que establece que en otro tiempo lo hubo, pero que en la era del *“capitalismo de las grandes empresas”*, el individuo burgués ya no existe y una segunda postura:

Hay luego una segunda postura, la más radical de las dos, que podríamos llamar postestructuralista, la cual añade: no sólo el sujeto burgués es cosa del pasado, sino que también es un mito. En primer lugar, nunca ha existido realmente; jamás ha habido sujetos autónomos de ese tipo. Más bien se trata de una mera mistificación filosófica y cultural que trataba de persuadir a la gente de que «tenían» sujetos individuales y poseían ésta identidad personal única (Jameson 1989, pp.171).

De ahí que la consecuencia estética de una sociedad que como la sociedad posmoderna *“imita”* estilos únicos, sea el pastiche. Por otro lado Jameson habla de la experiencia del tiempo en la posmodernidad y define como su rasgo principal la esquizofrenia, un concepto que encuentra sentido en la caída de los sistemas de representación o estructuras lingüísticas basadas en los sistemas de economía del signo, esto es, en la ruptura o disociación en la cadena de relaciones entre las formas de significante y significado defendidas por los filósofos deconstructivistas como Baudrillard o Derrida. Jameson se refiere a la visión del mundo de un esquizofrénico incapaz de asirse a alguna realidad y la compara con la experiencia del tiempo en la posmodernidad en la que todo pierde consistencia. Sería explícita, similar a la visión obsesiva del lenguaje, *“como ocurre cuando los niños repiten una palabra continuamente hasta que se pierde su sentido y se convierte en una especie de encantamiento. Para empezar a enlazar con nuestra*

descripción anterior, un significante que ha perdido su significado se ha convertido así en una imagen” (Jameson 1989, pp.179).

Desde finales de los ochenta el conjunto de estructuras sobre las que se sustentaba el discurso de la institución artística -incluyendo la propia noción de artista, entendida como sujeto individual creador de obras de arte- se verán redefinidas por el paradigma posmodernista. Nuevas voces promulgaban la caída de las estructuras propias de la cultura colonial occidental y desaparición de los sistemas de representación de la Modernidad. Las más interesadas en proclamar la crisis de un modelo que ellas consideraban propio del sistema falocentrista de poder, serán las feministas. Es aquí, según la autora Craig Owens (1985) cuando llegamos al *“cruce aparente de la crítica feminista del patriarcado y la crítica posmodernista de la representación”* (Owens 1989, pp. 97).

Desde el ámbito del movimiento feminista surgirá a principios de los ochenta, una nueva línea de investigación que giraba en torno a la noción de identidad sexual. Influyentes ensayos como *“Sexe qui n'en est pas un”* de la francesa Luce Irigaray de 1977, o *“The Gender Trouble. Feminism and the subversion of Identity”* de la escritora norteamericana Judith Butler, publicado en 1990, sientan las bases de lo que se dará a conocer como la corriente postfeminista. Junto a estas serán claves también las aportaciones sobre teoría de cine y feminismo de Laura Mulvey, autora de *“Visual Pleasure and Narrative Cinema”* de 1990 y de Mary Ann Doane, autora de *“Film and the masquerade”*, ambos textos influidos por las teorías de Joan Riviere³ sobre la feminidad.

³ Joan Riviere es autora de *“Womanliness and the masquerade”* de 1929 y entiende la feminidad no tanto como un aspecto genuino o auténtico, sino más como un modo de actuar o desenvolverse.

Tanto la escritora Judith Butler como Luce Irigaray se cuestionan la existencia de una esencia femenina y señalan la necesidad de llevar a cabo una relectura de dicha construcción ontológica, ya que consideran que hablar de una categoría universal de mujer, responde a un modelo propio de las estructuras dominantes, que olvida lo que define como las *“intersecciones”* del género. Butler (1990) indica que la presumible universalidad espiritual del género femenino, a pesar de sus *“propósitos emancipatorios”* es una construcción del *“discurso representacional”* y por lo tanto una presunción predestinada a ser rechazada por su *“carácter excluyente”*. A su juicio dichas presunciones tienen únicamente coherencia dentro de la matriz heterosexual, donde lo natural se introduce en el sexo quedando el cuerpo como un medio pasivo que asumiría el orden: género masculino - connotación hombre y femenino - connotación de mujer. Butler (1990) analiza el modo en el que las estructuras de representación, haciendo uso de los esquemas lingüísticos enmarcan a la mujer en un sistema de economía del signo *“signo-sujeto - (mujer)”* y *“significado - (otro)”* que responde a las *“modalidades del lenguaje falocentrista”*. Y apunta que es tarea del feminismo el desarrollar estrategias de repetición subversiva contra la lógica del modelo, señalando a la *“parodia”* del original como dicha estrategia, situando su crítica en la línea de lo que Jameson describe como el rasgo Pastiche del Postmodernismo *“la parodia de lo peculiar”* (Butler, 1990).

Imbuidas por el espíritu de la crítica postestructuralista desde el mundo del arte se arremeterá contra la tendencia esencialista en los setenta a inscribir al colectivo de mujeres bajo una misma categoría, ignorando factores generacionales, raciales, culturales, etc. lo que se traducirá en una división de lo que la crítica definirá como dos grupos principales: **el esencialista y el deconstructivista**. Al primero se asocian artistas que responden a los ideales del feminismo de los setenta como Judy Chicago, Miriam Shapiro o Ana Mendieta entre otras y al segundo a artistas como Mary Kelly, Jenny Holzer,

Barbara Kruger o al colectivo de mujeres activistas Guerrilla Girls que entonces se dieron a conocer.

Las Guerrilla Girls y el postpunk de los ochenta

En 1985 el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró *An International Survey of Painting and Sculpture*, la exposición que presumiblemente debía reunir lo mejor del panorama artístico mundial. Lamentablemente de los 169 artistas invitados en la exposición sólo 13 eran mujeres y todos ellos, tanto europeos como norteamericanos, de raza blanca. Para mayor escarnio, el comisario de la exposición Kynaston McShine llegó a afirmar en unas declaraciones que cualquier artista (refiriéndose al género masculino) que no estuviese en dicha exposición debía replantearse su carrera, declaraciones que provocaron la alarma de los grupos feministas que consideraban que todo aquel en posición de poder, tanto comisarios, críticos de arte, coleccionistas, incluso los propios artistas eran juez y parte de una situación fuera de toda lógica. Pronto un colectivo de mujeres anónimas que se dieron a conocer como Guerrilla Girls se decidieron a poner en la picota a todos ellos, haciendo públicas las alarmantes estadísticas que mostraban la escasísima presencia de las mujeres en los museos o galerías de arte. Así surgieron los primeros posters con los que las Guerrilla Girls empapelaron las calles del SoHo de Nueva York en 1985. A partir de entonces comienzan a hacerse presentes en el panorama artístico con actos que ellas mismas definen como terroristas, en los que aparecen cubiertas con máscaras de gorila para evidenciar y castigar situaciones de sexismo y racismo en el mundo del arte. En 1989 tras serles denegada una subvención de la *Public Art Fund* de Nueva York, las propias Guerrilla Girls alquilaron los espacios publicitarios de los autobuses de la ciudad para denunciar que la presencia de las mujeres en los museos se reducía a los desnudos que se mostraban en las obras de arte. La famosa Odalisca de

Ingres cubierta de una máscara de gorila, servía de telón de fondo a la rúbrica *“Do women have to be naked to get into the Met. Museum?”* *“¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Museo Metropolitano? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero el 85% de los desnudos son de mujer”*.



Guerrilla Girls. Do women have to be naked. Copyright © 1989, 1995 by Guerrilla Girls

Éste cartel se convertirá en un hito del espíritu trasgresor postfeminista de los ochenta, que Lucy Lippard acierta a describir bajo estas líneas:

Cuando las mujeres artistas comienzan a llamarse a sí mismas terroristas, cuando arañan, deforman o mutilan sus imágenes, parece que el arte feminista estuviese dirigiéndose hacia un nuevo ciclo de locura feroz. Pero en los tiempos que corren (postpunk), humor e ironía y un cierto aire de chic radical están calmando la furia (Lippard 1995, pp. 254).

Compartiendo los ideales de las Guerrilla Girls y un estilo parecido a la hora de usar el lenguaje como principal elemento visual, también en los ochenta se darán a conocer otras artistas como Jenny Holzer o Barbara Kruger, que como describe la artista y escritora Mira Schor fueron igualmente encasilladas dentro del grupo postfeminista.

(...) artistas que fueron situadas en la compleja intersección entre la vanguardia postmoderna de apropiation- art y simulation art y la teoría

feminista procedente de Inglaterra y Francia. Una situación que provocará en el propio seno del feminismo una ruptura y una segunda fase del feminismo de los 70, pese a estar operando en un campo más amplio, como era el de la vanguardia artística (Shor 1994, pp.254).

Esencialismo versus deconstrucción ¿son tan diferentes?

No toda la crítica coincide con la idea de que se produjo un verdadero cisma en el seno del feminismo entre esencialistas y postfeministas, ni tampoco se censura desde todos los sectores el espíritu esencialista de algunos feminismos. Por ejemplo la autora Mira Schor rompe con el estereotipo de la dicotomía entre aquel feminismo que defiende que sexualidad y género son productos culturales y el que cree en una inmutable esencia de feminidad: *“aquellas cuyo trabajo opera en el terreno de la representación de género, se mueven en el complejo terreno entre ambas polaridades, “esencia y cultura” (Shor 1994, pp.254).* Para la autora existen además similitudes, a menudo ignoradas, entre artistas de ambos grupos de contenido y de base política y pone como ejemplo el caso de la artista Barbara Kruger (deconstructivista) y Ana Mendieta (esencialista). Señala, que en la obra *We have received orders not to move*, Kruger elige representar a la mujer inmovilizada, igual que hace Ana Mendieta en la performance *Tree of life* de su serie *Siluetas* del año 77, cada una con sus características y elecciones plásticas personales. Siendo importante recalcar que ambas eligen la imagen fotográfica a la hora de documentar la transición de la mujer *“de la subjetividad a la subyugación” (Shor 1994, pp.258).* Sostiene que no existe tal fisura entre artistas de ambas tendencias y que además se tiende a un juicio no imparcial a la hora analizar el trabajo de las mujeres en el

arte: “ Por ejemplo, los primitivos pasteles de Francesco Clemente de hombres y mujeres desnudos, defecando, eyaculando o pariendo, nunca fueron puestos bajo el mismo microscopio teórico a través del cual se analizaron muchos trabajos de mujeres artistas menos esencialistas” (Shor 1994, pp. 257).



Ana Mendieta. *Tree of life (Silueta Series: n 294)*.1976

La autora defiende que las diferencias fueron institucionalmente establecidas cuando en los ochenta surge el debate entre esencialistas y estructuralistas. En 1987 se celebró en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York la mesa de debate “*The Great Goddess Debate: Spirituality Versus Social Practice in Recent Feminist Art*”, organizada con motivo de la exposición retrospectiva de la artista cubana Ana Mendieta fallecida dos años antes y fue entonces, coincidiendo con el debate, cuando según Mira Schor se establecieron claramente las bases y diferencias entre esencialistas y deconstructivistas.

La propia Linda Nochlin reconocía veinte años más tarde de la publicación de *Why have there been no great women artists?* que más allá de las críticas surgidas en torno al texto, “*fue escrito durante los embriagadores días del nacimiento del Women’s Liberation*

movement, en 1970 y comparte la energía política y el optimismo del periodo” (Nochlin 1989, pp. XIII).

Conclusiones

Como se ha descrito en líneas anteriores, en los setenta las artistas se encontraban apartadas de los ámbitos de poder, pocas eran las elegidas a exponer en los grandes museos donde su presencia se ceñía al asunto de la representación. Así las cosas, sin voz en las universidades, sin presencia en los museos, en las galerías de arte, ni en otros foros de debate, las mujeres se vieron obligadas a denunciar ante la sociedad el menoscabo con que las artistas se enfrentaban a la profesión. Es entonces cuando se crea el programa de estudios sobre la mujer de *CalArts*, cuando surgieron exposiciones como *“Women Artists”* en las que se revisaba el papel de las artistas en la historia, junto a otros proyectos precursores dirigidos por mujeres y dedicados a ellas, desde los cuales se reivindicaron entre otros, aspectos denostados de la imagen femenina como la menstruación, el trabajo en el hogar o la maternidad.

Una década más tarde muchas no se vieron reflejadas en aquel feminismo. Las artistas que se dieron a llamar deconstructivistas, rechazaron las maniobras de los setenta, que fueron criticadas por su matiz esencialista. El arte feminista, entonces enmarcado en la posmodernidad, se distinguirá por un aire más trasgresor, poniendo en solfa los tradicionales tópicos empleados a la hora de representar a la mujer, amparándose en un nuevo modelo de pensamiento deconstructivista que desmontaba el concepto de género - entendido como construcción ideológica-.

Con arreglo a lo anteriormente expuesto se podría afirmar por tanto, que ambas corrientes planteaban un discurso análogo, es decir la necesidad de dar un nuevo modo de existir a la imagen de la mujer, rompiendo con los paradigmas propios del sistema

patriarcal tradicional que perpetuaban a la mujer en una posición de desigualdad con respecto al hombre.

En la actualidad las diferentes instituciones se han volcado a favor del propósito de cambio, así se ha producido un *boom* de las llamadas políticas con perspectiva de género en aras del fomento de la igualdad entre hombres y mujeres. Entre otras medidas, las instituciones públicas han desarrollado líneas de actuación enfocadas al uso de un lenguaje no-sexista, se han impulsado proyectos de análisis de la imagen que de la mujer se ofrece en los medios de comunicación y se han creado herramientas que garantizan la paridad en los diferentes organismos, con objeto de fomentar la visibilidad de la mujer en las instituciones públicas. Por su parte desde el mundo de la creación, se han venido impulsando proyectos que han dado voz a la participación de las mujeres en el mundo del arte, bien a través de muestras colectivas, exposiciones virtuales, certámenes, congresos, proyectos de catálogos colectivos, etc.

Afortunadamente, a día de hoy, se podría afirmar que desde la esfera institucional se han generado las herramientas para trabajar en favor de hacer visible a la mujer desde un planteamiento más plural y heterogéneo, frente al tradicional modo de plasmar la imagen de la mujer. Esto, nada más lejos que hablar de situaciones falsamente superadas, no puede sino valorarse como algo extremadamente positivo. Pese a todo, paradójicamente, hablar de una obra de arte propia de mujer o reivindicar asuntos o tópicos que le son propios al género femenino en el arte, implica reconocer que la mujer – entendida como sujeto creador-, no puede ser equiparada al artista de género masculino. Valga de ejemplo, en no pocas ocasiones se promueven proyectos expositivos con el mero pretexto de constatar la existencia de las mujeres en el arte o el vínculo de un género compartido, algo que sería improbable en el caso masculino.

Dicho esto se podría afirmar que tras décadas de activismo, hoy la cuestión femenina queda en ocasiones trivializada. Términos como “perspectiva de género” o “arte de mujer” se utilizan en búsqueda del rédito político, a pesar, de la complejidad de una cuestión como es la de la imagen de la mujer. El objetivo de esta revisión ha sido señalar que tras dichos términos existe una intensa reflexión feminista en torno a una cuestión como es la de la imagen de la mujer, la cuál ha sido objeto de discusión y motivo de opiniones contrapuestas

Vivimos la era de la caída de los grandes mitos, las fronteras se diluyen, nada es definitivo, ni excluyente, todo es relativo, incluso el propio concepto de mujer y su imagen. Es por ello que frente a propuestas simplistas que reivindican una quinta esencia femenina, desde estas líneas se defiende la necesidad de impulsar proyectos artísticos que muestren no exclusivamente determinados puntos en común entre mujeres artistas (desde el punto de vista político, biográfico o estético) sino que también reflejen sus diferencias, haciendo especial hincapié en la complejidad de relaciones entre ellas (como sujetos autónomos), así como en la especificidad cultural, histórica y política de sus experiencias. Para concluir, se considera necesario sensibilizar a los diferentes sectores implicados, ya bien desde la esfera de lo público, como desde el campo de acción del feminismo activo, del riesgo de institucionalizar una cuestión tan delicada como es la de la imagen de la mujer.

Bibliografía

BUTLER, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

BAUDRILLARD, J. (2002). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.

BAUDRILLARD, J. (1985). El éxtasis de la comunicación. En Foster, H. (Ed.), *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairos.

IRIGARAY, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, D.L.

JAMESON, F. (1998). Postmodernismo y Sociedad de Consumo. En Foster, H. (Ed.), *La posmodernidad*. (pp. 165-187). Barcelona: Editorial Kairos.

LIPPARD, L. R. (1995). Prefaces to Catalogs. En *The pink glass swan. Selected Feminist Essays on Art*. New York: The New Press.

MAYAYO, P. (2003). *Historia de mujeres, Historias de arte*. Madrid: Ensayos de arte Cátedra.

MULVEY, L. (1990). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Erens, P. (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Indiana University Press.

NOCHLIN, L. & SUTHERLAND H. A. (1976). *Women Artists 1550-1950*. New York: Alfred Knop.

NOCHLIN, L. (1989). Why have there been no great women artists?. En *Women, Art and Power and Other Essays* (pp. 145-179). Londres: Thames and Hudson.

OWENS, C. (1985). El discurso de los otros: Las feministas y el postmodernismo. En Foster, H. (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 93-123). Barcelona: Editorial Kairos.

SCHOR, M. (1994). Backlash and Appropriation. En Broude, N. & Garrard, M. D. (Ed.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact. Part.IV*

Beyond the Seventies: The impact of Feminist Art (pp. 248-264). New York: New York, Harry N. Arams.