

FEMINISMO Y POSMODERNIDAD: LA MUJER EN EL ARTE DE LOS OCHENTA

Anna Mauri

La mujer está empezando a tener verdadera importancia activa en el panorama cultural, y concretamente en el ámbito de las artes plásticas. En la cultura norteamericana ya ha conseguido el reconocimiento público a amplia escala. En otras culturas, como la nuestra y, en general, en Europa, la mujer logra ocupar los primeros escalones -porque de una escalera se trata- pero le es muy difícil avanzar más allá. Su afinanzamiento es mayor en los puestos de espectadora del arte -crítica, comisaria de exposiciones, directora de museos y de otras entidades culturales- que en el de ejecutora -artista propiamente dicha-. No voy a tratar de las razones de esta situación, que me obligaría a remontarme a los orígenes de nuestra cultura y a un estudio complejo que creo que todavía está por hacer en lo que atañe a la actualidad. Sólo quiero apuntar algunas señales, visibles en objetos artísticos de estos últimos años -producidos por mujeres- que nos hacen pensar en "otro" modo de hacer arte, o si se prefiere, en otro tipo de explicitación artística.

Voy a centrar mis observaciones en cuatro de las mujeres que expusieron sus obras en la exposición que Dan Cameron ha presentado recientemente en Barcelona "El arte y su doble". Me parece extraño que Cameron, en su exhaustivo escrito de introducción al catálogo, no aluda al fenómeno que trato a continuación, y se limite a nombrar el feminismo como uno más de los temas abordados por este grupo de artistas.

No se ha de ser demasiado perspicaz para detectar que las propuestas menos ortodoxas -por no decir más originales- eran las de las participantes femeninas. No estoy hablando de innovaciones puramente técnicas o morfosintácticas, sino más bien de **metalenguaje**, lo cual promueve diferencias conceptuales considerables. Coloquialmente diríamos que se trata de otra "manera de decir las cosas" que tiene mucho que ver con la sensibilidad posmoderna, como espero mostrar a continuación.

Es delicado generalizar, pero a priori, se observa en estas obras una total desinhibición respecto a lo que incluye el concepto de arte en la formulación personal que cada una lleva a cabo. De hecho, ninguna de estas mujeres aborda la acción artística desde el presupuesto del artista como creador en el sentido fuerte de generador de mundos nuevos, exclusivos, a partir de una superficie blanca y una mente prepotente; más bien el proceso es a la inversa: **se parte de un material existente y con presencia propia, que es manipulado por un artista-receptor "transparente", que lo filtra y le da una nueva interpretación. El objetivo se ajusta más a un sentido interpretativo que creativo.** Y es en este punto donde podríamos empezar a hablar de un aspecto propiamente femenino dentro del arte de la posmodernidad.

El material sobre el que trabajan pertenece tanto al lenguaje icónico como al verbal; y su aspecto "sui generis" hace que sea difícil su clasificación dentro de una disciplina artística ya conocida. Incluso las que podrían clasificarse como fotografía no cumplen los requisitos implícitos que éstas han de tener para ser consideradas artísticas. Pero en el punto en que nos encontramos, este aspecto no tiene importancia en sí mismo, puesto que Duchamp ya dejó claro que cualquier acto u objeto puede calificarse de arte -simplificando al máximo la idea- si así queda convenido por la comunidad. Y los artistas conceptuales se encargaron de ratificarlo definitivamente. La diferencia significativa la encontramos en el eje del quehacer posmoderno: **utilizar una aportación anterior como "instrumento para" y no como víctima propiciatoria para afirmarse en un ismo contrario y por tanto automáticamente progresista respecto al precedente.** Ellas "utilizan" el arte conceptual -creo que la expresión es adecuada, pues más bien se valen de sus instrumentos superficiales, ya que el aparato teórico es distinto- para sentar las bases de un discurso cortocircuitado con otros discursos o incluido metalingüísticamente por ellos. **Se trata de discursos autorreferenciales, introspectivos, metalingüísticos, que configuran un ámbito de interrelación con la obra que va más allá de la simple polaridad entre observador y objeto a observar, porque ese objeto a su vez está mirando a otros objetos o incluso mirando o hablando con el espectador.** Podrían tener alguna afinidad con los agujeros negros en el sentido de absorber la mirada sin devolver un reflejo inmediato, puesto que esos objetos ar-

tísticos son entes que se miran a sí mismos e implican de un modo extraño al espectador en su auto-erotismo. Este es también un aspecto primordialmente femenino. Cuando Adorno y Horkheimer hablan de la representación como el medio que tiene el hombre para dominar a la naturaleza y a todos sus semejantes definiendo a aquélla como la supresión de "las multitudinarias afinidades entre los existentes" en favor de "la relación única entre el sujeto que otorga significado y el objeto sin significado", identifican repetidamente esta operación como patriarcal (4). Parece haber en la obra de las artistas a las que a continuación me refiero, una intención de subvertir este concepto de representación en aras de un nuevo tipo de discurso. Owens hace referencia a la **alegoría** como posible antítesis de la narrativa y la representación; yo no conozco las connotaciones del concepto de alegoría para dar un juicio propio. Craig Owens, en su artículo "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo" (1), hace referencia a la obra "Post-Partum Document" (1973-1979) "una obra de arte en seis partes y con ciento sesenta y cinco piezas (más notas al pie) que utiliza múltiples métodos representacionales (literarios, científicos, psicoanalíticos, lingüísticos, arqueológicos, etc.) para relatar los primeros seis años de vida del hijo de la artista". Owens saca a relucir, en boca de mujeres artistas, que el discurso artístico no tiene porqué eliminar el aspecto teórico en favor del fáctico, y en un nivel todavía más elemental, no tiene porqué reducirse a material icónico y ni siquiera visualizarse. Más adelante dice Owens: "La obra de Kelly no es antiteoría; más bien, como lo atestigua su uso de múltiples sistemas representacionales, demuestra que ningún discurso puede responder a todos los aspectos de la experiencia humana. O, como ha dicho la misma artista, "no hay un discurso teórico aislado que vaya a ofrecer una explicación de todas las formas de las relaciones sociales o cada modelo de práctica política". Este cuestionamiento **mueve los límites entre teoría y práctica artística**, quedando ambos terrenos contaminados mutuamente.

La cortocircuitación de discursos, de modo que ninguno de ellos tome preponderancia eclipsadora en el resultado final -me refiero al nivel teórico antes que al fáctico- conecta la obra de estas artistas con la idea de pluralidad, de fragmentación, de aceptación de la inconmensura-

bilidad y de la diferencia (3), de la complejidad y relatividad de la realidad no abarcable en una imagen ni en mil palabras, de aproximación "débil" (en términos de Vattimo) a la realidad, desde posiciones nunca explicitadas hasta ahora en el ámbito del arte. Que esta posición haya sido desarrollada por un grupo minoritario de mujeres, que a la vez pertenecen a un círculo social minoritario, podría considerarse no significativo como tendencia feminista general o incluso como casualidad, alegando que el mismo planteamiento podría haber sido hecho por hombres, o que éstos ya han hecho propuestas lo suficientemente semejantes como para ser homologables. Yo considero que es más sintomático que casual, y que se adivina detrás de ello la intención de un modo propio de expresarse desde la femeneidad. Coincido con Owens en que "esta posición feminista es también una condición posmoderna", argumentación que él defiende a partir de Lyotard y su diagnóstico de la condición posmoderna "como una en la que los **grandes récits de la modernidad -la dialéctica del Espíritu, la emancipación de los trabajadores, la acumulación de riqueza, la sociedad sin clases- han perdido toda credibilidad (...) la narrativa está fuera de su elemento(s), los grandes peligros, los grandes viajes, el gran objetivo**", y en cambio "se ha dispersado en nubes de partículas lingüísticas, narrativas, sí, pero también denotativas, prescriptivas, descriptivas, etc., cada una de ellas con su propia valencia pragmática. Hoy, cada uno de nosotros vive en la vecindad de muchas de esas partículas. No formamos necesariamente comunidades lingüísticas estables, y las propiedades de las que formamos parte no son necesariamente comunicables". (2)

Siguiendo la metáfora de Lyotard, volviendo del gran peligro, del gran objetivo, del gran viaje, se ha regresado a casa y allí está la mujer y su mundo anacrónico de retícula cotidiana que genera la propia vida. Es un viaje distinto, que no lleva a ex-traños, ex-ternos y ex-óticos lugares sino al propio lugar que se ocupa en realidad.

Esta conexión entre feminismo y posmodernidad coincide con el hecho de que en las dos últimas décadas el "espíritu" femenino se ha expandido a todos los niveles. La creciente homosexualidad reafirma estadísticamente este espíritu femenino de nuestra sociedad actual. Muchas mujeres han adoptado posturas masculinas de poder y ejecución para inser-

tarse socialmente con eficacia en el mundo laboral, pero tal masculinidad es, por supuesto, muy "femenina". Por otro lado, muchos hombres adoptan posturas femeninas en diferentes niveles de actuación, hasta llegar a la homosexualidad consumada. No voy a entrar en este tema porque lo desconozco, pero sí que me voy a permitir una incursión imprudente: quizás en el futuro el sexo no vendrá marcado por la naturaleza sino por el papel "emisor-dominador-ejecutivo" o "receptor-sometido-pasivo" que cada sujeto adopte frente a su pareja, la cual, hacia donde parece que van las cosas, será la única relación real, la que reflejará toda la actitud hacia la sociedad en general, puesto que el modo de vida no permitirá un tiempo de relación social emotiva que vaya más allá de las personas que comparten un hábitat común. La pareja paradigmática dejará de ser heterosexual biológicamente para serlo psicológicamente. Una mujer "masculina" se desenvolverá mejor al lado de una "mujer femenina" que de un hombre también "masculino" y viceversa; aunque del mismo modo se podrá dar la tercera alternativa, la heterosexualidad biológica, si las circunstancias lo permiten... Quiero aclarar que cuando hablo de los calificativos masculino y femenino me refiero a los atributos que históricamente han correspondido a cada uno de ellos en la vida social real, y ubicándome siempre en Occidente. En la actualidad, tanto los atributos masculinos como los femeninos pueden estar encarnados, total o parcialmente, por un hombre o una mujer indistintamente, dejando aparte los rasgos genéticos innatos biológicamente. Nuestra sociedad post-industrial está marcada por caracteres masculinos y femeninos, pero estos últimos han ido en aumento progresivo: las estrategias secundarias, las tácticas de rodeo, simulación, seducción, misterio, dualidad y ambigüedad son propias de nuestro comportamiento cotidiano, si no personal, sí como tendencia social general.

Tras estas consideraciones, introduzco un análisis particular de las cuatro artistas que me han servido de referencia:

Bárbara Kruger toma parejas de imágenes, que superpone con la técnica de la fotografía lenticular -de modo que, según la posición del espectador se puede ver una imagen, la otra, o una visión parcial de ambas- y a cada imagen le superpone, a su vez, una frase-dispuesta por bloques

de palabras sueltas -que suele estar en segunda persona dirigiéndose a un personaje implícitamente masculino en la mayoría de los casos. La clave de esta segunda persona masculina puede encontrarse en la iconografía de las imágenes en combinación con el contenido de las frases. La articulación de las dos parejas de mensajes que contiene cada pieza siempre, o casi siempre, da como resultado una relación de complicidad de una mujer hacia un hombre. También hay conexiones con la literatura publicitaria dirigida a la mujer.

Toda la densidad de la obra reside en las interacciones que se producen entre las cuatro lecturas que se disponen a modo de estrella de cuatro puntas, sin un orden indicado para leerlas.

Las frases verbales son completamente ambiguas. No queda claro si se trata de un slogan publicitario, el reproche de una mujer a su amante, el grito de un manifestante o una frase banal dicha por cualquiera en cualquier momento. De todos modos, el cóctel es inquietante e im-plosivo (en el sentido que Baudrillard le da al término). Kruger evita la ubicación del espectador en uno u otro marco negando a los mecanismos de nuestra "competencia lectora" la facilidad de saltar automáticamente para que la percepción fuera distraída e inocua y no alterara la situación original del sujeto.

Walter Benjamin, en su artículo sobre "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", introduce el término de percepción "distraída" para denominar el nuevo tipo de percepción generado por el cine. Benjamin dice que "El público es un examinador, pero no un examinador distraído" (5). También advierte que este fenómeno se hace notar en todos los sectores del arte. Yo no conozco el tipo de recepción que se produce delante de una obra de Bárbara Kruger en Nueva York, pero sí he experimentado la que se da aquí: en España, el modelo de espectación de una obra de arte sigue basada en el recogimiento que lleva al espectador a sumergirse más o menos en la obra, según su interés personal. El hecho es que en nuestro país, un espacio dedicado a la observación de obras de arte, invita implícitamente a invertir un tiempo especial y una mínima concentración crítica frente a lo que se tiene delante; pero la contradicción se presenta cuando no hay objeto en el cual sumergir-

se, el espectador no puede dejarse llevar inercialmente y ha de poner en marcha otro tipo de dispositivos que se parecen más a los que le reclaman el cine y la publicidad; en suma, los mass-media. Estos, como dice Benjamin, son sumergidos en el receptor distraído, en vez de ser él que se sumerja en ellos, como ocurre con la recepción de "obras de arte".

Me es difícil imaginar que algún coleccionista español, o incluso extranjero, comprara alguna de estas piezas por placer y la colgara en su habitáculo para degustación personal. Son piezas para un museo, o para un metro, o cualquier otro lugar de paso que permita recibir este tipo de "arte consumible" igual que se recibe la experiencia de las construcciones que habitamos a diario, tal como explica Benjamin cuando habla de la percepción de la arquitectura. Necesitan ser percibidas "distraídamente", pero no en el sentido de no-atracción por falta de interés, sino en el sentido de Benjamin, que propone un nuevo modo de acercarse al arte con una actitud valorativa que no implica atención entendida como inmersión en la obra. Son objetos que se acercan al concepto de mercancía que Baudrillard trata en su libro "Las estrategias fatales", y que queda resumido en este párrafo:

"Única solución radical y moderna: potencializar lo que hay de nuevo, de original, de inesperado, de genial en la mercancía, a saber, la indiferencia formal a la utilidad y al valor, la preponderancia concedida a la circulación sin reservas. He aquí lo que debe ser una obra de arte: debe tomar todos los caracteres de choque, de extrañeza, de sorpresa, de inquietud, de liquidez, casi de autodestrucción, de instantaneidad y de irrealidad que pertenecen a la mercancía." (6).

De hecho, los objetos de Kruger son inclasificables, recuerdan más a un fotograma de una película de cine mudo que a un cuadro o una fotografía. El tono utilizado en las frases es una mezcla de expticismo, cinismo, ironía, cotidianidad,... todos ellos ingredientes tópicos de la posmodernidad. El objeto final tiene un acabado impecable propio de la industria del diseño. Marcos metálicos de un rojo perfectamente mate nos separan estrepitosamente de aquello que contienen. Son objetos que

se insertan en la experiencia cotidiana al no poderlo hacer en nuestro marco de conocimiento artístico.

Quiero aclarar que me he centrado en una serie de obras de Kruger, pero la exposición contenía más piezas que, aunque basadas en la misma propuesta, presentaban resultados distintos.

Jenny Holzer se limita a escribir frases a modo de titulares de prensa, impresos en papel, grabados sobre metal, presentados en los paneles lumínicos móviles tan típicos del paisaje urbano neoyorquino o en otros soportes, todos ellos ligados a la comunicación pública. Las frases atañen a temas de muy diversa índole pero todas ellas tienen la estructura formal de una sentencia, un dicho o un proverbio: tiempo presente, modo indicativo, tercera persona o impersonal; muchas de ellas tienen como sujeto un infinitivo. Los infinitivos indican acciones, y los juicios sobre las acciones son juicios éticos. Habría de hacerse un estudio más detallado, pero a grosso modo se observa que todas las frases están emitiendo juicios éticos. Dejando aparte si forman un corpus ético coherente o no, la intención de la propuesta tiene una significación por sí misma. Holzer va más allá de la pirueta conceptual. Como decía al principio de este escrito, otros ya se pelearon hace tiempo para dar el status de arte a una simple frase. Ella ahora, se limita a enunciar una serie de presupuestos en voz alta. En su caso, vale más una frase que mil imágenes. La cantidad de información visual que nos llega cada día ha puesto en marcha, en nosotros, dispositivos de defensa que cortan la comunicación. También los titulares nos pasan desapercibidos cuando nos remiten a la realidad anecdótica de cada día. Pero leer como titular de periódico los presupuestos morales implícitos que guardamos o rechazamos en nuestro interior, y que son los que sustentan las conductas reales con las que convivimos puede llegar a vencer la inercia perceptiva con la que hemos aprendido a movernos. Este método representacional tiene rasgos propiamente femeninos —aunque con esta interpretación quizás peca de exceso de extrapolación tendenciosa—, que al principio sólo se me tradujeron en una no-extrañeza intuitiva de que la autora fuera una mujer. De repente me acordé de mi madre y de mi abuela y de la cultura doméstica y de sentido común que me habían legado con todos aquellos dichos que me repitieron hasta la sacie-

dad. También los abuelos y los padres dicen dichos, pero seguro que los han aprendido de su madre o de su abuela... La mujer aparecía como reproductora de la especie y de esa parte doméstica, pero tan clarividente, de la cultura. El proverbio y el dicho, en Occidente, están ligados a la mujer y a la casa. El anonimato de la enunciación convierte al emisor en filtro más que en verdadero emisor. Las frases yuxtapuestas indefinidamente aluden a una realidad fragmentada, relativa, compuesta de muchas realidades o juicios parciales. Esta disposición da a cada frase una contingencia que la convierte en un enunciado "débil", en el sentido de no inamovible ni monolítico. Es una lista que parece invitar a que cualquiera pueda modificarla sin dañar el sentido de la propuesta global. No hay la pretensión de dominar la realidad con una imagen infinitamente sugeridora, sino que se acepta una ubicación en lo relativo, en lo fragmentario. Como dice Lyotard respecto al conocimiento posmoderno, la obra de Holzer "refina nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementa nuestra tolerancia de la inconmensurabilidad". (7). El tema de la ética, de la toma personal de posturas, nos remite a las propias limitaciones humanas.

Sherrie Levine reproduce, en formato estándar, obras de los grandes maestros de la modernidad. Miró, El Lissitzky, Malevich, etc. Sus trabajos más recientes expuestos en "El arte y su doble" consisten en lo que ella llama "abstracciones genéricas", superficies con franjas verticales de distintos colores, en formatos idénticos. En cualquier caso, siempre se trata de la manipulación interpretativa de imágenes de terceras personas, al igual que Barbara Kruger. Se retoma de nuevo el tema del anonimato, de las afirmaciones "débiles". Desde el silencio, con la sabiduría-intuición femenina ancestral de quien sabe que todo y todos somos lo mismo y los mismos. No pretensión de progreso, de autoridad teórica, de mensajes "fuertes", afirmativos. En una entrevista que Jeanne Siegel le hizo en Junio de 1985 para la revista Arts, la artista ratifica que su propuesta está ligada con el tema de la democratización de las imágenes. En la democracia está la homogeneidad, y en lo homogéneo se pierde el sentido de lo particular y original. De este modo, todas las obras y los que las crearon quedan sometidos, tras la propuesta de Levine, en unidades de un mismo sistema. Es trabajo vano hacer referencia a todas las sugerencias teóricas que esta decisión artística

acarrea, y toda la polémica que ha suscitado desde el tan llevado y traído artículo de Benjamin, publicado por primera vez en 1936.

Cindy Sherman se fotografía a sí misma, disfrazándose y formando parte de un contexto distinto en cada fotografía. Algunas parecen sacadas de una película de terror, otras de un melodrama, otras del cine negro, ... Nunca representa dos veces el mismo personaje, pero siempre es ella. Una mujer vista por ella misma. Narcisismo, simulación, egocentrismo, travestismo. La mujer objeto pasa a ser sujeto-objeto, hermafrodita, autosuficiente para llenar el museo imaginario de sus deseos. En cualquier caso, nunca etiquetable ni dominable por un espectador masculino que determine el destino de su imagen. Estas fotografías reúnen también los requisitos de la "mercancía" de Baudrillard, a la que aludíamos al hablar de Bárbara Kruger: parecen, muchas de ellas, fotogramas de alguna película, pero en realidad no "sirven" para nada. No anuncian ningún producto, no pretenden excitar la imaginación húmeda del espectador frente a un objeto femenino que le confirme su condición de sujeto "deseante". La mujer actúa para verse a sí misma, vigila constantemente todos sus movimientos y mira en los escaparates de la calle su imagen para juzgarse a sí misma. Se sabe protagonista de una película y en cada toma interpreta su papel. Y lo interpreta para su propio placer.

Sherman ilustra, con su temática, el término de auto-erotismo con el que hemos definido la estructura discursiva interna de muchas de las obras de estas artistas.

A través del recorrido por la obra de estas cuatro artistas he pretendido dejar constancia de un modo de ver el arte distinto al del hombre. No estoy afirmando con ello que haya un tipo de arte prototípicamente femenino, con unos rasgos morfosintácticos privativos, sino que en estos cuatro casos se traslucen una serie de valores que antes no habían sido explicitados por el hombre. Se me puede objetar que antes han habido mujeres artistas, y que ellas no tenían nada que ver con esta propuesta, por lo que no se puede generalizar afirmando que esta visión sea propiamente femenina. Frente a esta autocrítica voy a intentar explicarme.

Este "modo de ver" al que me estoy refiriendo no alude al ámbito biológico en sí, sino más bien al cultural. De hecho, hay muchas mujeres artistas que han adoptado la visión "masculina" del arte -me permito estos reductivismos puesto que lo contrario sería abandonar este escrito y empezar a delimitar el concepto de masculino y femenino con profundidad-. Concretamente en España, creo que la mayoría de las mujeres han adoptado el modo de hacer del hombre, o si se prefiere, de toda la historia del arte hasta nuestros días. Parece que esté presuponiendo a las mujeres la posibilidad de ser las protagonistas de una nueva revolución artística, pero no es ésta mi intención, ya que no estoy hablando de revoluciones sino de diferencias. Por el momento, veo difícil en nuestro país reconocer un objeto artístico producido por una mujer o por un hombre -e insisto en que no me refiero a una dualidad biológica sino psicológica y cultural-; supongo que la sensibilidad femenina que ostentan muchos "hombres físicos" también opera en la visión del arte, así como el caso contrario, que acabo de citar más arriba.

Pienso que en un futuro próximo, la mujer va a tomar un papel relevante en el arte activo -así como ya lo ha hecho en el aspecto pasivo- aportando una nueva manera de ver dentro de nuestra propia cultura, que ya está empezando a tomar cuerpo en algunas artistas, como las que he presentado en este texto. Quizás sea ésta una de las pocas "otredades" que quedan por autodefinirse, y que más profundamente puede modificar nuestra cultura.

NOTAS:

- (1) Foster, H. (Comp.). (1985) La posmodernidad. Barcelona: Ed. Kairós. (Original publicado en 1983).
- (2) Este texto es citado por Owens en la nota 12 de su artículo: Lyotard. *La condition posmoderne* (París: Minuit, 1979), p. 8.
- (3) Esta observación hace referencia a un párrafo de Lyotard en su libro "La condición postmoderne": "El conocimiento posmoderno no es un simple instrumento de poder. Refina nuestra sensibilidad a las diferencias e incrementa nuestra tolerancia de la inconmensurabilidad".
- (4) Esta observación aparece en la nota 19 del artículo de Owens.
- (5) Benjamin, W. (1972). Discursos interrumpidos. Madrid: Ed. Taurus. (Original publicado en 1936).
- (6) Baudrillard, J. (1984). Las estrategias fatales. Barcelona: Ed. Anagrama. (Original publicado en 1983).
- (7) Ver nota (3).

