

# INTRODUCCIÓN

## JENNI SORKIN

Debido al papel cada vez más preponderante que desempeñan las mujeres como administradoras, directoras, curadoras y galeristas dentro del mundo del arte contemporáneo, en 2010 puede resultar difícil imaginarse con precisión el persistente y constante mal del sexismo y la inequidad de género. La pregunta ya no es ¿qué es el feminismo? Ahora la pregunta adecuada es doble: ¿quién es feminista? y ¿él o ella está de mi lado?

Las artistas feministas han sido relegadas por muchos años: no eran en lo absoluto populares ni por el contenido de su obra ni por su aguda crítica social. Usaban el cuerpo y la familia como espacio de cuestionamiento, exploración y protesta. Las feministas estaban dispuestas a ir por caminos que otros artistas no se atrevían a andar: violencia sexual, aborto, maternidad. Podríamos decir que las feministas alteraron las condiciones del intercambio en cuanto a lo formal se refiere: introdujeron contenidos narrativos a una época, el inicio de los años 70, una era todavía enamorada de la bien proporcionada displicencia del minimalismo. Pero ésta no es una historia de él versus ella: forma versus contenido. Ésta es una dialéctica vieja y muy aburrida, ya que artistas de ambos géneros han demostrado que pueden existir simultáneamente. Sin embargo, la comparación es aún vigente.

Eventualmente, una generación nueva asimiló algunas de estas lecciones. Decidieron que la domesticidad y la psicología del hogar eran fecundas y provocadoras. Rachel Whiteread, Gregor Schneider, Tracey Emin. ¿Dónde aprendieron estas lecciones? Ciertamente no en los museos, que hasta ahora no han logrado coleccionar obras de mujeres que ahora ya están en la mediana edad. Más bien aprendieron estas lecciones en escuelas de arte, en voz propia de las artistas feministas. Por ejemplo, Cindy Sherman fue precedida en sus performances de género por la canadiense Susy Lake, su maestra de la Universidad de Buffalo State, quien hacía performances de cuadros semi-narrativos usando maquillaje y pelucas, y documentaba este trabajo en fotografía. Hoy se exhibe una tardía retrospectiva curada por Carla Garnet, sólo en Canadá, porque ningún museo estadounidense quiso exhibirla.

Janine Antoni es otro ejemplo de artista entrenada por una feminista de la segunda generación. En los 70, la cocina se convirtió en el sitio icónico de la opresión universal de la mujer. La preparación de alimentos era un tema central en las primeras producciones artísticas feministas, pero fue todavía más importante en la famosa escultura-performance de Antoni, *Gnaw*, en la que la artista esculpió un bloque de 275 kilos de chocolate y un bloque de 275 kilos de manteca con los dientes. Antoni tuvo una influencia de Pat Lasch, su maestra de la Rhode Island School of Design, poco conocida en el medio, que usaba decoración para pasteles como tropo performativo en su trabajo.

Y quizá lo único que podemos reclamar como legado feminista en el mundo del arte sea un trabajo académico permanente. Pero nos encontramos con una profunda dificultad discursiva al intentar añadir algo a estas preguntas acerca de identidad. Las distintas corrientes nacionales y regionales del feminismo (si es que podemos clasificarlas como tales) se ocupan de asuntos muy diferentes. Debido a su formación académica, la mayoría de las artistas que prestan atención al género están influenciadas por un conjunto de preocupaciones vagamente basadas en el modernismo occidental: realismo, credibilidad y sinceridad, espectáculo y psicología, por nombrar sólo algunas. Y durante un corto año, en 2007, ser feminista de más de 55 años fue sexy: proliferaban exhibiciones colectivas con temas feministas que rindieron homenaje —al fin, al fin— a una generación de profesionales ignorada desde hacía tiempo. Pero, de pronto ¡zas!, el año de la mujer llegó a su fin, y con él la magia de ver arte con un compromiso social en todos lados: porque el feminismo no se dedicó solamente a la autocontemplación intensiva, sino que en vez, inauguró una práctica activista. Las feministas que trabajaban con el cuerpo dejaron de desvestirse y allanaron el camino para lo que hoy se conoce —a veces irónicamente— como arte público.

Las mujeres empezaron a asociarse con grupos comunitarios y sociales, y con ecologistas. Mujeres como Mierele Laderman Ukeles, con performances como *Touch Sanitation*, donde estrechaba la mano de miles de trabajadores sanitarios de Nueva York, nunca dejaron del lado este importante trabajo de conciencia y continuaron con estas actividades hasta entrados los 90. O la instalación de Martha Rosler de 1989, *If You Lived Here*, que creó un centro comunitario *ad hoc* que se convirtió en un foro para abordar el atroz sinhogarismo en el Bowery de Nueva York. Esta exhibición sentó las bases para que a artistas como Zoe Leonard se les otorgara el poder de documentar las redes de explotación y pobreza en su barrio del Lower East Side a principios del año 2000, casi dos décadas después del trabajo de Rosler.

Pero ahora el feminismo ha sufrido una transformación: de un cuestionamiento político, sazonado con astucia amarga, ha pasado a ser una producción altamente sintética cuyo vocabulario ha sido asimilado, sintetizado, digerido y reciclado con un nuevo fin conceptual y formal. En pocas palabras, el mercado tiene ahora el control. Se asume que hoy en día toda mujer trabaja usando un vocabulario feminista. Me gustaría mencionar la reciente instalación de Pippilotti Rist en el MOMA, organizada por Klaus Biesenbach. La exposición tuvo una gran recepción entre la crítica y el público, y se convirtió en una atracción en sí misma para muchos visitantes. El compromiso feminista en este contexto se interpretó como la transformación del espacio del museo de un contenedor de objetos a una área activa de producción, pero más dirigida al entretenimiento que a lo

performativo. En este contexto *Pour Your Body Out* (2009), considera como punto de partida un círculo, a la vez comunal y completamente reciclado, una forma con vínculos directos con la solidaridad y la circularidad de la versión de la teoría feminista de los años 70: el grupo de concientización.

La concientización, más conocida como C-R por sus siglas en inglés [de *Consciousness-Raising*], era una ideología fundamental para el feminismo de la segunda generación, que usaba la vivencia como un barómetro de las injusticias contra la mujer. A menudo descrita como adherente al credo de "lo personal es político" que es lo que se pretende revertir con el título de este panel, la concientización fue una exploración grupal de la verbalización de la experiencia individual, usando una estructura de poder equitativa para promover una intimidad única e inmediata, con el objetivo de enfatizar las formas en que la dimensión privada de la vida de las mujeres podía usarse como instrumento de control social y de represión.

Sin embargo, el problema con *Pour Your Body Out* es que pretende evocar una comunidad como esa. La exhibición recibió elogios por feminizar el espacio del MOMA. Pero Rist evoca la comunidad de la pasividad, de tomarse el tiempo, de flojear, de mandar mensajes de texto, dentro del atrio del museo. ¿Por qué? Es muy sencillo: los tropos del feminismo están todos en su lugar: una proyección de video con cuerpos carnosos y escenas de la naturaleza, y un cuarto rosado resplandeciente como un útero, con un círculo en medio que ofrece una plataforma para el discurso sobre igualdad.

El crítico neoyorquino Jerry Saltz escribió elogiosamente (y estúpida-mente, he de añadir) que "El atrio de este bastión de lo masculino se convierte en un útero, el museo mismo en mujer. Y de una forma abstracta, Rist hace que la institución ovule."

Pero la obra de Rist es una impostora: se ve feminista a la manera de una habil campaña publicitaria. Es como si nos vendieran burbujas rosas para el baño. Incluso *se siente* feminista, en el falso sentido de un espacio seguro; un lugar para reunirse y expresarse plenamente. Pero esto es una trampa. Y ni siquiera es culpa de Rist. Su pieza falla porque ella desconoce la historia de lo que pasó antes de que empezara a producir esta pieza, porque todavía no se considera el feminismo de los 70 como parte del canon del arte. Su respuesta a la historia es pasiva e incapaz de un activismo como el que llevó a mujeres artistas a tomar las calles, las ondas y los escalones del palacio de gobierno para pelear por el tipo de atención que aún avergüenza a mucha gente hoy. Porque no es así como deben comportarse las mujeres. A dos artistas neoyorquinas, Cheryl Donegan y Kim Rosenfield, también les molestó la pasividad del espacio diseñado por Rist, y su solución fue improvisar una clase de yoga [con el nombre de MOMA Yoga]. Esto, como lo describió Saltz jubilosamente,

"llevó la participación del público a otro nivel: todos haciendo nada, en completa comunión... una serenidad se apoderó del espacio". Así, la instalación terminó por convertirse en un oasis de autocomplacencia.

Y, sin embargo, Rist, como muchas otras mujeres artistas de su generación, es lo que podemos considerar una "provedora de contexto": en esta pieza creó una comunidad temporal construyendo un espacio femenino cuasidemocrático. Pero femenino no es lo mismo que feminista. El feminismo se sigue percibiendo como un Otro cultural: como una variante que no encaja cómodamente ni pertenece naturalmente al ámbito del museo. En este campo de referencia, toda una categoría de personas, es decir las artistas mujeres politizadas y activistas, no son bienvenidas en el espacio del museo, salvo que sean ellas quienes desempeñen la labor cultural, ya que como mencioné anteriormente, las mujeres son las primeras dentro de la clase trabajadora del mundo del arte.

El trabajo de Rist es sólo un ejemplo de una tendencia más generalizada dentro de lo que muchas veces se percibe erróneamente como práctica artística de compromiso social. Muchos otros artistas, hombres y mujeres, trabajan en una vena aún más antropológica, introduciéndose en comunidades donde se dedican a recopilar historias, solicitar opiniones acerca de política y justicia social, y muchas veces incluso se involucran en la resolución de conflictos. Hal Foster siguió de cerca este fenómeno en su ensayo de 1996, *El artista como etnógrafo*, en el cual observaba que "el mapeo etnográfico de una determinada instancia de comunidad relacionada es una forma artística primordial que ahora asume el arte *in situ* (...) es importante recordar que estas críticas muy a menudo son comisonadas y en efecto concesionadas."

Para cerrar, pregunto entonces a nuestros panelistas: ¿cuáles son los parámetros de una práctica artística socialmente comprometida? ¿acaso los artistas se extralimitan como productores cuando asumen el rol de antropólogos, archiveros, o autores?, ¿es esto una exploración radical o una amauterización de un campo ajeno? Si el objetivo de la praxis influenciada por el feminismo es facilitar el empoderamiento cruzando fronteras sociales, culturales y económicas, ¿cuál es el papel de la autorepresentación y qué tan cuidadosamente debe ser concebida? ●