

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

III. EDICIÓN

2014

Autora

CAROL DUNCAN

Título

**LA BÚSQUEDA DE UNA HISTORIA DEL
ARTE FEMINISTA EN LOS AÑOS SETENTA**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

Una de las consecuencias de hacerse mayor es que una se convierte en objeto de curiosidad histórica. Así pues, acudo a Bilbao en calidad de reliquia viviente, para rememorar los años setenta, década en la que inicié mis andaduras como historiadora del arte y momento en el que la segunda ola del feminismo se incorporó tanto al mundo del arte como al circuito académico de Nueva York. Lo que pretendo hacer en el día de hoy es describir, en parte, el contexto en el que se produjo esta llegada del feminismo, así como algunos de los primeros interrogantes que planteó.

Empecemos antes del principio. Pasé la mayor parte de la década de los sesenta en la Universidad de Columbia, preparando un doctorado en historia del arte. La disciplina de la historia del arte, tal y como se le presentaba a una en las universidades estadounidenses de la época, resultaba intelectualmente poco estimulante, por decir algo. A mí la disciplina me atraía porque me parecía que el estudio del arte podía revitalizar reflexiones y sensaciones del pasado, así como del presente; no solo reflexiones y sensaciones sobre el arte, sino también sobre la experiencia vital en un sentido más amplio. No contaba con recibir un gran estímulo intelectual de los cursos de posgrado, pero mi apuesta consistía en pensar que podía completarlos sin perder del todo el interés por el arte. Unos años más tarde la disciplina se vería desafiada por la ‘nueva historia del arte’, tal y como se denominó en los años setenta y ochenta, pero en aquel momento —en los años sesenta— la ‘antigua historia del arte’ orientaba a los estudiantes hacia un abanico limitado de modelos de investigación. Los tres más frecuentes eran el análisis estilístico (o formal), el estudio de los temas iconográficos, y la problemática de la evaluación especializada. Una aprendía estos modelos como los artesanos de antaño aprendían su oficio: imitando los métodos de trabajo de sus maestros. Había muy poco debate en torno a los presupuestos teóricos de la disciplina. Las investigaciones en iconografía tendían a ceñirse al ejemplo de Erwin Panofsky, privilegiando los textos literarios y filosóficos, lo cual elevaba la pintura de los maestros clásicos al parnaso del conocimiento humanista. Alguna que otra mente independiente se dedicaba a estudiar las instituciones artísticas, el mecenazgo o el mercado del arte; temas que la mayoría de los estudiosos de la disciplina consideraban marginales. La labor principal de la historia del arte consistía en descubrir y dilucidar el valor único y trascendental del Arte, así como los rasgos distintivos de la labor artística o de la genialidad capaz de producirlo; una genialidad invariablemente masculina.

En aquellos años de guerra fría, la disciplina no acogía con agrado las cuestiones de identidad. El término apenas aparecía en los escritos de historia del arte y cuando lo hacía solía referirse meramente a un sistema de pensamiento. La disciplina tampoco se mostraba dispuesta a ahondar en consideraciones de intereses de clase o identidad de clase, cuestiones que se consideraban relevantes para las ciencias sociales, pero transgresoras cuando se abordaban en el contexto de las humanidades. Siempre hubo algún que otro historiador del arte brillante que sí habló de las problemáticas de clase, como por ejemplo Frederick Antal, pero su trabajo solía recibir escasa atención. No había inconveniente en estudiar las influencias literarias y filosóficas en las artes visuales, pero analizar el significado del arte en relación con las condiciones históricas, sociales o económicas en las que se producía superaba los límites de lo aceptable. Para muchos de los operadores artísticos del momento, el arte era una vía de escape de los conflictos y trastornos del siglo XX. Sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, el arte representaba un dominio a resguardo de las truculentas realidades del mundo. No obstante, un grupo reducido de investigadores —entre ellos Meyer Schapiro, ya próximo a la jubilación, y Linda Nochlin, en los inicios de su carrera— sí se interesaron por la relación entre la producción artística y los fenómenos sociales y políticos. Yo interpreté su presencia en la disciplina como una indicación de que la historia del arte académica podía al menos aceptar la posibilidad de una investigación de este tipo. El feminismo, el marxismo, el psicoanálisis, la semiótica, el estructuralismo y el postestructuralismo aún no se habían convertido en ‘giros’ de la disciplina. Pero pronto lo harían, precipitando el desmoronamiento de la antigua historia del arte.

Es importante destacar que durante la década de los sesenta, los años inmediatamente anteriores al auge de la segunda ola del feminismo en Estados Unidos, los movimientos a favor de los derechos civiles y en contra de la guerra de Vietnam fueron adquiriendo un impulso cada vez mayor y —si bien menos analizados por la prensa— también se estaban formando un Movimiento Feminista renovado, así como un movimiento a favor de los derechos de los gays. Entre los intelectuales, artistas y estudiantes (yo misma incluida) había unas corrientes potentes de pensamiento de izquierda e izquierda liberal que alimentaban y a la vez obtenían impulso de las manifestaciones a favor de los derechos civiles y contra la guerra. El campus de la Universidad de California en Berkeley se mostró especialmente activo con este tipo de actividades. Como a menudo se ha comentado, el hábito de desafiar a la autoridad establecida y cuestionar las instituciones sociales y culturales marcó a aquella generación de jóvenes y brindó un firme impulso a la revitalización del feminismo.



Durante mis años de estudiante de posgrado en la Universidad de Columbia, desde el otoño de 1963 hasta la primavera de 1969, el fermento a favor de los derechos civiles se mantuvo, por lo general, más allá de los umbrales de la universidad. Pero en la primavera de 1968, cuando yo estaba aún escribiendo mi disertación, ambos movimientos estallaron en medio del campus. Los estudiantes ocuparon varios edificios académicos como parte de una protesta contra determinadas políticas racistas de la universidad y lo que se consideraban investigaciones con vínculos bélicos realizadas en determinados departamentos. La ocupación obligó a la universidad a detener sus actividades cotidianas. Para muchos de los que estábamos en el campus, los días siguientes resultaron un rutilante curso acelerado en política institucional y acción colectiva. En breve, los directivos liberales de la universidad, ante unos estudiantes en huelga que se habían encerrado en varios edificios del campus, llamaron a la policía, que desalojó a los ocupantes con una violencia deliberada. El recurso a la fuerza por parte de la universidad para poner fin a lo que nosotros veíamos esencialmente como un debate sobre valores éticos nos brindó una valiosa enseñanza en cuanto a los límites del liberalismo y la violencia a la que recurre cuando ve amenazada su legitimidad. La brutalidad de la acción policial animó tanto a los estudiantes de pregrado como a los de postgrado a organizarse en apoyo de la huelga. Algunos de mis catedráticos de historia del arte, venerados en tanto que sabios "humanistas" por sus alumnos, se mostraron totalmente ciegos ante la crisis moral planteada por la huelga. Incapaces incluso de reconocer lo contradictorio de su propia situación, nos aconsejaban que volviéramos a la biblioteca y a las aulas. El comportamiento de estos destacados representantes de una disciplina que se preciaba de custodiar unos valores supremos me dio motivos de preocupación. En el proceso de 'dominar' mi disciplina, me empecé a preguntar: ¿hasta qué punto habría interiorizado las actitudes y expectativas de estos profesionales? Su manera de desvincular la política de sus vidas profesionales en la universidad de la política del mundo exterior, ¿caso no reflejaba la manera en la que la historia del arte evitaba hacer frente a los significados sociales y políticos del arte? Tenía que descubrir en qué medida mi formación me había transformado en un componente de una maquinaria que no me gustaba pero de la que dependería para poder ejercer mi profesión.

Así pues, me embarqué en un programa de auto-reeducación, leyendo a Raymond Williams, E. P. Thompson, Eric Hobsbawm, Herbert Marcuse y otros autores de la Nueva Izquierda y de la Escuela de Frankfurt. Estos autores me abrieron los ojos ante problemáticas de arte y sociedad, y me presentaron conceptos vinculados con la ideología. Me mostraron un tipo de investigación comprometida que resultaba mucho más rica y vitalista que las visiones limitadas que había aprendido en las clases de posgrado. Uno de los efectos positivos de todo aquello fue que, durante mucho tiempo, el último lugar en el que sentía que tenía cabida era en el núcleo del circuito académico establecido, y mucho menos en alguna universidad de prestigio donde se esperaba de mí que transmitiera a otros las prácticas establecidas de la disciplina. He de añadir que la mayor parte de las universidades de prestigio me veían a mí del mismo modo: no tenían lugar para mí. La cosa cambió más adelante, en el transcurso de las dos décadas siguientes, a medida que la disciplina se fue transformando con la llegada de gente más joven, y a medida que determinadas personas con perspectivas parecidas a las mías iban ocupando cátedras. Empezaron a invitarme a dar clase en sus campus e incluso me organizaban estancias como profesora invitada. Entre tanto, yo estaba más que contenta dando clase en un centro progresista a unas millas de Nueva York.

A medida que avanzaba en mi programa de puesta al día con el pensamiento de la Nueva Izquierda, descubrí los inicios del Movimiento Feminista en EEUU; esto sucedió en torno a 1969. En las cuatro décadas y media transcurridas desde entonces, la manera en la que practicamos, hablamos y escribimos sobre el arte se ha visto radicalmente transformada por nuevas formas de pensar. Pero allá por los años setenta, apenas iba apareciendo un goteo de obras sobre las mujeres y el arte, y muchísimo menos sobre la historia social y política del arte. Yo había leído *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949) en 1960, y me sorprendió descubrir unos análisis de aspectos de mi propia experiencia que yo no habría podido articular por carecer del lenguaje necesario. Pero en ausencia de un movimiento más amplio, las perspectivas de de Beauvoir parecían acotadas; aún no habían sido asumidas por un discurso feminista actual que las incorporara en una conversación sostenida. Volví a leer *El segundo sexo* a principios de los setenta, cuando una escritura feminista tan lograda en términos filosóficos aun resultaba excepcional, y de nuevo encontré muchos motivos de admiración. Estoy segura de haber absorbido las ideas de de Beauvoir de maneras que ya ni recuerdo. (Soy consciente de que más tarde fue criticada por algunas feministas, pero era mucho más lo que me gustaba que lo que no). *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan, una crítica más periodística de los clichés culturales en torno a las mujeres y la feminidad, había sido un éxito de ventas en EEUU y sin duda contribuyó a divulgar las preocupaciones feministas ante un público más amplio. Pero ahora empezaban a surgir críticas más radicales, procedentes de diversos lugares.



Algunas de las primeras voces feministas que escuché fueron las de mujeres que habían participado activamente en la huelga de estudiantes de Columbia de 1968. Su feminismo no era tanto una reacción ante las políticas patriarcales de la universidad como ante las actitudes escandalosamente sexistas de sus camaradas en la huelga, quienes, al parecer, esperaban que las mujeres les prestaran solaz, pero no que determinaran las líneas políticas. Estas mujeres estaban decididas a mantenerse en la izquierda, pero también iniciaron una crítica del historial de trato desigual a las mujeres por parte de la izquierda. Bien es cierto que los intelectuales socialistas eran conscientes desde hacía tiempo de la opresión de las mujeres y habían escrito al respecto con frecuencia, pero esa preocupación no se habían trasladado a su comportamiento cotidiano. Muchas de las mujeres que conocía eran mujeres académicas de izquierdas; muchas de ellas, como yo misma, recién doctoradas en humanidades. Mi red de amigas y conocidas incluía también a mujeres que se habían pasado años organizando manifestaciones contra la guerra y que más tarde se habían doctorado, muchas de ellas en historia. Estas mujeres aportarían a la investigación feminista una marcada atención a la historia de las mujeres. También establecí vínculos con mujeres artistas, que estaban creando sus propias redes de colaboración y espacios de exposición.

A la vista de este relato debería quedar claro que mi particular punto de entrada al movimiento feminista fue a través de la política de izquierdas. Desde luego no estaba sola en mis intentos por asimilar el pensamiento de la Nueva Izquierda al tiempo que emprendía una nueva crítica feminista. La década de los setenta fue una época de intensa actividad en círculos de estudio, grupos de concienciación, escritura colaborativa, proyectos de investigación y pequeñas publicaciones. En distintos momentos participé en varios de estos grupos, algunos de los cuales durarían unos cuantos años. Parecía que todos mis conocidos estaban implicados en algún círculo de estudio o proyecto de colaboración. Se formaron agrupaciones radicales en el seno de las organizaciones profesionales de la mayoría de las disciplinas humanísticas —la filosofía, la historia y la literatura, entre otras—. Los artistas e historiadores del arte, de manera conjunta, crearon una agrupación de este tipo en el seno de la College Art Association (CAA), organizando mesas redondas en las reuniones anuales de la CAA y publicando actas. (Una de las publicaciones de la agrupación aparece en esta imagen de varias pequeñas publicaciones que tenía en mi biblioteca; a su lado aparece *L'histoire et critiques des arts*, una publicación elaborada por los marxistas franceses que también publicaba a algunos historiadores del arte alemanes. Nuestra red era bastante internacional.) En aquellos tiempos, además de dar clase y escribir, dedicaba mucho tiempo a participar en reuniones, hacer llamadas telefónicas, y rescatar y fotocopiar artículos para distribuirlos. Algunas de estas actividades se centraban más en la política de izquierdas, otras más en la crítica feminista, y algunas en el problema de cómo vincular el feminismo con la crítica marxista. Volveré sobre este tema más adelante.

Empecé a publicar a principios de los setenta. Durante los siguientes diez años más o menos, publiqué en dos ámbitos: el arte francés de los siglos XVIII y XIX, y el europeo y americano del siglo XX. Hablaré primero de algunos de mis trabajos sobre los siglos XVIII y XIX. No elegía los temas de manera sistemática con miras a desentrañar una problemática teórica concreta. Los temas de investigación me solían surgir cuando estaba en medio de dar una clase sobre una obra concreta. Así surgió mi primer artículo, «Madres felices y otras nuevas ideas en el arte francés del Siglo XVIII» [“Happy Mothers and other New Ideas in 18th-century French Art,” (Duncan, 1973a)]. Una amiga me había dado un ejemplar del libro de Philippe Ariés *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, (1962), un estudio rompedor sobre la historia de la familia, sus papeles cambiantes y el surgimiento de los conceptos modernos de la infancia en la cultura burguesa previa a la Revolución Francesa. Publicado en Francia en 1960, el libro apareció en traducción inglesa en 1962 y sería uno de los textos fundacionales de los estudios posteriores sobre la historia de la familia. El libro me introdujo en un tema sobre cuya historia nunca había reflexionado, y me dejó huella. Jamás se me había pasado por la cabeza que los papeles en el seno de la familia y los vínculos emocionales que nos resultan tan habituales en el mundo moderno tal vez no fueran universales, sino que vinieran conformados por condicionantes históricos. Al poco de leer a Ariés, en torno a 1969, en el transcurso de una clase que estaba dando sobre el arte francés del siglo XVIII, proyecté unas diapositivas de cuadros de Jean-Baptiste Greuze, Jean-Honoré Fragonard y otros artistas que resaltaban las satisfacciones de la maternidad y la familia¹. Sabía que los historiadores del arte, en sus compendios del arte del siglo XVIII, solían ventilar lo más rápidamente posible estas pinturas de género. En comparación con la grandeza de los Grandes Artistas precedentes, hombres como Rubens o Poussin, o incluso posteriores, como David o Gros, estos cuadros resultaban insufriblemente empalagosos y demasiado parecidos a las

¹ Véanse ilustraciones de “*Madres felices en línea*” en Duncan, C. (1973). “Happy mothers and other new ideas in Eighteenth-Century french art”, *Art Bulletin*, LV (1973), p. 570-583 *The Art Bulletin* LV. Recuperado de: <http://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2055%20No%204%20Duncan.pdf>



tarjetas ñoñas del día de la madre de nuestros días. Carecían de la seriedad necesaria para considerarlos Arte. Chardin fue uno de los pocos artistas del género que logró granjearse el respeto de los historiadores del arte, debido en gran medida sus sólidas cualidades formales, que los historiadores del arte destacaban por encima de sus temáticas. Yo por supuesto conocía bien la narrativa habitual de la historia del arte, pero al proyectar estas imágenes, de pronto mi lectura de Ariés me permitió apreciar su significado histórico. Me di cuenta de que estaban contando algo nuevo.

A medida que iba leyendo más sobre la historia de la familia burguesa y sus actitudes cambiantes hacia el matrimonio y la infancia en la Francia del siglo XVIII, entendí que estos cuadros, con todo su exceso emotivo, expresaban necesidades y aspiraciones reales. No es que las relaciones conyugales y familiares plasmadas fuesen lo más habitual en los matrimonios burgueses. Según los historiadores sociales que leí, los matrimonios convencionales solían ser concertados, no en virtud de las necesidades emocionales de los contrayentes, sino con vistas a asegurar los privilegios de la línea familiar y engendrar herederos legítimos. Las familias que se lo podían permitir casi siempre mandaban a los bebés a que los amantara otra mujer (o contrataban una nodriza interna). Poco después del destete, a los niños se los volvía a despachar, esta vez al colegio, con el resultado de que se criaban sin apenas conocer a sus padres. En la segunda mitad del siglo XVIII, la opinión ilustrada empezó a condenar estas prácticas, defendiendo un nuevo tipo de familia más íntima y cariñosa. Estos cuadros forman parte de esta reivindicación reformista, que definía las nuevas funciones psicológicas de la unidad familiar nuclear. En su centro se encontraba la esposa-madre, cuyo papel ahora incluía la tarea de producir hijos psicológicamente autónomos. Las niñas, siguiendo el ejemplo de sus madres, se criaban para atender a las necesidades de los demás. Así pues, las imágenes de madres felices y familias felices presentaban un retrato del hogar en tanto que refugio apartado del mundo y sus acechanzas. Una obra como la *Madre Feliz* de Pierre Paul Prud'hon (c. 1810), de la Colección Wallace de Londres, ofrece un ejemplo claro de esta perspectiva. Prud'hon claramente utiliza las iconografías anteriores tanto de la Virgen y el Niño como de Venus y Cupido para crear un ambiente de serena intimidad y agrado emocional. No quiero decir que esta fuera una evolución netamente negativa. Si bien estas imágenes plantean que la maternidad es la única fuente de satisfacción para una mujer, también reconocen el valor positivo de la crianza. Pero en los años setenta, cuando escribí aquello, aún predominaba la tesis según la cual, para las mujeres, la biología es destino y las mujeres que no son madres no son mujeres plenas y no pueden conocer la felicidad, y es ahí donde tuve el mayor impacto.

Unos años más tarde escribí un texto de acompañamiento a «Madres felices», bajo el título de “Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art.” [Padres caídos: Imágenes de autoridad en el arte francés pre-revolucionario] (Duncan 1981). En comparación con «Madres felices», este artículo pudiera parecer menos abiertamente feminista en su temática, pero yo lo veía como elemento central en mi proyecto académico en tanto que feminista, como trataré de explicar. En los años setenta, el patriarcado se había convertido en el blanco de los escritos feministas, pero se solía entender como la fuente eterna e inmutable de la subordinación de las mujeres, mientras que se prestaba poca atención a sus variaciones en función del tiempo y el lugar, incluidas las diversas maneras en que organizaba las vidas sociales y psicológicas de hombres y mujeres.

La idea del artículo sobre los «Padres» me surgió de una exposición de pintura francesa del Salón en los tiempos de la Revolución Francesa (“French Painting”). Los cuadros del Salón eran los trabajos que se mostraban en las exposiciones públicas organizadas por la Real Academia de Bellas Artes. Lo que me llamó la atención de muchos de los cuadros de la exposición —algunos pintados antes de la Revolución, otros después— era la cantidad de imágenes de hombres mayores caídos en desgracia. Algunas de las figuras procedían de la literatura clásica, otras eran históricas. Si no aparecían ya muertos, estaban moribundos, debilitados o ciegos (abundaban las versiones de la historia de Edipo). Ya no eran figuras de autoridad incuestionable; al contrario, a menudo eran dependientes. El cuadro *Belisario* del pintor historicista francés François-André Vincent, del Musée Fabre de Montpellier, muestra otro sujeto predilecto de la época, el otrora grandioso general romano Belisario, ahora ciego y reducido a la mendicidad. Un soldado anteriormente bajo su mando reconoce al general, de aspecto aún portentoso, y hace una mueca visible de disgusto al constatar su caída. Los padres caídos que se mostraban en el Salón también incluían narrativas ficticias. Greuze pintó un par de cuadros de este tipo en 1778 y 1779, ambos en el Louvre. En el primero, *La maldición paterna*, un hijo abandona el hogar para alistarse en el ejército sin permiso del padre. En el siguiente, *El hijo ingrato*, el hijo vuelve a casa unos años más tarde, un veterano tullido, para encontrarse al padre muerto. El esqueleto visual de la narrativa equivale a un parricidio. El hijo hace una afirmación de libertad y el padre muere. Causa y efecto. La historia se presenta a modo de melodrama con toda



la culpa de parte del hijo pródigo y toda la simpatía volcada en el padre. Sin embargo, el par de imágenes permite al espectador identificarse en secreto con el infractor, so pretexto de denunciarlo conscientemente. La cuestión está en ver lo que no se podía decir o siquiera apenas pensar.

A mi entender, estas imágenes rinden testimonio de una tensión creciente en torno a la autoridad patriarcal, autoridad dominante en toda la sociedad francesa. Desde el hogar más humilde hasta la corte, todos vivían bajo una u otra autoridad masculina y podían ejercer solamente aquellos derechos que aquél les concediera. En algunas zonas de Francia, un hombre podía no alcanzar la mayoría de edad mientras su padre permaneciera con vida, incapaz de contraer matrimonio o firmar un contrato. La moral convencional dictaba que todos debían venerar, amar y obedecer al padre y al rey, pero uno también podía albergar resentimiento ante su propia impotencia o ante la injusticia percibida del patriarca —un resentimiento que rara vez se podía expresar en público—. Llegado el momento, la Revolución retiraría la autoridad absoluta de reyes y padres y reconfiguraría el poder patriarcal, redistribuyéndolo entre más hombres, pero no aboliéndolo del todo. Entre tanto, tal y como demuestran estos cuadros, los sentimientos ambivalentes hacia las figuras patriarcales se fueron intensificando en los años previos a la Revolución, alimentados sin duda por el crecimiento demográfico y la escasez de empleo (entre otros factores).

Pareciera que imágenes como estas, muchas de las cuales anteceden a la Revolución, habrían ofrecido al público la oportunidad de previsualizar y ensayar emocionalmente una versión de la profunda transformación psíquica que acarrearía la Revolución en términos de identidad masculina, en concreto la transformación de unos sujetos obedientes en ciudadanos dotados de derechos y obligaciones y responsables ante el Estado, no ya ante un patriarca individual. El célebre cuadro de Jacques-Louis David *El juramento de los Horacios* (1784), Museo del Louvre, captura nítidamente el momento de dicha transformación. Los hijos de Horacio juran lealtad no al padre, sino a la comunidad. En tanto que ciudadanos armados, establecen una nueva relación con una autoridad que se ha trasladado del cuerpo del padre a la abstracción del Estado. (En términos históricos, la comunidad de los Horacios era una tribu, pero en el discurso de la pintura histórica francesa del siglo XVIII, funciona como sustituto del Estado francés). Las implicaciones políticas de la obra solo se entenderían plenamente después de la Revolución, cinco años después de que se mostrara por primera vez. «Madres felices» había abordado el nuevo ideal emergente de la familia moderna en la cultura burguesa francesa de las décadas previas a la Revolución Francesa y se centraba en el nuevo concepto de la madre burguesa. «Padres caídos» argumentaba que el culto a la familia y el ideal de una nueva esfera pública eran ambos elementos integrales del nuevo Estado burgués. En la nueva configuración, padres e hijos compartirían la esfera política del Estado, pero las mujeres seguirían viviendo bajo la autoridad paterna. David las muestra como criaturas emotivas, no racionales, incapaces incluso de entender la naturaleza del ámbito público en el que operan sus parientes varones. Resulta chocante la manera tan inequívoca con la que marca David la frontera vertical entre las esferas masculina y femenina, trazando literalmente una línea roja entre ellas (la capa de Horacio). Las curvas fluidas de los cuerpos de las mujeres y los tonos pastel de sus túnicas no podían ser más distintos de la amalgama de músculos, huesos y acero, y los atuendos rojo fuego del lado de los hombres. *El juramento* diferencia pues con énfasis el espacio doméstico de la familia en el tercio derecho del cuadro de la esfera pública —el ámbito del Estado—, plasmado a la izquierda. Resulta significativo que la única figura del lado de la familia que se muestra erguida y tiene los ojos abiertos es el niño, quien observa atentamente las acciones de los hombres y que algún día abandonará la sombra de su madre para ocupar él mismo ese espacio.

No hace falta que os diga que aún en nuestro días en muchas partes del mundo las mujeres tienen dificultades a la hora de cruzar esa línea y se ven excluidas del ámbito público, ya sea por la fuerza o por la fuerza de la costumbre. Incluso en las democracias liberales de Occidente aún operan unos mecanismos culturales, sociales y psicológicos formidables que mantienen vigente la separación. Al minuto de escribir esa última frase eché un vistazo al *New York Times* y ví un artículo que comentaba una de las escasas apariciones públicas de Rula Ghani, esposa del nuevo presidente de Afganistán, Ashraf Ghani, y el hecho de que su visibilidad pública había soliviantado a los conservadores. ("New Visibility") Según el artículo, Zeenat Karzai, la esposa del anterior presidente, que en su día ejercía como médico, se había vuelto completamente invisible, oculta en el palacio presidencial. Al leerlo, no sabía si alegrarme ante el paso dado por Rula Ghani, o desesperarme ante el camino que aún queda por recorrer. Tal vez ambas cosas. Y sin embargo, a pesar de lo que a día de hoy parece una guerra contra las mujeres en muchos lugares del mundo, la dicotomía plasmada por David se enfrenta a más desafíos que nunca y, sin duda por ese mismo motivo, es defendida con mayor ahínco. Pareciera que cuanto más alto el cargo y más poder está en juego, más presión se ejerce



sobre las políticas para que demuestren que son lo bastante machas como para cumplir con su cometido. Margaret Thatcher dejó claro que no le faltaban pelotas para librar una guerra. Hillary Clinton jamás desaprovecha una oportunidad de demostrar lo guerrera que es.

Cuando escribí «Padres caídos», estaba convencida de que los académicos feministas, tanto hombres como mujeres, examinarían no solo la manera en que el patriarcado había oprimido a las mujeres, sino también las formas en que conformaba y deformaba la psique de los hombres: cómo había designado ámbitos enteros del pensamiento, los sentimientos y las acciones humanas como inadmisibles, poco viriles, ‘afeminados’. Por supuesto que han aparecido artículos, películas y otros trabajos que abordan esa problemática, pero yo habría pensado que surgirían muchos más, y que se haría un esfuerzo más concertado por cuestionar la masculinidad en tanto que construcción cultural.²

Hasta ahora he hablado de mi trabajo en relación con el siglo XVIII y principios del XIX. Este fue mi primer ámbito de investigación académica tras doctorarme, pero también enseñaba materias modernas. Poco después de terminar «Madres felices» publiqué “Virility and Domination in Early 20th-Century Vanguard Painting.”³ La idea de este artículo también me surgió en el aula. Al igual que otros muchos profesores principiantes, mis clases derivaban en gran medida de lo que había estudiado en mis cursos de doctorado. Aquel día en concreto estaba dando una clase sobre los artistas expresionistas alemanes del Brücke —Ernst Kirchner y Erich Heckel, entre otros—. El momento crítico para mí se produjo contemplando la obra de Heckel *Día cristalino*, 1913 (Pinakothek der Moderne, Múnich). Estaba explicando lo que la hace vanguardista: utiliza el cubismo para rechazar las tradiciones artísticas convencionales de la época, y como corolario de la ruptura de las convenciones formales, proclama la actitud de liberación sexual del artista. Haciéndome eco de los escritos de la historia del arte, sin pensarlo estaba presentando a Heckel como el típico héroe del arte moderno, corroborando su libertad artística en tanto que significativo de su oposición a las restricciones burguesas. Pero a medida que avanzaba en mi explicación, no pude dejar de observar que, si bien la mujer del cuadro carece de rostro, los pezones se aprecian en gran detalle. Asimismo, a pesar de estar en un lago, la mujer no está nadando, ni siquiera chapoteando; sencillamente permanece de pie, inmóvil, una cosa para contemplar. ¿Qué clase de libertad se pretende sugerir aquí, me pregunté, si toda esta libertad bohemia ante la moralidad burguesa reduce a las mujeres a objetos sin rostro? ¿Estoy contemplando la libertad *de quién?*

Tras mi encuentro con Heckel en aquella clase me lancé a la búsqueda de otras imágenes de mujeres creadas por artistas de vanguardia, entre ellos Kirchner, Picasso y Matisse. El artículo que acabé escribiendo defendía que, al margen del mensaje que pudieran proyectar estas obras en cuanto a la emancipación sexual de los artistas, su supuesta libertad dependía de la falta de libertad de sus modelos femeninas. Argumenté que, lejos de desplegar unos valores subversivos o siquiera progresistas, estas obras sugerían un miedo a la mujer moderna y una falta de solidaridad con su lucha contemporánea por la emancipación. Su obra tal vez fuese progresista en términos formales, pero en términos sociales y psicológicos era reaccionaria. También delataba una serie de actitudes de clase un tanto convencionales: las mujeres que posan para ellos carecen de nombre, o se las denomina solo por su nombre de pila o por un mote. Es decir, carecen de identidad más allá de su disponibilidad en tanto que cuerpos desnudos, cuyo alquiler (ya sea como modelos, queridas o prostitutas) constituía su forma de sustento. Los hombre bohemios y presumiblemente anárquicos que las pintaban no diferían demasiado de sus clientes burgueses en su manera de ver a estas mujeres. Estuviesen o no tan sexualmente emancipados y cachondos en la vida real como su obra pretende sugerir, las imágenes en sí acarrear un marcado alarde de virilidad. Parte de lo que compraba el patrón burgués era una participación en ese alarde.

El artículo provocó todo un revuelo cuando apareció por primera vez en *Artforum*. Entre otras cosas, disentía de la presunción, defendida en todos los órdenes académicos de la historia y crítica del arte, según la cual las Grandes Obras de Arte, los artefactos alojados en los principales museos del mundo, son buenas en términos universales; yo argumentaba que el mérito artístico no se traduce automáticamente en un valor moral universal. El artículo también desafiaba el estatus conferido al género del desnudo femenino, género que supuestamente constituía uno de los mayores desafíos del Arte, pero que margina automáticamente a las mujeres artistas. Por último, sugería que algunos

² Un artista que sí situó esta cuestión en el centro de su trabajo fue el difunto Leon Golub, no por casualidad compañero de la artista feminista Nancy Spero.

³ El título del artículo, «Virilidad y dominación en la pintura de vanguardia de principios del siglo XX», pretendía parodiar los estudios antropológicos de principios del siglo XX sobre los pueblos ‘primitivos’.



de los héroes del arte de vanguardia participaban en la explotación de clase. Lejos de cuestionar las actitudes machistas de sus clientes, las compartían y les brindaban una potente expresión visual.

En aquellos días, la historia del arte rara vez abordaba en su discurso las identidades y los intereses de clase. El hecho de que yo los mentara llevó a algunos a concluir de inmediato que yo debía de ser marxista. Si bien había estado leyendo autores de la tradición marxista, no había llegado a leer a Marx, al margen del *Manifiesto Comunista*, que leí a los dieciocho años en plena era McCarthy y me pareció que tenía mucho sentido. Ahora, a mediados de los años setenta, me veía descrita, incluso denunciada, como marxista. Hilton Kramer, el crítico de arte del New York Times, me tachó tanto de marxista como de maoísta, seguramente el peor calificativo que se le pudo ocurrir. (Kramer) Esto os dará una idea del miedo que le inspiraba Marx al mundo del arte estadounidense. A mí me daba un poco de apuro que me llamaran marxista. Sabía que Marx era uno de los colosos intelectuales del siglo XIX, y me preocupaba que me designaran marxista sin haberme ganado los honores. Me habían dicho que *El Capital* de Marx era una lectura difícil y que era mejor abordarla en un círculo de lectura. Así que me apunté a un círculo de lectura sobre *El Capital* con vistas a determinar si de verdad era marxista.

Mi primer círculo de lectura marxista estaba compuesto por unas siete mujeres, en su mayoría doctorandos o recién doctoradas en historia o antropología, junto con alguna que otra artista y poeta. Lo primero que descubrimos fue que leer a Marx es un deleite. Aún recuerdo mi sorpresa. Tantas veces se había tachado a Marx de arduo, plagado de tecnicismos y de escasa relevancia para las humanidades. Al contrario, su profundidad filosófica, su sutileza y la riqueza de sus reflexiones me parecieron sobrecogedoras. La poeta del grupo empezó a transcribir lo que denominaba «poemas encontrados»: pasajes de Marx que se podían leer como poemas cuando se escribían en forma de verso.

Para entonces, hacia mediados o finales de los setenta, muchas de las mujeres que conocía se estaban interesando por la cuestión de cómo vincular a Marx con el pensamiento feminista. En Nueva York había varios círculos de estudio marxista-feministas o socialista-feministas. Me incorporé a un grupo que giraba en torno a la difunta historiadora del renacimiento italiano Joan Kelly Gadol. Una de las cuestiones que debatimos fue lo que denominamos el «problema del guión», siendo el guión en cuestión el que conecta marxismo y feminismo. La tradición marxista se había centrado en la producción y el trabajo asalariado fuera del hogar en las economías capitalistas, enfoque que pasa prácticamente por alto el trabajo no remunerado que hacían las mujeres en casa, en concreto la labor de *reproducir* la sociedad, tanto biológica como psicológica y socialmente. La cuestión del guión planteaba el interrogante de si y cómo podían reconciliarse feminismo y marxismo o, en términos más generales, cómo enmarcar las cuestiones de clase, género y raza una en relación con las demás. ¿Algún término debía tomar precedencia sobre los demás? ¿Nuestra identidad de mujer se impone sobre la de clase o la de raza? Fue Joan quien tomó el concepto marxista de las relaciones sociales entre las clases y lo aplicó a las categorías de género y raza; yo utilicé esta idea, formulada como «las relaciones sociales entre los sexos» en «Virilidad y dominación». En realidad jamás busqué un procedimiento sistemático marxista o marxista-feminista para analizar los fenómenos culturales o sociales. Pero todos estos debates me ayudaron a concebir el mundo en unos términos que incorporan los conflictos de intereses, las relaciones sociales complejas entre los sexos, así como las razas y las clases, y los usos cambiantes del arte. Me ayudaron a conceptualizar un mundo en el que el arte no es un reflejo plácido ni neutral de la experiencia histórica, sino que forma parte de la acción. Ante todo, el marxismo y el feminismo insistían en el carácter interconexo de las cosas, entre la historia de la experiencia subjetiva y la historia del mundo objetivo y social del que dicha experiencia forma parte.

Hacia finales de los setenta mi interés se trasladó a los museos de arte. Me fascinaba el poder que tenían los espacios museísticos para transformar la ideología en experiencia viva e inmediata. No trataré de resumir aquí todo aquel trabajo, salvo para decir que uno de los aspectos que más me interesaban de los museos era la manera en que podían imprimir género a un espacio; en concreto la manera en que masculinizaban los espacios de galería. Mi interés en los museos se sostuvo a lo largo de varios artículos y dos libros, el último publicado en 2014, pero surgió en los años setenta.

He destacado la deuda que deben mis escritos al hecho de que viví los setenta y participé activamente en una comunidad de personas idealistas y optimistas en lo político, tanto artistas como académicos. Pasados los setenta y coincidiendo con la presidencia de Ronald Reagan, la política estadounidense dio un claro giro a la derecha. El progresismo se convirtió en blanco de ataque y la pequeña burbuja de optimismo de izquierdas que había surgido en los años setenta se vino abajo. Recuerdo sentirme desorientada en la nueva década; tenía



la sensación de que el colectivo al que pertenecía y para el que escribía se había batido en retirada. Al final me restablecí y seguí adelante, si bien más escéptica que antes y con menos fe en el progreso. Aun así, me siento afortunada de haber vivido los setenta. Fue una maravillosa época de aprendizaje y sé que llevo desde entonces nutriéndome de su energía y su estímulo. Ojalá pudiera concluir esta charla con una nota más optimista, o al menos dejaros con unas sabias palabras. La historia tiene la mala costumbre de traicionar nuestras esperanzas y, más tarde, cuando una está a punto de tirar la toalla, nos sorprende con una buena noticia. En cuanto a las mujeres, en algunos lugares del mundo nos va mejor que nunca; en otros somos objeto de un ataque más feroz que nunca. Pero no dejo de pensar que el feminismo, lejos de estar superado, se encuentra aún en su fase inicial.



Referencias

- (1975). French painting 1774-1830 : The age of revolution. Detroit: Distributed by Wayne State University Press
- (2014) New visibility for an Afghan first lady. *International New York Times*, 16 de octubre, p. 8.
- Ariés, P. (1962), *Centuries of Childhood*, New York:Vintage
- Beauvoir, S. de (1953), *The Second Sex*, New York: Knopf
- Duncan, C. (1973) , Happy mothers and other new ideas in Eighteenth-Century french art”, *Art Bulletin*, LV (1973), p. 570-583
The Art Bulletin LV. *Recuperdo de:*
<http://www.collegeart.org/pdf/artbulletin/Art%20Bulletin%20Vol%2055%20No%204%20Duncan.pdf>.
- Duncan, C. (1973), Virility and domination in early Twentieth-Century vanguard painting, *Artforum* (diciembre 1973), p. 30-39.
- Duncan, C. (1981), Fallen fathers: images of authority in pre-revolutionary french art, *Art History* IV (junio 1981), p..186-202.
- Freidan, B. (1963), *The Feminine Mystique*, New York: W.W. Norton and Co
- Kramer, H. (1975), Marxism replaces criticism at artforum, *New York Times*, 21 de diciembre, p. 40.

