

PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

II. EDICIÓN

2013

Autora

MIGNON NIXON

Título

ARTE, FEMINISMO Y GUERRA



AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO

En los últimos años he estado trabajando en un libro sobre las respuestas artísticas feministas a la guerra americana de Vietnam. Las guerras americanas actuales estimularon mi interés en este tema, un interés que se puede formular con esta pregunta: ¿Cuál es la contribución del arte feminista, y de la escritura sobre arte asentada en el feminismo, a una situación de guerra y a la oposición a la guerra?¹

En 2003, dos semanas después de la invasión de Irak, el teórico francés Bruno Latour ofreció una conferencia en la Universidad de Stanford. La conferencia tuvo un inicio brillante: “Guerras. Tantas guerras. Guerras externas y guerras internas. Guerras culturales, guerras en las ciencias y guerras contra el terrorismo. Guerras contra la pobreza y guerras contra los pobres. Guerras contra la ignorancia y guerras producto de la ignorancia. Mi pregunta es simple: ¿Deberíamos estar en guerra también nosotros, los académicos, los intelectuales?”² A continuación, Latour planteó otra pregunta, que dio título a su conferencia: “¿Qué le ha pasado al espíritu crítico? ¿Ha perdido fuelle?”

Son preguntas apremiantes para cualquier persona interesada en el problema de la responsabilidad individual ante la guerra y el papel de las humanidades en tiempos de guerra. Sin embargo, tras plantear estas cuestiones, Latour dio un giro brusco a lo que denominó su “preocupación”: “Sencillamente”, señaló, “mi preocupación es que [las humanidades] podrían estar persiguiendo el objetivo equivocado”. “Para permanecer en el ambiente metafórico del tiempo”, continuó, “los expertos militares revisan constantemente sus doctrinas estratégicas, sus planes de contingencia, el tamaño, la dirección y la tecnología de sus proyectiles, sus bombas inteligentes, sus misiles; me pregunto por qué nosotros, sólo nosotros, deberíamos ahorrarnos ese tipo de revisiones. Me parece que, en el mundo académico, no hemos sido tan rápidos en prepararnos para nuevas amenazas, nuevos peligros, nuevos objetivos”.

La conferencia de Latour, titulada “¿Por qué ha perdido fuelle la crítica?”, es, al menos en parte, un ejercicio de abogacía del diablo, pero aborda un problema real, que es cómo puede adaptarse la crítica a lo que él llama un “ambiente metafórico” de crisis. Una década más tarde, éste es un problema familiar en el feminismo. Desde hace algún tiempo, la crítica feminista ha sido tratada en algunos sectores de la Izquierda intelectual como un lujo que la política antiguerra no puede permitirse. Como ha escrito Rosalyn Deutsche: “En una época... que está pidiendo a gritos análisis psicoanalistas y feministas, se trata al feminismo psicoanalítico como algo de lo que se puede prescindir políticamente”.³

Latour incorpora una analogía militar —luchar la guerra anterior— para diagnosticar el malestar en el que han caído las humanidades. Porque en la doctrina militar se insiste en que la guerra, a diferencia de la historia, no se repite. “¿No sería terrible”, se pregunta, “que estuviéramos aun adiestrando a jóvenes —sí, jóvenes reclutas, jóvenes cadetes— para guerras que ya no son posibles... dejándoles mal equipados frente amenazas que no habíamos anticipado, para las que no estamos preparados en absoluto?”. Al reflexionar sobre esta imagen, mis pensamientos se dirigen a mis estudiantes. Es difícil imaginarlos como cadetes. Pero, ¿podría tener razón Latour? ¿Está la crítica feminista en un callejón sin salida?

Cuando Latour exaltó la capacidad superior de los expertos militares que revisan constantemente “el tamaño, la dirección y la tecnología de sus proyectiles”, las guerras americanas estaban en sus albores. Desde entonces, se ha vuelto de rigor que las humanidades busquen legitimidad en una cultura de tecno-militarismo, incluso cuando la credibilidad de esa cultura está declinando inexorablemente. En nuestros alledaños, el pensamiento militarista se detecta incluso en algunas historias revisionistas del postmodernismo, que reducen esos debates a guerras culturales abstractas, y en un amplio resurgimiento de fantasías de dominio que los trabajos feministas, psicoanalíticos

¹ Este texto se basa en material de mi libro de próxima aparición *Sperm Bomb: Art, Feminism, and the American War in Vietnam* [Bomba de esperma: El arte, el feminismo y la guerra americana de Vietnam] y de tres ensayos publicados: “Louise Lawler: No Brones”, *October* 147 (Invierno 2014); “Libro de lenguas”, en Nancy Spero: *Disidanzas* (Barcelona y Madrid: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008); y “Spero’s Curses” [Las maldiciones de Spero], *October* 122 (Otoño 2007).

² Bruno Latour, “Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern” [¿Por qué ha perdido fuelle la crítica? De los hechos a los motivos de preocupación], *Critical Inquiry* 2 (Invierno 2004), p. 225. Presentado por primera vez como conferencia presidencial en Stanford, el 7 de abril de 2003 en el Stanford Humanities Center. Todas las referencias posteriores a este texto son de la página 225 excepto cuando se indique otra.

³ Rosalyn Deutsche, “Questionnaire: In what ways have artists, academics, and cultural institutions responded to the U.S.-led invasion and occupation of Iraq?” [Cuestionario: ¿De qué maneras han respondido las artistas, las académicas y las instituciones culturales a la invasión y la ocupación de Irak liderada por los EEUU?], *October* 123 (Invierno 2008), p.39.



y postestructuralistas habían desacreditado anteriormente. La perspectiva de un mundo académico basado en el modelo militar —un mundo académico *drone*— parece muy diferente ahora. Valiéndome de la invocación de Latour a un tópico militar, que luchar la guerra anterior es estar abocado al fracaso, me cuesta mucho reconciliar esto con lo que las humanidades también aspiran a hacer, que es, en parte, considerar el pasado para reflexionar acerca de cómo el pasado y el presente interactúan. A menudo, la experiencia histórica puede ser un mensaje en una botella entregado a un futuro incierto. De modo que, ¿por qué no examinar la guerra anterior? ¿Por qué no varias guerras anteriores? ¿Por qué no reflexionar sobre lo que el pensamiento feminista ha aportado a la guerra y a la protesta contra la guerra en el pasado?

Comienzo con Virginia Woolf. En *Tres guineas* (1938), Woolf sugiere que la guerra no es un acontecimiento que llega de repente. Ya está aquí. “El deseo de dominar y esclavizar”, sugiere, alienta los rituales culturales, de la educación a la comida o la vestimenta, y, por lo tanto, la prevención de la guerra, como la guerra misma, comienza en casa, en nosotros mismos.⁴

El militarismo es otra cosa. El militarismo diferencia la “guerra interna”, como llamó Gertrude Stein a nuestro derecho básico de destrucción, de la guerra externa, la violencia de los estados.⁵ Basado en una separación estricta entre el sujeto y el estado, el militarismo cultiva nuestro distanciamiento de la guerra, desalentando preguntas como la que Gertrude Stein recordaba de su infancia: “¿Qué hay dentro de —en— mí que hace que ya lo sepa todo sobre la guerra?”⁶ Para Stein, la guerra ya siempre forma parte de una misma, está dentro de una misma. El misterio de la guerra es que nos reclama desde dentro.

Naturalmente, tanto Woolf como Stein eran supervivientes de la guerra. En su obra *Pensamientos sobre la paz durante un bombardeo*, publicada en 1942, Woolf escribió:

“Los alemanes pasaron sobre esta casa ayer por la noche y la noche anterior. Están aquí otra vez. Es una experiencia extraña estar tumbada en la oscuridad, escuchando el zumbido de un avisón que en cualquier momento puede picarte y matarte. Es un sonido que interrumpe la sucesión de pensamientos serenos sobre la paz. Pero es un sonido —mucho más que las oraciones y los himnos— que debería apremiarnos a pensar en la paz.”⁷

Pensar en la oscuridad, pensar en la cama, pensar con el inconsciente: Woolf defiende la supuestamente “fútil actividad de tener ideas” como contrapunto al *drone* de la guerra.⁸ Woolf se resiste a la retórica de la guerra en vez de, como en el caso de Latour, adoptarla. Afilando su pluma ante el espectáculo del despliegue militarista, la vanidad exhibida por igual en los alardes militares, parlamentarios y académicos, en *Tres guineas* Woolf establece los vínculos entre los privilegios masculinos y de clase y el militarismo.

Luego está la cuestión de la velocidad. Latour nos exhorta a los académicos de las humanidades a ponernos en marcha “lo más rápidamente posible”.⁹ En cambio, *Tres guineas* de Woolf es una investigación de la vacilación y la demora, un contrapunto a la urgencia y la velocidad del militarismo tecnológico. “Tres años es mucho tiempo para dejar sin contestar una carta”, comenta jocosamente en la línea inicial, “y su carta lleva sin respuesta aún más tiempo”.¹⁰ Dejando de lado los numerosos ruegos que se amontonan en su mesa de trabajo, esperando a que se acumule más polvo antes de coger su pluma, la escritora medita durante años antes de responder extensamente a una pregunta

⁴ “Thoughts on Peace in an Air Raid” [Pensamientos sobre la paz durante un bombardeo] (1942), en *Thoughts on Peace in an Air Raid* (Londres: Penguin Books, 2009), p. 3. Publicado inicialmente en *The Death of the Moth and Other Essays* [La muerte de la polilla y otros ensayos].

⁵ Gertrude Stein, *Wars I Have Seen* [Guerras que he visto] (1945; Londres: Brilliance Books, 1984). Sobre las memorias y las respuestas artísticas a la guerra de Stein, ver Mignon Nixon, “War Inside/War Outside: Feminist Critiques and the Politics of Psychoanalysis” [Guerra interna/Guerra externa: Críticas feministas y la política del psicoanálisis], *Texte zur Kunst* 17, n° 68 (Diciembre 2007).

⁶ Stein, *Wars I Have Seen*, p. 9.

⁷ Virginia Woolf, “Thoughts on Peace in an Air Raid,” (1942), p. 1.

⁸ *Ibid.*

⁹ Latour, “Has Critique Run Out of Steam,” p. 226.

¹⁰ Woolf, *A Room of One's Own/Three Guineas* [Una habitación propia/Tres guineas], ed. Michele Barrett (Londres: Penguin, 1993), p. 117.



formulada, de manera familiar, para halagar a los patrocinadores potenciales de una nueva sociedad: “En su opinión, ¿cómo podemos evitar la guerra?”. La contestación de Woolf ocupa unas cincuenta páginas en letra pequeña. “Es cierto que se han sugerido muchas respuestas”, confiesa, “pero ninguna que no necesite una explicación, y la explicación requiere tiempo”.¹¹

Podemos imaginar que una Woolf del siglo veintiuno no donaría ahora ni haría circular una petición online a su libreta de direcciones con un mensaje personal urgente para detener la guerra de la semana siguiente. Resulta difícil imaginarla tuiteando consejos al primer ministro: bombardear o no bombardear. Ante la oportunidad de firmar una petición, asistir a una reunión política y donar a un fondo, ella se resiste a las tres cosas. Aunque tardía, la densa y crítica carta al fundador de una nueva sociedad no concluye adjuntando un cheque. En vez de ello, promete donar al fondo de reconstrucción de una universidad para mujeres. Prevenir la guerra, razona, depende de un nuevo modelo de educación que sea experimental y audaz, con un plan de estudios que no esté dedicado a “las artes de dominar a otros” (que “requieren demasiados gastos generales”), sino a “las artes de las relaciones humanas”, con un profesorado integrado por “quienes gustan de la buena vida, así como por buenos pensadores”.¹² Es decir, Woolf vislumbra un proyecto como en el que tenemos el privilegio de participar hoy aquí, este seminario.

Woolf escribió *Tres guineas* durante la Guerra Civil española, y escribe sin ambages sobre el sufrimiento de los civiles, describiendo cadáveres y edificios en ruinas tal como aparecían en las fotografías de esa guerra. Más tarde, ella misma se convertiría en un objetivo civil de la guerra aérea. En nuestro tiempo de guerra, la experiencia civil de la guerra es más remota. Las guerras actuales de los Estados Unidos estaban en sus primeras fases cuando Latour ensalzó la capacidad superior de los expertos militares que revisan constantemente “sus doctrinas estratégicas, sus planes de contingencia, el tamaño, la dirección y la tecnología de sus proyectiles, sus bombas inteligentes, sus misiles”. Todo parece bastante diferente ahora y, por supuesto, el punto ciego de la retórica de Latour está en las implicaciones físicas y éticas de identificarse con el perpetrador.

Para los Estados Unidos, como para Francia, la guerra anterior, la que los generales estaban tan ansiosos de olvidar, era la de Vietnam. Hay ironías de sobra en todo esto. La guerra americana en Vietnam fue un reestreno de la guerra colonial francesa en Vietnam. El viejo general que demostró la falacia de esta metáfora, haciendo desaparecer a los dos ejércitos, el general Giap, murió en 2013. En un editorial del *New York Times*, el historiador de la guerra de Vietnam Nick Turse observó que el gobierno y las fuerzas armadas americanas continuaban resistiéndose a reconocer el sufrimiento de los civiles, más recientemente en bombardeos con drones a supuestos terroristas, ataques “que han matado a números desconocidos de personas inocentes”.¹³ Puede que nuestras guerras actuales estén disminuyendo, pero los ataques con drones que amenazan a civiles persisten. De modo que vamos a centrarnos en los bombardeos de civiles y considerar cómo el feminismo, y el arte asentado en el feminismo, podrían contribuir a nuestra comprensión de este patrón persistente. Para hacerlo, me gustaría considerar la obra de Nancy Spero, en particular su *War Series* [Serie de la guerra] (1966-1970).

En 1964, Nancy Spero y su marido, el pintor Leon Golub, regresaron a los Estados Unidos tras una prolongada estancia en París con sus tres hijos pequeños y se establecieron en Nueva York. Ante la escalada de la participación militar en Vietnam, ambos artistas asumieron la obligación de responder. Spero abandonó abruptamente la pintura. “Empecé a trabajar rápidamente sobre papel”, recordó, “produciendo obras furiosas, a menudo escatológicas, manifiestos contra una guerra sin sentido y obscena”.¹⁴ Humedeciendo y restregando las frías, y a menudo arrugadas, hojas de papel con gouache y tinta, generó una imaginería de violencia feroz, apocalíptica... y sorprendente delicadeza. Producida durante un periodo intensivo de 1966 a 1970, la *Serie de la guerra* culminó sólo en 2007, cuando la instalación de

¹¹ Ibid., p. 117.

¹² Ibid., p. 155.

¹³ Nick Turse, “For America, Life Was Cheap in Vietnam” [Para los Estados Unidos, la vida valía poco en Vietnam], *New York Times*, Octubre 9, 2013.

¹⁴ Spero citada en Amei Wallach, “Hysterical Men, Castrated Women: Nancy Spero’s Exquisite Corpse” [Hombres histéricos, Mujeres castradas: El cadáver exquisito de Nancy Spero], en *Nancy Spero: Selected Works from the Codex Artaud 1971-72* (Dartmouth, Mass.: University Art Gallery, University of Massachusetts, 2001), p. 11. La declaración sobre trabajar sobre papel aparece in Nancy Spero, “Creation and Pro-creation” [Creación y pro-creación], de “Forum: On Motherhood, Art, and Apple Pie” [Foro: Sobre la maternidad, el arte y la tarta de manzana], *M/E/A/N/I/N/G* 12 (1992). Reimpreso en Jon Bird, Joanna Isaak, Sylvère Lotringer, *Nancy Spero* (Londres: Phaidon, 1996), pp.118-119.



Spero *Maypole: Take No Prisoners* [Palo de mayo: No tomar prisioneros] se mostró en el pabellón de los Estados Unidos de la Bienal de Venecia, en el momento álgido de la ocupación americana de Irak y Afganistán. Spero murió en 2009, a los 83 años.

Al volver a los Estados Unidos en 1964, Spero empezó “a pensar en cómo responder a la guerra” y decidió concentrarse en la bomba para “mostrar la connivencia de sexo y poder”.¹⁵ Uno de los motivos que elaboró es el de la *Sperm Bomb* [Bomba de esperma]. En una de ellas, una nube azul en forma de hongo atómico llena la página. Unas bocas abiertas vomitan impropiedades formando una lluvia de palabrotas sobre cuerpos filiformes diseminados por el suelo. Esas palabrotas —*merde, fuck you*— se escriben en dos lenguas. Una, *merde*, invoca la lengua del anterior poder colonial en Vietnam, pero también la propia intimidad de Spero con el idioma francés, su doble responsabilidad, se podría decir, por la guerra emprendida en Vietnam por los americanos tras la retirada de los franceses.

Las palabrotas de Spero emplazan la historia colonial de Vietnam, con su legado francófono, como un palimpsesto de la guerra americana. La violencia de esta guerra, sugiere Spero, es histórica. Las palabrotas de Spero en francés invocan la histeria de muchas maneras: las mujeres histéricas que trataba Charcot en el hospital Salpêtrière de París; la histeria de Antonin Artaud —una representación de Spero en otras de sus obras; y la histeria de los soldados, diagnosticada por primera vez en la Primera Guerra Mundial. La histeria masculina, en el siglo 20, es predominantemente un efecto de la guerra y se asocia sobre todo con las víctimas de la conmoción causada por bombardeos en la Primera Guerra Mundial, histéricos de guerra cuyo síntoma más llamativo era el mutismo, una lengua trabada por la guerra. Para el soldado, observa Juliet Mitchell, la histeria es una reacción a la violencia que exige participar en la guerra. Forzado a transgredir el tabú social de matar, al soldado se le insta a revivir —y actuar de acuerdo a— las fantasías primarias de asesinato y sed de sangre.¹⁶ Para algunos, esta agresión se vuelve contra el agresor, que, en efecto, se corta su propia lengua. Al hacer un despliegue de la lógica histórica de la guerra, en la que se estimula a los soldados a manifestar en acciones sus fantasías de destrucción pero a no hablar de ellas, el hombre histórico de la guerra dramatiza el trauma de matar silenciándose a sí mismo: convirtiéndose, argumenta Mitchell, en una mujer.

Por toda la *Serie de la guerra*, Spero dramatiza la violencia histórica de la guerra —su estimulación del deseo de matar, su fusión de sexo y violencia—, pero también la histeria que se proyecta sobre la resistencia política en tanto que las protestas de las víctimas y de las voces críticas se descartan como rabia impotente. La guerra, sugiere Spero, es histórica al preferir recurrir a la acción en vez de a la palabra. En la cultura de la guerra, los efectos histéricos proliferan en tanto que la acción basada en los impulsos triunfa sobre la representación. Y, a su vez, esta histeria de la guerra se proyecta sobre las víctimas, sobre los soldados —cuyas fantasías son explotadas por la estrategia bélica, a quienes se despoja del habla y se exhorta a actuar—, sobre las víctimas, sobre las voces críticas, sobre los artistas y sobre las madres. La guerra, sugiere Spero, es la cultura de la histeria por excelencia.

En la *Serie de la guerra* de Spero, la mayoría de las bombas no tienen cabeza. En una de ellas, en vez de una cabeza (para razonar), una nube oscura rebosa de perfiles de cabezas que parecen de ménades, que gritan enloquecidamente, con la lengua fuera como la punta envenenada de un proyectil. Esta *Bomba* ha perdido la cabeza, está borracha de guerra, loca de rabia, privada por completo de razón. Es la parte reprimida de lo que se suponía que era la guerra de Vietnam. Porque la guerra de Vietnam se vendió al público como la aplicación calculada de la tecnología avanzada con un propósito defensivo, una argumentación desmentida por la realidad de sus crueldades cada vez más sádicas y generalizadas. Negar las pasiones de la guerra, sugiere Spero, es una defensa contra las corrientes inconscientes de la guerra. El arte, insiste, tiene un papel esencial que desempeñar al evocar el pasado cultural para recordarnos que la guerra está ligada a la locura; no sólo esta guerra, sino la guerra misma. La obra de Spero sugiere que la hiper-racionalidad del discurso militarista contemporáneo, con su léxico de drones y ataques meticulosamente precisos y su fetichización de la tecnología, es una tapadera de otra cosa.

¹⁵ Katy Kline y Helaine Posner, “A Conversation with Leon Golub and Nancy Spero” [Una conversación con Leon Golub y Nancy Spero], en *Leon Golub and Nancy Spero: War and Memory* [Leon Golub y Nancy Spero: Guerra y memoria], ed. Kline and Posner (París y Cambridge: The American Center, París y MIT List Visual Arts Center, 1994), p. 39.

¹⁶ Juliet Mitchell, *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and the Effect of Sibling Relationships on the Human Condition* [Locos y medusas: Reivindicar la histeria y el efecto de las relaciones entre hermanos en la condición humana] (Londres: Allen Lane, 2000).



“Mi rabia afluyó de verdad con la *Serie de la guerra...* al pensar como madre”, recordó Spero. “Todo estalló en oleadas”.¹⁷ La *Serie de la guerra* protesta contra la guerra de Vietnam, pero también contra la exclusión política de las voces que se alzaron contra ella, en particular las de mujeres. Spero afirmaría más tarde que explotó la rabia que sentía al ser marginalizada como “mujer artista” y madre para articular una crítica feminista de la guerra. Sin embargo, la imagería que Spero elaboró para esta crítica difícilmente se ajusta a las expectativas convencionales acerca de lo que podría producir una artista pensando como madre. Lo que hace Spero como artista, pensando como madre, es encarnar las dimensiones fantasmáticas de la guerra, para invocar la manía infantil que impregna incluso las formas de agresión más calculadas y controladas.

La *Serie de la guerra* condensa un catálogo vertiginoso de la destrucción pasada y futura: la bomba incendiaria, la bomba atómica, la bomba de racimo y el helicóptero de combate, pero también la bomba química, el atentado suicida y el dron. Las bombas, sugiere Spero, son menos los avances tecnológicos de la guerra que su repetición. En nuestro tiempo de guerra, la destrucción aérea y la violencia sexualizada de la violación y la tortura se solapan y convergen de maneras desconcertantes. Spero sugiere en la *Serie de la guerra* que, hasta que entendamos que incluso la guerra aérea y teledirigida está vinculada con fantasías sádicas y, a menudo, sexualizadas, no empezaremos a afrontar la realidad de la guerra.

Para oponer resistencia a la militarización hoy día, sugiere la *Serie de la guerra* de Spero, necesitamos identificar y reconocer en nosotras las tendencias inconscientes de destructividad que dan lugar a la guerra. Spero, entre otras de su generación de artistas, introdujo de lleno los temas de la subjetividad y la violencia en el ámbito de la guerra y de la oposición a la guerra. Su *Serie de la guerra*, con su fantasmagoría de bombas humanas, dramatiza la destructividad sexual de la guerra aérea. En estas obras, Spero plantea una cuestión que Juliet Mitchell formularía más tarde para la teoría psicoanalista feminista en esta pregunta: “¿Cómo explicamos la sexualidad desenfundada de la guerra”, el hecho de que “la violencia sexual parece acompañar ‘automáticamente’ a la violencia de la guerra?”¹⁸ Es una pregunta que la obra de Spero nos permite preguntar, no sólo sobre los actos de agentes individuales identificables —actos de violación de guerra, por ejemplo— sino también sobre las bombas de racimo, los atentados suicidas y los drones.

¹⁷ Declaración de la artista, no publicada, sin fecha. Archivos del profesor Jon Bird, Londres.

¹⁸ Juliet Mitchell, *Mad Men and Medusas*, p. 129.

