

# PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

II. EDICIÓN

2013

Autora

**WHITNEY CHADWICK**

Título

**RECONSIDERANDO EL FEMINISMO, LA  
HISTORIA DEL ARTE Y LA HISTORIA DE UN  
LIBRO**



**AZKUNA ZENTROA  
ALHÓNDIGA BILBAO**

Mi intención en el contexto del seminario de este año del proyecto multianual “Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte” no es presentar un artículo académico, sino hablar de una manera más personal sobre mi propia trayectoria por el territorio pedagógico que conecta los términos “feminista” e “historia del arte”. En 2012, mientras trataba de concluir las revisiones para la quinta edición de mi libro *Women, Art, and Society* (1990),<sup>1</sup> encontré el ponderado y polémico ensayo de Anne Marie Slaughter “Why Women Still Can’t Have it All” [Por qué las mujeres siguen sin poder tenerlo todo] (2012) en *The Atlantic Magazine*.<sup>2</sup> Por un extraño capricho del destino, la llegada de la revista coincidió con la de la propuesta de la portada para la quinta edición de *Women, Art, and Society*. La yuxtaposición de las dos portadas resultaba, por decirlo suavemente, perturbadora y rápidamente consigné el pequeño jpeg del diseño de la portada (sobre el que no tenía ni control ni derechos editoriales) a la conveniente papelería online del Mac. Unos días después, cuando estalló el furor en la prensa nacional acerca de la portada de *The Atlantic*, acompañado de una gran avalancha de comentarios para todos los gustos en las redes sociales, recuperé de la papelería la foto de la artista polaca Elzbieta Jablonska, perteneciente a la serie *Supermother* [Supermadre] (2002) y volví a mirar, de una manera más reflexiva, su imagen propuesta para mi portada.

Las portadas de *The Atlantic* y de Thames and Hudson parecían tener poco en común más allá del hecho de que, a primera vista, ambas —una la obra de una artista y la otra la estrategia creativa de un diseñador comercial para vender revistas— reiteraban un familiar tropo cultural que, en la mayoría de los casos, tiende a reconocer como contrapuestas las construcciones sociales de los roles profesionales y maternos de las mujeres. Y, sin embargo, ambas portadas hacían uso de fuentes culturales conocidas y populares. La portada de Thames and Hudson para mi libro se sustentaba en una apropiación postmodernista de una imagen convencionalizada de una Virgen con el Niño del Renacimiento italiano, representada como una mujer con un traje de superman con un niño desnudo en los brazos delante de la encimera de una cocina en la que se ve una manzana cortada en trozos. La portada de *The Atlantic* ofrecía un enfoque desdeñoso de la maternidad como un complemento de moda (una mujer vestida con traje de negocios llevaba un caro bolso de cuero que contenía un bebé descontento). Ambas portadas evocaban un periodo en los años setenta en el que yo, y muchas de mis amigas feministas, habíamos luchado contra una generación anterior de mujeres académicas profesionales, muchas de las cuales parecían adoptar una especie de ethos de supermujer con respecto a combinar los desafíos de la vida profesional y familiar.

Se suponía que el feminismo cambiaría todo eso. Muchas de nosotras que formábamos parte de una primera generación de feministas de después de la Segunda Guerra Mundial nos oponíamos a la caracterización de la “supermujer” porque la considerábamos anticuada. No queríamos “tenerlo todo”, decíamos; queríamos que nuestras opciones, o nuestra falta de opciones, se crearan de manera diferente. La idea misma de “tenerlo todo”, y el coste de aspirar a semejante cosa en una cultura que difícilmente podría denominarse “neutral en lo referente al género”, a muchas nos parecía poco realista e irrealizable. Por no mencionar el hecho de que las imágenes que se usaban para reforzar semejantes suposiciones eran casi siempre blancas y de clase media.

Con esta historia en mente, consideré esos ejemplos visuales como anticuados y retroactivos. Inicialmente, la portada para *Women, Art, and Society* me pareció la tentativa de la editorial de rediseñar como postmodernismo “a la última”, mejorado digitalmente para una nueva generación de lectoras, un libro que tenía ya veintisiete años. Al mismo tiempo, supuse que gran parte de lo que una lectora denominó la presentación “Ay Dios, vamos a echarle la culpa al feminismo otra vez” de *The Atlantic* y su portada no fueron consecuencia del contenido del artículo, sino de los mismos incentivos editoriales y comerciales que previamente llevaron a los exagerados titulares de los medios de comunicación que proclamaron “El fin del hombre” y “La guerra contra los chicos”.

Las primeras reacciones a la portada de *The Atlantic* fueron de signo diverso. Se centraron, al menos inicialmente, en la posición de privilegio de la autora como profesora en Princeton y anterior directora de Planificación Política del Departamento de Estado, y que no considerase los conflictos entre las responsabilidades profesionales y familiares fuera del contexto de los privilegios profesionales o de clase media. Me pareció que si la intención era abrir un diálogo sobre la relación entre la vida profesional y familiar de las mujeres en la

---

<sup>1</sup> Chadwick, Whitney (1990). Londres: Thames and Hudson, 1990. Publicado en castellano como *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

<sup>2</sup> Julio-Agosto.



primera década del siglo 21, poner al artículo el título “Por qué las mujeres siguen sin poder tenerlo todo” implicaba ya la futilidad de plantear el tema.

Resultó que mi perplejidad acerca de la portada para *Women, Art, and Society* la compartían los lectores del número de noviembre de *The Beat*, una revista americana online sobre la cultura del comic en la que aparecía una fotografía de la portada de mi libro en un artículo titulado “Artist Elzbieta Jablonska Confronts Gender Roles with Her Superhero Art” [La artista Elzbieta Jablonska confronta los roles de género con su arte de Superhéroe].<sup>3</sup> Dos breves ejemplos de la acogida de la portada indican que, quizás inconscientemente, quienes escriben esos comentarios están no respondiendo a la imagen de Jablonska como arte, sino a la manipulación de la misma por parte de la editorial del libro. El primero dice: “No entiendo. ¿Cómo ‘confronta’ esto algo? ¿Es que la artista en cuestión nunca ha leído cómics?”. Un segundo lector añade: “GRACIAS. No consigo ver cómo esta bobada ‘confronta’ nada. Coincido con la pregunta de si *ella* (no se sabe si quien escribe se refiere a Jablonska o a Chadwick) lee cómics alguna vez. Y, hablando sin rodeos, esos trajes son vulgares trapos de Halloween. No duraría más de tres segundos en un escenario de cosplay...”<sup>4</sup>

La aparición coincidente de las dos imágenes de portada en días muy próximos me hizo pensar, primero, en las extrañas formas en que dos series de significantes visuales de la relación entre maternidad, feminidad y actividad profesional habían sido presentadas casi cuarenta años después de que una generación de feministas hubiera desafiado los supuestos implícitos en semejantes representaciones. Segundo, que reforzaba el creciente papel de las imágenes comerciales como mediadoras de la cultura visual. Volveré a las implicaciones de esto, pero primero una pequeña historia.

Mi lectura inicial de las imágenes de las portadas de *Women, Art, and Society* y *The Atlantic* estuvo también conformada por el hecho de que la aparición de la quinta edición del libro constituía un final para mí, una decisión de no volver a revisarlo. El hecho de que un proyecto con el que había vivido un cuarto de siglo había acabado ahora, o sería asumido por otra persona, también contribuyó a mi decisión de tratar de decir algunas palabras sobre mi vida con este libro en particular. Después de todo, teníamos una prolongada relación, una historia de veintiséis años (más que muchos matrimonios); una trayectoria que nos llevó desde el primer curso de historia del arte feminista que enseñé hasta mi jubilación en 2006.

La decisión de no volver a revisar el libro no la tomé a la ligera. Al afrontar la cuestión de qué hacer con *Women, Art, and Society*, me di cuenta de que en los veintiséis años de su historia casi nunca había hablado públicamente de él, excepto en el contexto del aula. Y, sin embargo, sus orígenes, su historia y su relación con mi vida como feminista, profesora y escritora (no quiero que suene como un amante clandestino, aunque estuve en la cama con él, o alguno de sus fragmentos, con el lápiz de editar en la mano, más a menudo de lo que me gustaría admitir) también forman parte de una historia más amplia.

Aunque en general tiendo a resistirme a hacer predicciones sobre el futuro, las imágenes de las dos portadas que os he mostrado, y a las que volveré a referirme, me han hecho plantearme qué ha cambiado y qué no ha cambiado en la historia del arte y el feminismo desde 1990, cuando apareció *Women, Art, and Society*.

Antes de volver a esas portadas, quiero hacer algunas observaciones acerca de las decisiones referentes a la estructuración del libro y cómo han afectado su historia posterior. *Women, Art, and Society* fue escrita por encargo del editor Nikos Stangos un año después de la publicación de mi libro *Women Artists and the Surrealist Movement* [La mujeres artistas y el movimiento surrealista] (1985). La editorial lo concibió como el primer libro sobre mujeres artistas en la serie “World of Art” [Mundo del arte] de Thames and Hudson, una colección de obras relativamente cortas y dedicadas a periodos históricos específicos, diseñadas para un público amplio.

Mi propia relación con el proyecto propuesto estuvo mediatizada por otra serie de preocupaciones. Aunque la perspectiva de escribir un extenso estudio histórico mientras hacía malabarismos con la pesada carga docente de la Universidad de California State me resultaba

<sup>3</sup> www.comicsbeat.com (consultado por última vez el 14 de noviembre de 2012)

<sup>4</sup> Ibid.



problemática, había muchos argumentos a favor de ponerme a ello. El más convincente era que cuando me mudé de la costa este a California en 1978 para aceptar un empleo en el departamento de Arte de la Universidad de San Francisco State, había heredado un curso sobre la historia de las mujeres artistas. Y, a pesar de las objeciones acerca de mi propio desconocimiento del tema (las mujeres artistas no habían formado parte de mi educación postgrado), resultaba difícil argüir en contra de contribuir a satisfacer lo que constituía una necesidad obvia. Aunque la profesora que había iniciado el curso a principios de la década había dejado la universidad, la demanda seguía siendo alta entre los estudiantes de arte, de historia del arte y de postgrado.

A pesar de que hacía tiempo que había terminado la famosa huelga que había cerrado la universidad en 1970 con su exigencia de un departamento de Estudios Étnicos, el campus permanecía politizado. Con vigorosos cursos étnicos y sobre las mujeres, y programas de arte, la necesidad de un curso sobre género y arte era evidente. Frustrada por mi propio desconocimiento de la historia de las mujeres artistas antes de 1900, me esforcé por elaborar un curso que enlazara la historia europea y norteamericana con un mundo más amplio, así como con el activismo político que había moldeado el departamento, la facultad y los programas a los que yo estaba afiliada ahora.

También era consciente de la complejidad de mi propia relación con esta historia. Aunque me consideraba una feminista activa cuando me establecí de forma permanente en California en 1978, mi visión política se había forjado en el contexto del radicalismo de los años sesenta y setenta, así como de los movimientos por los derechos civiles y contra la guerra, en vez de en debates académicos. Después de graduarme en 1965, me mudé al oeste con mi mejor amiga e inmediatamente me vi envuelta en la agitación de la protesta política favorecida por altas dosis de sexo, drogas y rock and roll. Lo que llamaba mi “trabajo diurno”, que pagaba mis facturas, no conducía a ninguna carrera potencial, y mi vida nocturna como estudiante a tiempo parcial en el Instituto de Arte de San Francisco me hicieron darme cuenta rápidamente de que *no* sabía lo que quería hacer con mi vida. En 1966, la ayuda financiera a los estudiantes aún era abundante, y los estudios postgrado empezaron a parecerme cada vez más atractivos. Solicité un puesto en universidades que ofrecían programas de ayuda financiera, volví a la costa este un año después y comencé a afrontar las lagunas que había en mi educación. Con unas pocas excepciones, las mujeres artistas apenas desempeñaron ningún papel en esta experiencia.

Entretanto, los años sesenta y el principio de los setenta fueron un crisol de filosofías y metodologías alternativas: historia social, marxismo, comunismo y, de forma creciente, feminismo. Y había espacios colectivos en los que explorar estas posibilidades. Grupos de concienciación, comités de acción política, programas de acción igualitaria, clubs de lectura y de debate...; había una actividad efervescente.

Voy a dejar de lado mis años de estudiante de postgrado; fueron largos y complicados. Fueron también el origen de mi creciente toma de conciencia de los obstáculos que seguíamos que tener que afrontar las mujeres. Y se extendieron a lo largo de una década que incluyó el movimiento de los derechos civiles, las guerras de Vietnam y Camboya y múltiples asesinatos políticos, entre otros acontecimientos. De diferentes formas, se estaba produciendo una toma de conciencia, y se respiraba escepticismo.

No tardé mucho en plantar cara a los comentarios condescendientes que un profesor nos dedicó a mí y a la otra mujer que había en mi primer seminario de postgrado. “No esperes ningún puesto docente cuando acabes los estudios”, me dijo desdeñosamente. Cuando me desperté a la mañana siguiente, miré a mi alrededor con más sentido crítico y descubrí que la única mujer que formaba parte del claustro docente del departamento de Historia del Arte era una profesora sin titularidad que enseñaba el curso de introducción al arte occidental y tenía su oficina tan al fondo del pasillo que en realidad estaba ya en el departamento de Arte, no en el de Historia del Arte, y *además* al otro lado del cuarto de baño para los hombres. No se puede decir que hubiera a la vista muchos modelos de conducta femenina positivos.

Sí conseguí un empleo, inicialmente como docente invitada en el MIT (Massachusetts Institute of Technology) durante un año. Para entonces, mi propia educación feminista había avanzado lo suficiente para que no me resultara difícil ver que, tristemente, el departamento de Arquitectura del MIT también carecía de talento femenino (ninguna profesora enseñaba ningún curso principal de diseño arquitectónico y no había *ninguna* mujer con titularidad en el departamento de Arquitectura). Pero había mujeres jóvenes radicales en Cambridge (la sede del MIT en Massachusetts). Mientras enseñaba en el MIT, me uní a un Grupo de Mujeres y me dediqué a la acción igualitaria en mi departamento con otra profesora. Di mi primera charla feminista (presionada por mis colegas femeninas para que explicara cómo una



feminista podía ocuparse de un movimiento aparentemente tan misógino como el surrealismo) y publiqué mi primer artículo sobre las imágenes de las mujeres.

Al trasladarme a San Francisco, acepté la propuesta de Nikos Stangos de escribir *Women, Art, and Society* porque no tenía ningún texto que me sirviera para el tipo de curso que quería enseñar; un curso que acogería a estudiantes de diversas disciplinas, así como a estudiantes de Máster en Arte. Y también quería un curso que se coordinara con los programas de Estudios de Mujeres y Etnicos de la universidad.

Puse tres condiciones a Thames and Hudson: la primera, que el libro tenía que servir como libro de texto. Esto resultaba complicado, porque en esa época la editorial, a la vez que anunciaba la serie Mundo del Arte como libros que podían usarse en cursos, insistía en que NO se dedicaba al negocio de producir libros de texto. A la larga, estuvieron de acuerdo en hacer una excepción y hoy día, como la mayoría de las editoriales comerciales, publican regularmente ediciones de libros de texto. La segunda, pedí a la editorial que asumiera todos los costes de la producción del libro, incluida la investigación y el pago de las ilustraciones (esto era esencial, porque mi universidad tenía una gran carga docente y apenas financiaba la investigación). La tercera, que aunque todas las decisiones finales sobre el contenido permanecerían en mis manos, quería que el libro existiera como parte de un diálogo continuado con los estudiantes.

Cuando me mudé a San Francisco, tras obtener dos títulos de postgrado financiados gracias a programas de ayuda financiera, me impresionó lo que el estado de California ofrecía en el área de la educación superior pública. Durante muchos años, se consideraba que el sistema de educación superior de California estaba entre los mejores del mundo y, aunque esto comenzó a cambiar con la pérdida de la financiación de la educación pública que se inició con la aprobación de la Proposición 13, todavía se respiraba cierto optimismo en las universidades.

Cuando empecé a trabajar en *Women, Art, and Society*, tenía cincuenta estudiantes comprometidos y dinámicos que participaban activamente en la clase de Las mujeres y el arte. Les presenté el proyecto del libro como un hipotético “¿qué tal si...?”. ¿Qué tal si pudiéramos diseñar nuestro propio libro de texto? ¿Cómo lo haríamos y qué querríamos? ¿Qué significa el feminismo para nosotras cuando pensamos en artistas y la historia del arte? Establecimos un proyecto de clase basado en nuestra interpretación y nuestros debates sobre cómo debería ser semejante libro y qué debería contener.

Desde la perspectiva de hoy, el inicio de los años ochenta parece algo muy lejano. Lo que vi la mañana de la primera clase fue un aula llena de estudiantes, muchas de ellos, pero no todos, mujeres, cuya edad oscilaba entre los diecinueve y los setenta y cinco años, muchas de las cuales eran las primeras de su familia en ir a la universidad, y todas querían información sobre las mujeres artistas. En algunos casos, estaban enfadadas por la falta de conocimientos en esa área. En otros casos, buscaban modelos de conducta positivos. Constituían una amplia diversidad en cuanto a clase social, origen étnico, raza, sexualidad, etcétera, y como un número considerable de ellas tenía previsto dedicarse al arte, sentían un interés personal por el tema. Y estaban dispuestas a poner todo su empeño para hacerlo realidad.

Al principio, pensaba que mi tarea consistía en una especie de negociación entre la necesidad de información de los estudiantes y mi responsabilidad de dar cabida a los enfoques metodológicos y teóricos que estaban remodelando la historia del arte y la indagación feminista en los años ochenta. Si tuviera que emprender hoy el proyecto de semejante libro, sin duda me preocuparía menos por los nuevos enfoques teóricos y mucho más por la explosión de información que está remodelando nuestra vida y repercutiendo en la manera en que abordamos tanto la cultura material como la historia.

Durante dos años, dediqué dos trimestres a trabajar con los estudiantes dando forma a lo que siempre denominaban “nuestro” libro. El primer año, leímos y debatimos extensamente acerca de cómo sería nuestro libro de texto ideal para el curso. Tuvimos intensas conversaciones sobre el aprendizaje. Los estudiantes insistían en que el libro debía contener todos los recursos disponibles que habían descubierto durante su investigación (esto nos llevaba a un choque con la insistencia de la editorial de que el libro fuera “general” y las notas se redujeran al mínimo). Establecimos un proyecto de clase centrado en la bibliografía. Después de debatir el concepto del “estado de la documentación”, los estudiantes propusieron las que consideraban fuentes y recursos esenciales para un estudio histórico de las mujeres, el arte y la sociedad. Tuvimos debates intensos. ¿Qué se debería incluir? ¿Qué se debería dejar de lado? ¿Cuáles eran nuestras prioridades? ¿Cómo afectarían nuestras decisiones a los resultados de aprendizaje, la investigación y la pedagogía?



Visitamos bibliotecas, museos y archivos públicos. La clase leyó artículos de periódicos y analizó la manera en que los autores abordaban sus temas. Tuvimos invitadas para que nos hablaran. Darlene Tang, la bibliotecaria de arte de la universidad, habló de las bibliotecas y su política de adquisición; la historiadora Mary Felstiner nos dio una conferencia sobre su investigación acerca de la pintora Charlotte Salomon y el Holocausto; la escritora Millicent Dillon compartió con nosotras su biografía de Jane Bowles.

La clase de las mujeres y el arte del año siguiente resultó estar igualmente involucrada. Les sugerí que, en vez de escribir trabajos de fin de curso, cada estudiante eligiera una artista que consideraba que merecía incluirse en una historia (de un solo tomo) de las mujeres y el arte, preparase y anotara la bibliografía sobre esa artista y argumentara por qué se debía incluir a esa artista. El resultado fue un conjunto considerable de referencias y otra prolongada negociación con la editorial. Al final, la sección “Bibliography and Sources” [“Bibliografía relacionada” en la edición en castellano] de *Women, Art, and Society* apareció tal como la propusimos, si bien el tipo de letra había sido reducido hasta tal punto que los estudiantes sugirieron que el precio del libro incluyera una lupa.

Los dos años en los que el libro-en-curso sirvió como proyecto de colaboración de la clase produjeron muchos resultados. Uno de ellos se originó cuando, en el periodo inicial de nuestra investigación bibliográfica, apareció en mi oficina una estudiante asiático-americana llamada Min Paek. Quería desarrollar su bibliografía en torno a artistas asiático-americanas, pero una búsqueda exhaustiva no había descubierto ni artículos, ni libros, ni catálogos de exposiciones sobre el tema. Entonces tuvo una idea acerca de cómo quería proseguir. Propuso una búsqueda de todos los diccionarios bibliográficos de artistas contemporáneos que había en la biblioteca, en los que buscaría los apellidos asiático-americanos y la información de contacto. Entonces se pondría en contacto con el artista y le preguntaría si vivía allí también alguna mujer artista asiático-americana. En los casos en que tuviese nombres pero sin información de contacto, consultaría las guías telefónicas, etcétera. Y en los casos en que tuviera información de exposiciones, se pondría en contacto con los museos y galerías.

Yo me mostré escéptica; ella estaba decidida. Durante un tiempo no sucedió nada. Luego, un día se presentó en mi oficina con una con una gran sonrisa y un montón de cartas. Las historias que contaban eran memorables. Las primeras artistas que respondieron estaban, en su mayoría, casadas con artistas y no eran necesariamente de ascendencia asiática. A menudo trabajaban relativamente aisladas, haciendo malabarismos con sus responsabilidades familiares, hijos, trabajos fuera de casa, etcétera. Muchas hablaban elocuentemente del hecho de que ésta era la primera vez que les habían preguntado por su vida como artistas tras graduarse. Se acordaban de las estudiantes asiático-americanas que habían conocido en la escuela de arte y frecuentemente podían proveer la información de contacto.

El resultado a corto plazo: aunque envió muchas más cartas que las que tuvieron respuesta, y aunque la muestra no era muy científica, Min Paek recopiló la primera lista extensa de mujeres artistas asiático-americanas que mis colegas y yo habíamos visto. El resultado a largo plazo: tras graduarse y hacer un máster en la Universidad de San Francisco State, Min Paek se convirtió en artista y una de las miembros fundadoras de la Asociación de mujeres artistas asiático-americanas de California. Después ha ejercido como directora ejecutiva de la Asociación de artistas y escritoras coreano-americanas y como profesora invitada de Estudios Coreanos en la Universidad Ca'Foscari de Venecia. Es también la autora e ilustradora de *Aekyung's Dream* (El sueño de Aekyung), el primer libro para jóvenes coreano-americanos.

Fueron las experiencias como las de Min Paek y otras estudiantes las que mantuvieron vivo mi interés por el libro y que éste permaneciera conectado a mi vida docente durante los largos meses de investigación y escritura. Pero hubo otro elemento crucial en su concepción que tuvo que ver con su estructura. Los libros de la serie Mundo del Arte se presentaban como introducciones a un tema: el arte maya, la Bauhaus, el impresionismo, etcétera. A mí me gustaba la idea de un texto introductorio, pero surgían muchas preguntas sobre la forma que debería tener semejante texto. Para mediados de los años ochenta, muchas de nosotras nos planteábamos de modo diferente al que habíamos conocido el estudio periodizado de la historia del arte. Como muchos de mis colegas, me basaba cada vez más en el “estudio de casos” como modelo que eludía las ideas convencionales de la narratividad histórica del arte y la progresión cronológica, y que ofrecía una mayor flexibilidad al calibrar la relación entre la información y el análisis. Al mismo tiempo, me atraía el formato de los estudios periodizados precisamente porque quería un libro que se pudiera usar en un amplio espectro de clases de humanidades, arte y estudios sobre las mujeres.



*Women, Art, and Society* se conceptualizó en un momento en que la historia del arte feminista se estaba redefiniendo como materia académica. Un enfoque más deconstructivo argüía contra los estudios periodizados y los textos periodizados. Recuerdo que asistí a seminarios, presentaciones y sesiones de la Asociación de la Facultad de Arte dedicadas al “problema” de la historia del arte considerada como un catálogo cronológico. Sin embargo, mi propia investigación sugería que, a pesar de la necesidad obvia de aproximaciones más sofisticadas al contenido intelectual, a la mayoría de los estudiantes de pregrado se les seguía presentando la historia del arte mediante alguna forma de “catálogo”. Consciente de mi propia ignorancia cuando hice frente a mi primera clase sobre mujeres artistas, quería un libro que se pudiera usar en la mayor gama de situaciones posibles.

El resultado fue la decisión de no sólo escribir un texto catalogado, sino de configurarlo conscientemente siguiendo el ejemplo más conservador que conocía, la *Historia del Arte* de H.W. Janson (1962). Después de todo, se trataba del hombre que notoriamente había declarado a la artista Eleanor Dickinson en una reunión de la Asociación de la Facultad de Arte a principios de los años setenta que no había mujeres artistas dignas de ser incluidas en una historia de un solo tomo del arte occidental. A la vez que adopté de manera libre la periodización histórica de Janson, también me complació tener a mano otros modelos, desde *The Visual Arts: A History* de Hugh Honour y John Fleming (1982) a historias del arte feministas anteriores, incluidas *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* [Las Grandes Maestras: Las mujeres, el arte y la ideología] de Griselda Pollock y Roszika Parker (1981) *Women Artists: 1550-1950* de Ann Sutherland Harris y Linda Nochlin (1976), entre otras.

Para que *Women, Art, and Society* tuviera difusión más allá de las facultades de historia del arte, necesitaba un formato familiar, lo suficientemente familiar para que alguien que no estuviera interesado en el feminismo o las mujeres artistas, si se veía cuestionado por una estudiante acerca del contenido del curso (como parecía estar sucediendo con cierta frecuencia en los años ochenta), pudiera encontrar el libro y el formato le resultara familiar y útil. Que haya sucedido esto, y que haya sido observado por otros, sigue siendo esencial para mi compromiso con el libro en tanto, en palabras del historiador de arte Darby English, “...una categoría de lecturas requeridas cuya incompatibilidad fundamental con la pedagogía vigente parece pasar completamente desapercibida para esa pedagogía”.<sup>5</sup>

Tuve la suerte de tener colegas allegadas en el área de la Bahía de San Francisco especializadas en historia o en áreas diferentes a la mía. En las pequeñas notas que hay al final del libro, ya expresé mi agradecimiento a quienes lo leyeron antes de su publicación, pero estoy en deuda especialmente con tres colegas de Mills College que me señalaron algunas otras cuestiones y leyeron más borradores de capítulos que lo que yo tenía derecho a esperar: Moira Roth, que es la madrina del libro y el ángel de la guardia en las áreas del arte y el multiculturalismo del siglo 20 y contemporáneos, Mary-Ann Milford Lutzker en lo relacionado con el arte asiático y Joanne Bernstein con el Renacimiento italiano.

Fueron ellas quienes, cuando habían pasado en un santiamén cinco años desde la publicación del libro y había llegado el momento de producir una nueva edición, me preguntaron si me interesaría que sus seminarios superiores participaran en la nueva edición. Esto fue el inicio de una serie de “intervenciones” en el texto realizadas por estudiantes bajo la supervisión atenta de las profesoras. Además de servir de foro en el que explorar cómo se estaba usando el libro en otros contextos aparte del de mi universidad, aportó nuevas perspectivas que tener en cuenta en el formato del libro. Había decidido que la siguiente edición del libro necesitaba tomar más en serio la teoría crítica contemporánea y el postmodernismo, así como incorporar un contingente más diverso de artistas contemporáneas en torno a los temas de la diversidad.

Moira Roth propuso involucrar a los estudiantes de los seminarios avanzados de historia del arte de Mills College en una serie de críticas en las que pudieran seleccionar diferentes capítulos de *Women, Art, and Society* y realizar un análisis comparativo del material ofrecido en el libro y en otros textos seleccionados de introducción a la historia del arte. Una vez más, las nuevas maneras de estructurar las diferentes secciones del libro me proporcionaron una percepción más clara de cómo se estaba entendiendo y utilizando.

---

<sup>5</sup> Darby English, Presentación en la reunión anual de la College Art Association, Nueva York, 2012.



Cinco años después, cuando había que preparar la siguiente edición revisada y yo quería expandir el libro en direcciones más internacionales, Mary Ann Milford Lutzker y Moira Roth sugirieron que los estudiantes de sus seminarios proveyeran la bibliografía básica de una serie de áreas seleccionadas de arte asiático contemporáneo. Y lo hicieron, de nuevo con extraordinaria energía y dedicación. Mientras las estudiantes estaban poniendo todo su empeño, yo emprendí la tarea de situar los resultados de su investigación en el contexto de la internacionalización del arte contemporáneo en el ámbito del crecimiento explosivo de las recientes exposiciones bienales y trienales. Esto permitió que el libro se adentrara de maneras nuevas en el presente reciente.

Una vez más, la oportunidad de involucrar directamente a los estudiantes con el texto y leer los resultados de su investigación resultó sumamente vigorizante para mí. También reforzó mi necesidad de sentir que el libro seguía enfrascado en una especie de colaboración orgánica en expansión. Como todos los libros, *Women, Art, and Society* había tenido una vida en cierto modo independiente de la intención de la autora, y las maneras en que había circulado y se había usado el libro seguían siendo interesantes y complicadas.

Aunque originalmente mi objetivo era un texto que ofreciera diferentes niveles y tipos de contenido a una amplia variedad de audiencias, esto no siempre resultó como yo pretendía. Por ejemplo, como el sistema universitario de pregrado de California es un sistema que “nutre” al sistema de la Universidad de California State y al de la Universidad de California, yo esperaba que el libro pudiera desempeñar un papel en ese proceso. Sin embargo, cuando *Women, Art, and Society* fue seleccionado por primera vez como texto requerido en cursos de historia del arte del sistema universitario de pregrado, fue sometido a un programa informático obligatorio que hace un recuento de las palabras multisilábicas. Lamentablemente, no pasó la prueba —“demasiadas palabras multisilábicas”— y fue relegado al status de texto “recomendado”, pero no “requerido”.

Sin embargo, esta historia tiene un epílogo un tanto irónico. Aunque el libro se ha traducido al chino, español y coreano, es una lectura requerida en “inglés como segunda lengua” para todos los estudiantes de pregrado de arte y humanidades en todos los países escandinavos. Allí cumple el requisito de “que todos los cursos de cultura visual hagan avanzar el canon de la historia del arte hacia un entendimiento más actualizado de las cuestiones relativas al género en el mundo del arte”. La política oficial de igualdad en la Universidad de Lund, una de las más antiguas de Suecia, exige una distribución de la influencia y el poder pareja entre los sexos. El objetivo es la enseñanza de la cultura visual moderna y la historia del arte, como no sólo definida por el género, la raza, etcétera, sino como una contribución efectiva a la producción de ideología en esas áreas.<sup>6</sup>

Este interés no está restringido a los países escandinavos, sino que está vigente en mayor o menor grado en todas las naciones de la UE. Lo que me lleva a uno de los mayores retos que tenemos que afrontar como profesoras y feministas en los Estados Unidos. Cuando pronuncié un discurso inaugural en una conferencia internacional sobre Las Mujeres y el Arte en el norte de Suecia en 2001, me reuní con artistas, historiadoras de arte, críticas, periodistas y representantes de la Secretaría Sueca de Investigación del Género, una oficina gubernamental que participaba en la estandarización de las políticas educativas, sociales, económicas, etcétera, en las naciones de la UE. Gunnell Karlsson, la directora de la Secretaría, me informó de la gran cantidad de datos que han generado los estudios sobre la representación de los géneros, el empleo, la educación, etcétera, en los países de la UE y las políticas que se estaban basando en esos datos.

No conozco nada equivalente en los Estados Unidos, ningún estudio gubernamental que registre sistemáticamente el número de graduados en artes visuales e historia del arte, los historiales de empleo, salarios e ingresos en los diversos niveles de la educación artística, el número de graduados y graduadas en programas de doctorado y de máster que consiguen empleo, y a qué nivel y durante cuánto tiempo. Oigo hablar de vez en cuando de investigaciones estadísticas en áreas relevantes, pero raramente cotejadas o actualizadas. Y aunque nuestra organización profesional, The College Art Association of America, ha realizado un trabajo infatigable e inestimable prestando atención a este tipo de cuestiones y temas, ninguna organización puede suplir el nivel de análisis estadístico que tienen a su disposición las entidades gubernamentales.

---

<sup>6</sup> Lindberg, Anna Lena. 2010. “Moving the Canon: Visual Culture and Student-focused Learning” [Cambiando el canon: La cultura visual y el aprendizaje enfocado en los estudiantes]. Pp. 162-178 en *Contemporary Feminist Studies and its Relation to Art History and Visual Studies* [Estudios Feministas contemporáneos y su relación con la historia del arte y los estudios visuales], editado por Bia Mankell y Alexandra Reiff, Gothenburg: University of Gothenburg, 2010.



Cuando pienso en los años setenta, recuerdo la energía que los colectivos y organizaciones feministas y activistas pusieron para documentar las prácticas discriminatorias. Y, por supuesto, las Guerrilla Girls y sus seguidoras han realizado un trabajo brillante creando estadísticas comparativas, aunque, lamentablemente, con un número relativamente reducido de datos. En definitiva, sin investigación estadística constante, las decisiones de políticas a seguir resultan sospechosas y los debates bien documentados resultan dificultosos. Cuando esta falta de datos actualizados se combina con una explosión de información, opinión y manipulación, como sucede en nuestros días, esos datos se vuelven aún más difíciles de evaluar.

Quiero concluir volviendo brevemente a la imagen de la portada de Elzbieta Jablonska, *Home Games* [Juegos domésticos], que formaba parte de una serie que circuló en una docena de ciudades polacas en grandes vallas publicitarias públicas y también se exhibió en exposiciones de galerías y museos. Como carteles publicitarios, las obras reubicaron esta imaginaria en el seno de un amplio diálogo público sobre los cambios de los roles de las mujeres en la Nueva Polonia. Y lo hicieron reclamando el espacio público como lugar para la renegociación de significados.

El grupo de artistas en torno a Elzbieta Jablonska se hizo famoso por sus comentarios irónicos sobre el estatus y los roles de las mujeres en una sociedad tradicional que ha experimentado enormes transformaciones en las décadas que siguieron al surgimiento de una forma democrática de gobierno en Polonia después de 1989. Aunque la mayoría de los críticos han identificado a las Supermadres con una tentativa de reconciliar las tareas de la casa y la crianza de los hijos con una vida profesional, también se ha contextualizado la obra de Jablonska en relación con el mito de Matka-Polka (la Madre Polaca arquetípica que aún prevalece en la cultura polaca). En definitiva, la obra de Jablonska ha contribuido a suscitar un nuevo discurso público en la cultura polaca que incluye nuevas maneras, post-democráticas, de renegociar las ideas preconcebidas sobre el género.

Las imágenes de Jablonska nos recuerdan que hoy día el feminismo ocupa muchos espacios en las culturas visuales mundiales, en las que casi cada imagen del ámbito visual puede ser reconsiderada. No puedo predecir a dónde nos llevarán las futuras intervenciones feministas en las artes, pero estoy segura de que todos necesitaremos prestar mucha más atención, no sólo para reconocer la explosión de bases de información de los nuevos medios de comunicación, o lamentar sus efectos, sino para llevar los recursos analíticos y de pensamiento crítico que poseemos a ámbitos de conocimiento que no están definidos por delimitaciones nacionalistas y/o maneras arraigadas de considerar la historia, las imágenes y el género. Para hacerlo, necesitamos considerar las culturas visuales como nuevas tecnologías generativas con las que replantearnos nuestros supuestos acerca de todas esas cosas que nos lanzamos a teorizar en los años ochenta en las clases de historia del arte feminista. Necesitamos perspectivas que sean aún más inclusivas, más internacionales, más dispuestas a admitir la gama más amplia posible de perspectivas teóricas, metodológicas, experienciales y políticas.



## REFERENCIAS

- Chadwick, Whitney. 2014. *Women, Art, and Society*. Londres y Nueva York: Thames and Hudson, 2014. Publicado en castellano como *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1992.
- Janson, H. W. 1962. *History of Art*. Nueva York: Harry Abrams.

