Estudios sobre las Culturas Contemporaneas
Universidad de Colima
pcultura@cgic.ucol.mx
ISSN (Versión impresa): 1405-2210
MÉXICO

2003
Avital H. Bloch
Y... TOCA AHORA EL TURNO PARA LA "MIRADA" DE MUJER: ANÁLISIS DE GÉNERO Y CREACIÓN EN LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS
Estudios sobre las Culturas Contemporaneas, junio, año/vol. IX, número 017
Universidad de Colima
Colima, México
pp. 91-113

Red de Revistas Científicas de América Látina y el Caribe, España y Portugal

Universidad Autónoma del Estado de México

Y... TOCA AHORA EL TURNO PARA LA "mirada" de mujer:

análisis de género y creación en las artes visuales contemporáneas

Avital H. Bloch

(Traducción al español de Servando Ortoll)

Tal como el feminismo y los estudios sobre las mujeres a partir de la década de los setenta lo han hecho con las disciplinas de las humanidades y buena parte de las ciencias sociales, la nueva visión de género también ha sacudido las bases analíticas de las artes: dicha visión ha rechazado la noción de la neutralidad en la historia y la crítica del arte. En Estados Unidos, estas áreas académicas y de interés intelectual comenzaron a cambiar al tiempo que las ideas del Movimiento de Liberación de la Mujer afectó tanto a mujeres artistas como a las académicas.

El primer esfuerzo de ambos grupos de mujeres fue el de revelar los prejuicios culturales e ideológicos que tenían como base diferencias de género y conflictos entre los sexos. Tomó otra década para que incubaran los cambios que entonces iniciaban y, en la época de los ochenta, emergió un nuevo arte feminista y una nueva historia feminista del arte, que rechazaban los paradigmas sobre los que el arte y sus discursos se habían basado durante centurias. La literatura de arte orientada por género empezó a mostrar cómo, históricamente, las relaciones de entre los sexos crearon obras de arte y discursos que –pese a que se consideraban

objetiva y universalmente estéticos y a pesar también de que se habían elevado por encima de cualquier fuerza no artística y no creativa– reflejaban complejos subtextos en la sociedad en torno a la sexualidad y a las ideologías que la envolvían.

Por encima de todo, las feministas insisten en que, tradicionalmente, el arte ha estado sujeto exclusivamente a estándares de apreciación que corresponden al placer erótico y a las fantasías de los hombres en torno a las mujeres, así como al odio y superioridad que ellos sienten frente a ellas. Con este amplio argumento, por lo tanto, las historiadoras del arte y las críticas con orientación de género han revolucionado la interpretación del arte controlado por los hombres. La crítica de arte, desde la perspectiva de género, demuestra el uso de estereotipos femeninos por parte de artistas y cómo tales pautas de representación perpetuaban la ideología de la dominación masculina. Las mujeres eran representadas como bellas, pasivas, resignadas, silenciadas, criadoras, pacíficas, beatas y anónimas. Las mujeres también eran pintadas como histéricas, humilladas o sujetas a actos sádicos y personificadas por modelos desnudas y, con frecuencia, representadas como disponibles sexualmente.

A través de la "mirada" –la postura desde la cual el artista mira a su sujeto– masculina del artista, los hombres adoptaban una postura que las mostraba apetecibles sexualmente: ya fuera que las pintaban recostadas y desnudas, cargando frutas y flores como símbolos sexuales o como prostitutas y meseras, en establecimientos de entretenimiento populares. Las mujeres también laboraban y se encontraban cercanas a la naturaleza cuando aparecían pintadas con animales del campo o arrodillándose sobre la tierra. Las damas privilegiadas se encontraban en el reino del ocio en espacios públicos protegidos y no-sexuales: restaurantes, jardines, teatros. Las imágenes de las mujeres con frecuencia eran fetiches o superreales, alejadas de las verdades de sus vidas y emociones. En general, los artistas masculinos percibían a las mujeres como carentes de importancia en cuanto a los aspectos centrales de la historia: la guerra, la política, las cuestiones urbanas. El reino público se encontraba habitado por hombres descritos como racionales, libres, enérgicos, virtuosos; y en control del espacio y de la sexualidad.

Por encima de lo anterior, las críticas feministas observaron que pese a que exisitieron mujeres artistas a lo largo de la historia, la profesión del arte era propiedad completamente masculina. La creatividad, el talento, y el genio se definían como ideales masculinos y se describían como mágicos y de carácter eruptivo, sin reparar en las condiciones socioculturlaes. Las mujeres eran percibidas como criaturas sin talento: se les impedía tener carreras artísticas respetables y no eran acogidas en

los espacios artísticos de los hombres, a menos que hombres dispuestos a apoyarlas –padres, esposos– las respaldaran con firmeza.

A estas mujeres se les excluía de las escuelas y estudios de arte y se les prohibía pintar modelos desnudos. Carecían de entrenamiento en la perspectiva, anatomía y otras técnicas del oficio. Se les excluía de los temas principales del arte y se les forzaba a trabajar en paisajes, retratos, bodegones –frutas, flores– y escenas domésticas y de familia en lugares pequeños, cerrados y privados. Dado que eran pocas las mujeres artistas y que las que existían se veían imposibilitadas a tocar la sexualidad femenina, los interiores emocionales, las luchas y las relaciones personales –todos esos significados del sujeto femenino- permanecieron prácticamente ausentes del arte por centurias.

La comprensión del arte por parte de las nuevas críticas universitarias, nunca se encuentra aislada de los contextos sociales y políticos de género en los que se crea y consume el arte. La totalidad de las relaciones sociales –en sus ámbitos privado y público– debe ser tomada en cuenta como un elemento que influye en la obra de arte. El arte no es meramente un objeto, sino una práctica social que involucra entrenamiento, producción, influencia estilística, fuentes iconográficas, mecenazgo, crítica, consumo, exposiciones y coleccionismo. Tal análisis ubica a los elementos de género y los relaciona en contextos de una manera tal que elimina la vieja idea del arte como la creación del hombre inspirada por la divinidad. El feminismo abrió camino para un nuevo tipo de arte de las mujeres que crea representaciones artísticas que comentan y subvierten el dominio masculino existente.

En décadas recientes las mujeres artistas han encontrado estrategias artísticas que llaman la atención al problema de género, responden a las experiencias reales de las mujeres, y deconstruyen y luego re-crean previos estereotipos femeninos de maneras tales que las mujeres pueden legitimar y relacionarse a estas estrategias como espectadoras, gracias a las cuales los hombres pueden entender a las mujeres de maneras novedosas.[1]

Consideremos a varias mujeres artistas de manera individual –pintoras, escultoras y fotógrafas– y veamos cómo ellas pueden ilustrar varias de las cuestiones discutidas arriba, y darnos ideas de cómo el arte, el trabajo y la vida de las mujeres pueden ser analizados utilizando conceptos de género. Las artistas seleccionadas no representan a todas las mujeres artistas estadounidenses del siglo veinte en términos "científicos"; las escogí porque ellas llegaron a ser conocidas y exitosas y porque ellas constituyen buenos ejemplos para discutir aspectos en el arte moderno en relación con el aspecto central de género.

A través de la historia de Estados Unidos, ha habido un número significativo de pintoras que, pese a las dificultades que enfrentaron como mujeres que intentaban penetrar las áreas controladas por los hombres y por la cultura masculina, continuaron creando, algunas de ellas con un éxito notable. Georgia O'Keeffe (1887-1986) fue una de las primeras pintoras reconocidas por los críticos, gracias a sus contribuciones al modernismo en los años veinte y treinta. Ella ha sido indiscutiblemente central para entender el papel de las mujeres en el establecimiento del modernismo, como corriente principal. Como pintora, O'Keeffe ha sido recordada principalmente por sus numerosas flores de colores cromáticos en primer plano, enfocadas de cerca y a gran escala, tituladas "Iris negra", "Tulipán rosa", "Amapola roja", entre otras.[2] O'Keeffe examinó los detalles, fragmentos y capas de estas flores, y las pintó como si fueran un viejo símbolo de la sexualidad femenina según afloraba en el arte masculino.

Las flores, casi de manera autoevidente, representaban los genitales femeninos. Pero a diferencia del tema cuando éste era pintado por los hombres, en el contexto de O'Keeffe como mujer artista, su significado cambió al apropiarse ella de una imagen de la sensualidad de las mujeres y recrear su significado al expresar, a través de dicha imagen, una realidad femenina auténtica. De esta manera, parte de la contribución histórica de O'Keeffe fue la de introducir las partes sensibles femeninas en formas hasta entonces ausentes en la pintura. En términos de entender la magnitud de O'Keeffe como una artista femenina en el contexto de su tiempo histórico, es importante señalar que fue descubierta y apoyada por un hombre influyente en el mundo artístico neoyorquino, con quien ella casó: el fotógrafo Alfred Stieglitz.[3] Stieglitz vio su trabajo cuando la frustrada O'Keeffe había salido de Nueva York, en donde ella había estudiado arte, para trasladarse a Texas, con la decisión de abandonar su carrera artística.

O'Keeffe había considerado las condiciones sociales de las mujeres, y esto le había hecho temer que su trabajo fuera rechazado. Lo cierto es que quizá nunca hubiera llegado a ser reconocida, si no fuera porque Stieglitz, de manera poco convencional, creía en la capacidad artística de las mujeres.[4] No sólo influyó él en los críticos para que reconocieran el poder de las pinturas de O'Keeffe, sino que la relación entre Stieglitz y O'Keeffe ejemplificó un patrón matrimonial poco usual, gracias al cual, los maridos en su papel de soporte, permitían la supervivencia de sus esposas artistas.[5]

Stieglitz y los críticos entendieron el trabajo de O'Keeffe como algo particularmente femenino, por sus expresiones de las energías femeni-

nas emocionales y sexuales y, al mismo tiempo, como "modernista", por transmitir y universalizar la condición psicológica inconsciente de las mujeres. De esta manera los críticos generalizaron su particularidad femenina, legitimando así su arte y adaptándolo al modernismo masculino emergente, aunque continuaban describiendo su obra como emocional, inocente e infantil. Y dado que su arte era diferente al de los hombres, la obra de O'Keeffe podía ser excluida todavía de los temas dominantes del modernismo. Stieglitz y sus colegas, por ejemplo, se negaron a mostrar sus pinturas urbanas de Nueva York, aseverando que les faltaba la sensiblidad femenina y que pertenecían, de manera poco apropiada, al dominio del modernismo masculino.[6]

O'Keeffe concordó con que la mayor parte de sus pinturas tocaban los sentimientos de las mujeres: "Una mujer que ha experimentado muchas cosas y que ve líneas y colores como expresión de la vida, puede decir algo que el hombre no puede. Yo siento que hay algo inexplorado acerca de la mujer que sólo la mujer puede explorar. Los hombres han hecho todo lo que pueden al respecto".[7] Sin embargo, como mujer que era producto de la sociedad victoriana, O'Keeffe negó el erotismo que le fue asignado. Ella rechazó la particularidad femenina y que se le reconociera como una "pintora femenina": O'Keeffe buscaba ser aceptada como una artista seria según los estándares del *establishment* masculino del arte. Aunque había una alianza en crecimiento entre el feminismo y el modernismo que compartió el empuje de la liberación, el caso de O'-Keeffe confirmó que esta relación era ambivalente ya que se definía al modernismo mediante la potencia masculina. Para convertirse en una modernista exitosa, una mujer tenía que mostrar los rasgos masculinos de poder, franqueza, y simpleza.[8] Para reclamar los derechos de un hombre, por lo tanto, O'Keeffe desarrolló una imagen pública andrógina, asexuada, y a veces masculina, al vestir ropas y peinado de hombre. Es significativo que hizo lo anterior con la cooperación de Stieglitz quien, durante años, la fotografió con esa imagen, a través de la cual O'-Keeffe quedó identificada públicamente. Si consideramos que él también tomó fotografías de ella desnudas, que reflejaban su sensualidad femenina, ambas imágenes complicaron la identidad y personaje representacional de O'Keeffe. De hecho ambas imágenes ilustraron lo complejo que resulta el género, tanto en el mundo artístico como en la sociedad.[9]

Un contexto de género en la vida de O'Keeffe también hizo que permaneciera, a partir de 1929, en la colonia de mujeres artistas en Taos, Nuevo México, fundada por Mabel Dodge Luhan. O'Keeffe resultó influenciada por esta mujer, símbolo de la progresista y sexualmente

emancipada "Nueva Mujer" de la década de los veinte. Como fue el caso para otras mujeres artistas, para O'Keeffe el Suroeste estadounidense significó libertad de movimiento, vida en una "hermandad femenina" y la emancipación de un esposo dominante y de las limitantes burguesas del Noreste estadounidense.

Los paisajes abiertos de la región también le ofrecieron a O'Keeffe un sentimiento de poder, conquista, y alternativas a los espacios domésticos pequeños y privados impuestos por el arte femenino tradicional. O'Keeffe también problematizó su arte y su representación de género al incorporar en su propia identidad femenina lo que se consideraba la noción masculina, indómita y anarquista del Suroeste, al tiempo de "feminizar" el medio ambiente masculino con el enfoque emocional de la mujer. En su famosa pintura "Cruz negra con cielo rojo" (1929) una gran cruz como artefacto de la Civilización frente al paisaje abierto, enfatizaba el impacto de la humanidad sobre la tierra virgen.[10]

Debido a las expresiones artísticas de lo femenino y su estilo de vida independiente, ella se convirtió en un icono para las mujeres norteamericanas quienes, a partir de finales de los años sesenta, promovieron el "arte femenino". A O'Keeffe le disgustaba convertirse en un símbolo para el arte emergente de las mujeres. "Es tan sólo que lo que hago parece mover a la gente de cierta manera que no entiendo en absoluto", afirmó.[11] Pese a su rechazo de esta idea, durante los años sesenta se creó un nuevo tipo de artista feminista, mejor representado por Judy Chicago (nacida en 1939). La vida, obra y extensos escritos biográficos de Chicago, nos permiten entender la esencia de las conexiones entre ideología, arte y género de la mujer en décadas recientes.[12]

Chicago es producto de finales de los sesenta y los setenta, especialmente en el contexto de la culminación del movimiento de liberación de las mujeres en la costa oeste estadounidense. Sin embargo, antes de que la conciencia feminista le tomara la delantera, ella adoptó actitudes que muchas mujeres artistas consumadas tuvieron que abrazar para ser reconocidas como pares por sus colegas masculinos: suprimir cualquier indicio que marcara su obra como realizado por una mujer. Chicago desarrolló un mínimo estilo pictórico detrás del cual esconderse, pero bajo la superficie dejó rastros de femineidad y un sentido de lucha en contra del prejuicio de género. Más tarde, el surgimiento de la conciencia feminista la ayudó a reconocer ampliamente que el ser mujer le dio forma a toda su experiencia.[13]

"Al salir a la luz" –o admitir que el género estaba presente con fuerza en su arte– Chicago elaboró el género conscientemente. Ella aplicó a su arte abstracto formas vacías y cerradas, como referencias a los órga-

nos femeninos. Igualmente permitió que se expresaran sus sensibilidades y fantasías de mujer, pese a que, al principio, la atemorizaban los poderosos resultados artísticos de sus propias expresiones. No sólo Chicago se percató de cuán efectiva había sido la represión de la expresión en las mujeres, sino que aprendió también que los espectadores masculinos rechazaban una obra que estuviera íntimamente conectada a la experiencia femenina. Ellos negaban que dicha experiencia existiera, de la misma manera que negaban que las mujeres pudieran tener un punto de vista particular, o que el arte por parte de las mujeres pudiera tener cualquier importancia. Pero, de manera significativa, Chicago entendió que era fácil ignorar el arte femenino mientras no fuera lo suficientemente directo y que meramente se traspusiera en un lenguaje artístico sutil. Preguntándose si su propio arte abstracto revelaba sus valores femeninos, Chicago impulsó su trabajo –en lo sucesivo– en la dirección de satisfacer su necesidad de volver dichos valores más transparentes.[14]

El activismo de Chicago en el arte reflejó la política de la emergente ideología feminista: "desposar al feminismo con el arte" era su objetivo: luchar contra la represión de lo femenino en el arte, y a favor del feminismo en el que ella creía y que aseguraba que las mujeres tienen experiencias particulares, mismas que ellas están obligadas a expresar. Ésta era la idea detrás de "convertir en público lo privado" –el abandonar la tradicional esfera femenina privada y el habitar también la esfera pública–: el sacar la realidad más profunda de las mujeres "afuera en el mundo" a través del arte. Su feminismo artístico sostenía que, una vez que las mujeres expresaran sus percepciones distintivas de la realidad, un nuevo arte por parte de las mujeres crearía un "público femenino", a mujeres críticas de arte, y permitiría el control de las mujeres sobre la exposición, consumo y usos de su arte. El arte cambiaría a las mujeres mismas y luego desafiaría las creencias dominantes de la sociedad.[15]

Chicago implementó estas ideas al fundar en 1970 el Programa de Mujeres en el Fresno State College, en California, a donde se trasladó desde Los Ángeles. El propósito de ese estudio de arte pionero era el de enseñar y darle forma a la conciencia de género de las mujeres estudiantes a través de la expresión artística. En una organización social de una "hermandad de mujeres", Chicago buscaba que las jóvenes aprendieran a ser enérgicas, fuertes y serias acerca de su trabajo, mientras ella misma posaba como una mezcla de figura materna y de mentor político-intelectual. Los esfuerzos de Chicago la llevaron a establecer la "casamujer" para artistas en Los Ángeles. En 1973 se unió al Taller-Estudio Feminista (*Feminist Studio Workshop*) que poco después se convirtió en el Edificio de las Mujeres, que incluía una galería cooperativa de arte y la

Librería de la Hermandad de Mujeres (*Sisterhood Bookstore*). Esta institución fue inspirada por las ideas comunales de la época, centrales al movimiento de las mujeres, de dar funciones múltiples en las vidas de sus miembros y en la política feminista.[16]

Un cambio significativo en la pintura de Chicago ocurrió cuando ella empezó a seguir de manera consciente a O'Keeffe, a quien admiraba, utilizando la flor como un símbolo de femineidad. Al utilizar colores que cambian gradualmente mediante una técnica de aspersión, Chicago desarrolló imágenes en las cuales los pétalos "se van abriendo y uno puede ver un espacio atrayente pero indefinido, el espacio más allá de los confines de nuestra femineidad". Las flores, tal como lo habían sido para O'Keeffe, sugerían "su propia femineidad, a través de las cuales los misterios de la vida podían ser revelados". Chicago se refería no solamente a la obvia estructura vaginal, sino que desafiaba su despreciado y pornográfico significado entre los hombres –y las mujeres– al apropiar dicha estructura y reinventarla como mujer pintora. Los colores cambiantes de las imágenes florales también llamaban a explorar el contenido profundo, escondido y complejo de la psique y sexualidad de las mujeres. Estos eran, escribió Chicago, "los primeros pasos que me permitieron crear imágenes claras y abstractas de mis sentimientos como mujer".[17]

A través de su carrera, Chicago creó varias obras importantes relacionadas con el género, pero su mejor y más conocido trabajo es "El banquete" (The dinner party), creado de 1974 a 1979.[18] "Es una "instalación"[19] que consiste en tres largas mesas que están conectadas en sus extremos para crear una forma triangular completa (de alrededor de 10 metros por lado). Esta instalación simboliza la historia de las mujeres en la Civilización Occidental a través de un total de 39 cubiertos sobre las mesas: un cubierto por mujer, 13 en cada lado del triángulo. La obra conmemora las 999 mujeres históricas más importantes por sus contribuciones a la historia en todas las áreas –como líderes, escritoras, artistas, diosas. Sus nombres están inscritos en "El piso del patrimonio", el espacio vacío dentro del triángulo, alrededor del cual se encuentran arregladas las mesas.[20]

Inspirada por el propósito de legitimar las sensibilidades femeninas, de atribuir un poderío a las mujeres y promover el cambio hacia la aceptación completa de las mujeres en la sociedad patriarcal, "El banquete" constituyó un proyecto de arte feminista educacional. La idea era que el arte puede alcanzar públicos amplios, y llevar a su fin la falta de imágenes visuales desde una perspectiva femenina en el arte occidental y la ausencia de mujeres en la cultura pública. Al creer que las imágenes vi-

suales pueden reflejar la información histórica, Chicago quería promover la misión del campo emergente de la Historia de las Mujeres: incluir a las mujeres en la crónica histórica, transmitir sus logros y luchas históricas en sociedades dominadas por los hombres y, a la larga, romper con el ciclo anti-mujeres de la historia.[21]

Los medios utilizados en "El banquete" también llevan un mensaje de género en torno a la identidad femenina. Tradicionalmente las artes, las manualidades y las habilidades de las mujeres –cerámica y pintura de porcelana para los platos, bordados para manteles– fueron elegidos de manera deliberada para conmemorar a la mujer histórica a través de sus logros creativos. Al adoptar dichas técnicas, Chicago elevó a categoría de arte encumbrado lo que se consideraba como oficios femeninos inferiores. Por otra parte, Chicago conocía por sus propia experiencia la importancia que representaba para una mujer artista el saber utilizar las herramientas y técnicas de los hombres que, por lo común, se disuade a las mujeres que las usen. El aprender desde un principio cómo aplicar los métodos complejos dominados por los hombres y erigir obras de gran tamaño permitió que "El banquete" de Chicago alcanzara la magnitud que era parte de su mensaje feminista.[22]

Como una creación cuya connotación inmediata es el papel de las mujeres en la cocina, Chicago glorificó artísticamente ese papel al pintar los platos sobre los manteles de mesa. En su mayoría las pinturas sobre los platos portan como motivo una detallada flor vulva-vaginal, que significa una experiencia corporal activa por parte de la mujer, y un motivo adicional de la mariposa, antiguo símbolo de liberación. Un elemento adicional en la instalación es la forma de triángulo cerrado de la mesa, que se refiere a ciclos generacionales de mujeres oprimidas. Chicago adoptó una representación cíclica atribuida tradicionalmente a las mujeres, debido a sus poderes reproductivos y renovadores, fusionados con la naturaleza. Ese uso artístico consistió en una reutilización intencional feminista de ideas tradicionales particulares acerca de las mujeres, pero para darles ahora nuevos significados. Así, el bordado con forma de "M" en las tres esquinas de la instalación significa Milenio: la igualdad futura de género romperá con el ciclo opresor.[23] La naturaleza colaborativa misma de "El banquete" señala el fin de ese ciclo. El grupo de estudio colectivo que trabajó en el proyecto –llamado "A través de la flor"– implementó el pensamiento feminista de la época: de unidad, igualdad y cooperación entre mujeres.[24]

"El banquete" fue expuesto por primera vez en 1979 en el Museo de Arte Moderno de San Francisco. El mensaje radical feminista de la obra, sin embargo, presentó durante mucho tiempo un problema difícil

para el *establishment* de arte tradicional. Era prácticamente imposible lograr exposiciones en museos, lo que daba testimonio del rechazo institucional al feminismo. Por lo tanto, la instalación fue mostrada en espacios alternativos por todo Estados Unidos en su mayoría para mujeres, quienes, como Chicago lo explicó, estaban "hambrientas de imágenes que afirmaban la experiencia de las mujeres". Mostrando la importancia de la obra para una autoidentidad colectiva de género, las exhibiciones con frecuencia incluían festivales y proyectos comunales de artesanías.[25]

Cuando "El banquete" fue por fin expuesto en el Museo Brooklyn, el *establishment* mayoritariamente masculino de Nueva York lo rechazó. "Vaginas sobre platos", fue la manera en que un crítico describió la obra. Fue sólo a finales de los ochenta cuando la obra superó la resistencia y la instalación comenzó a ser incluida en clases y libros de arte de la mujer. Pese a esto, Chicago no ha logrado encontrar un espacio permanente para "El banquete". Incluso el intento en 1990 de donarlo a la Universidad del Distrito de Columbia fracasó porque los conservadores en el Congreso lucharon en su contra con el argumento de que la obra era pornográfica, obscena y ofensiva. Los conservadores temían la enérgica sexualidad femenina de la obra e ignoraron por completo su mensaje histórico y el hecho de que las imágenes sexuales han sido prevalentes en el arte masculino.[26] De esta manera, aunque en 1996 "El banquete" fue mostrado en el Museo de la Universidad de California en Los Ángeles y en el Armand Hammer de Los Ángeles –y en los últimos años también en otros museos–, la obra se encuentra todavía empacada, a la espera de un hogar definitivo. Tal como Chicago lo ha sabido desde hace tiempo, la historia de "El banquete" mostró una vez más la importancia del involucramiento de las mujeres artistas en –y su control sobre– el consumo de su obra después de que ésta abandona el estudio.

Las conexiones entre el arte reciente creado por mujeres, la ideología y las instituciones, está también encarnado en la obra de la escultora Maya Lin (nacida en 1959). Lin diseñó el Monumento Conmemorativo de los Veteranos de Vietnam en Washington, D.C., comúnmente conocido como "El muro" (1982), que es su obra más popular; el Monumento Conmemorativo de los Derechos Civiles en Montgomery, Alabama (1989) y "La mesa de las mujeres" (1993), que recordaba a la mesa de "El banquete" de Judy Chicago, en el Alma Mater de Lin. La obra conmemora el que la Universidad de Yale se hubiera convertido en una institución coeducacional, después de siglos de ser una institución exclusiva para hombres.[27] Las obras de Lin tocan temas de los años sesenta en Estados Unidos y son todavía políticamente controvertidas.[28] Sin

embargo, a diferencia de "El banquete", fueron creadas por una artista feminista de la época post-sesenta y que no forma parte de la generación que fundó el movimiento radical de liberación de la mujer de las dos décadas anteriores. Pese a que los significados de género evocados en la obra de Lin son menos conspicuos, están allí presentes.

Lin utiliza en los monumentos la idea de una "línea del tiempo" –un listado cronológico de los eventos. "El muro" es una lista de nombres de los militares muertos en Vietnam grabada sobre un largo muro brilloso de granito que asemeja un espejo, a lo largo del cual los visitantes pueden caminar (originalmente, Lin pretendía ordenar los nombres según las fechas en que los soldados murieron). El Monumento Conmemorativo de los Derechos Civiles consiste en una mesa redonda de granito (de unos 2.50 metros de diámetro) con fechas y definiciones de eventos importantes en la historia del movimiento, grabadas en líneas que se leen desde afuera hacia el centro del círculo.

La mesa de granito elíptica de Yale brilla gracias al agua que circula sobre su superficie, en donde números que representan fechas están grabados en una espiral con forma de caracol que va desde el interior hacia el exterior. Pese a que Lin aseguró que los significados de sus obras eran transparentes y neutrales, el recurso del círculo presenta su propia narrativa histórico-política de los movimientos sociales de los años sesenta. La progresiva e inacabada línea de tiempo hace alusión a las historias no resueltas de la guerra de Vietnam, de las mujeres y de los negros. La obra invita al espectador a interpretar los eventos como si todavía tuvieran una continuación positiva hacia un futuro mejor.[29] Así, en el mensaje que concierne a las mujeres, Lin curiosamente siguió a Judy Chicago no sólo con la idea de una mesa histórica para conmemorar los logros de las mujeres, sino también con la noción utópica de un futuro mejor: para indicar la misma esperanza, Lin utilizó una línea sin fin definido, mientras que Chicago cerró las esquinas de las mesas en un triángulo.

El optimismo puede tener una importancia de género en los diseños de Lin que llevan a un sentido de conciliación y curación en cuanto a los eventos políticos controversiales –ambas capacidades asociadas con el papel de la mujer. Esto se logra al involucrar a los visitantes que observan los monumentos para que se relacionen personalmente con los eventos que ellos conmemoran. En "El muro" la gente con frecuencia deja flores y otros artefactos y forma parte de un acto terapéutico que incluye intimidad, llanto y compañerismo. "La mesa de las mujeres" ofrece proximidad, especialmente a las mujeres, al comer juntas, sentadas en el banco de granito que rodea la mesa y sobre la cual está coloca-

da. La superficie brillante del monumento también tiene el propósito de apaciguar: el efecto del agua es tranquilizante y las superficies reflejantes invitan a nuevas reflexiones históricas y emocionales sobre las historias debatidas.[30]

El efecto curativo de "El Muro" y las lecciones pedagógicas de Lin ciertamente han motivado el proyecto "Curación de las heridas de la guerra de Vietnam", organizado por veteranos de la Guerra: un modelo reducido de "El muro" viaja de ciudad en ciudad alrededor de Estados Unidos y junto con éste se exhiben los artefactos que dejan tras de sí los dolientes en el sitio original en Washington, D.C. Lo que demuestra la feminización del monumento mediante los poderes apaciguantes asociados con la mujer y los objetivos optimistas y no ideológicos de Lin es la capacidad generada por ambos lados del debate sobre Vietnam –veteranos y pacifistas– de resolver las animosidades pasadas y de asimilar una historia dolorosa y controversial.[31]

Los mensajes históricos de Lin señalan cierta tendencia conservadora de evitar disputas sobre los asuntos ideológicamente impugnados. Lin feminiza los monumentos a través de sensibilidades femeninas tradicionales, mismas que, precisamente por su fuerza emocional apolítica, disipan la división de géneros y logran con éxito tranquilizar a la gente de ambos sexos. Así que, pese a que de manera similar a la misión artística feminista de Chicago, Lin concibió sus proyectos como "mecanismos de enseñanza", éstos no piden un cambio radical. Esto no es sorprendente ya que Lin es producto del post-feminismo de los ochenta, y para ella la identidad feminista anterior ha sido en gran medida transformada y ahora menos radical. Usualmente no definido por su política subversiva, el post-feminismo no requiere imágenes de género atrevidas y puede utilizar discursos artísticos abstractos y silenciosos. La generación post-feminista toma por sentado y construye sobre los logros feministas anteriores y puede darse el lujo de validar el status quo: Lin misma, por ejemplo, fue una estudiante de la Universidad de Yale gracias a la lucha de sus predecesoras para que se aceptaran a las mujeres en la universidad, y esto lo celebra "La mesa de las mujeres". Los éxitos de Lin, precisamente en proyectos que requieren aprobación institucional, ejemplifican los cambios en la confianza de mujeres artistas y la capacidad de ellas de beneficiarse del orden social y económico existente.

Otra mujer artista que ha alcanzado el éxito en esa era post-feminista es Cindy Sherman (nacida en 1954).[32] Sherman indudablemente toca temas de la identidad y condición de las mujeres, principalmente el cuerpo de la mujer y la psicología de género. Ella desea asumir su identidad femenil estudiando y encontrando soluciones para ella misma, quitándo-

se capas, cambiando de lo externo visible a lo interno, para llegar a ciertas realidades profundas. Su medio es principalmente la fotografía y ella se toma fotos a sí misma.[33] Al utilizarse como modelo, Sherman enfatiza el autocontrol sobre su propia representación. El ser su propio modelo hace referencias a la indisponibilidad de modelos para las mujeres artistas en el pasado y a mujeres modelos que eran históricamente anónimas, sin identidad propia, cuando posaban para los hombres. Al apropiar así la noción del modelo femenil, Sherman se revela en contra del control subjetivo de los artistas hombres sobre las imágenes de las mujeres. Sherman crea un arte de género una vez que se representa a ella misma como algo que encarna las realidades del cuerpo e identidad de la mujer en general, desde la perspectiva de una mujer.

En su serie de blanco y negro de fotogramas, Sherman aparece en películas semipornográficas de bajo costo en los papeles estereotípicos de la mujer durante los años cuarenta y cincuenta, que encarnan desde una joven aspirante a estrella y hasta una prostituta. Estos autorretratos se caracterizan por una mirada fría, autocontrolada, con un vacío emocional y una distancia frente al observador. Los temas consistían en la posible complejidad de roles e identidades de mujeres, y en los significados de la identidad femenil cuando dicha identidad era creada y cambiada por la belleza y por las ropas.[34] Es cierto que a Sherman le preocupaban las preguntas sobre la verdad externa e interna, realidades desintegradas e impermanentes en la vida de una mujer y las formas en que el arte puede inquirir dentro de estas preguntas con relación a la existencia femenil. Típica representante del post-feminismo, Sherman comentó muy optimista sobre la libertad de las mujeres contemporáneas para autodefinirse.

A principios de los ochenta, Sherman se inclinó por el "arte corporal". En su obra ella invita a los espectadores a explorar los interiores eróticos y los significados emocionales del sexo femenino al minimizar el trasfondo y amplificar su figura, que aparece ya mutilada, ya violada, o en la forma de cadáver. Sherman también llama la atención hacia la figura al utilizar colores lustrosos, aplicar maquillaje y ponerse trajes y alas extraños. Los efectos estrafalarios y repulsivos fuerzan al espectador a mirar hacia el atemorizante interior y así recrear el significado del cuerpo físico-sexual. En otras palabras, a través de lo feo y de lo pornográfico, Sherman envía un mensaje de relevancia para el género: el cuerpo de una mujer es vulnerable al peligro, e incluso a la muerte, y como consecuencia, su psique se encuentra en confudida agitación y ansiedad sobre su cuerpo.[35]

A principios de los años noventa, Sherman comenzó a utilizar muñecas de plástico y de hule como imágenes en vez de usarse a ella misma y a su cuerpo, como modelo. Al crecer su énfasis en el cuerpo sexual y según necesita quitarle la ropa a las imágenes para mostrar órganos sexuales agrandados y huecos y mostrar partes del cuerpo fuera de lugar, ya debe utilizarse una muñeca. Cuando las representaciones dejaron de ser su propio cuerpo, las muñecas metaforizan, hacen publicidad y universalizan aún más la angustia personal e indefensión como la suerte existencial del género entero.[36]

Una mujer artista de la edad de Sherman y que va en la misma dirección en cuanto a los horrores de género y corporales, es Kiki Smith (nacida en 1954). Ella comenzó en espacios de arte políticamente activos y no comerciales antes de que obtuviera el éxito en el mundo de las galerías de Nueva York en años recientes.[37] Smith se enfoca en el cuerpo físico y en los peligros que enfrenta, en las funciones del cuerpo y en los problemas del control individual sobre ellos. Ella muestra, por ejemplo, una línea de botellas grandes con líquidos corporales y esculturas tamaño natural de personas que perdieron el control sobre sus líquidos corporales, tales como un hombre colgado con su semen corriéndole por el cuerpo. Estas creaciones posiblemente se refieren a los riesgos en la era del SIDA, mientras que otras creaciones, como cuerpos vacíos, órganos desconectados u órganos apartados de su base y su función en el cuerpo, se dirigen a la falta de autogobierno sobre el mismo cuerpo. Smith también mostró un corazón como si fuera un desorden sangriento, un diagrama del sistema nervioso, una ampliación realística de espermas, piel, pelo, lágrimas y otros elementos internos del cuerpo, hasta ahora invisibles al arte.[38]

Smith se refiere al cuerpo tanto como un organismo "agenerado" o un orgasnismo universal sin-género, al cual no se le prenden signos sexuales. Los intereses de Smith en el cuerpo, a diferencia de Sherman, no se centran en sus aspectos meramente externos, sino en sus fallas y en sus traumas. Smith investiga las diferencias de género en el cuerpo interior, planteando preguntas acerca de las diferencias e igualdades socioculturales entre los sexos si se ignoran ciertas diferencias biológicas. En su discurso de los órganos reproductivos femeninos y en las diferencias sexuales, tal como Sherman –y a diferencia de la mayoría de los artistas masculinos–, Smith no idealiza el cuerpo femenino. Ella lo ancla en su contexto sociomoral, es decir, en el terror que puede resultar al cuerpo precisamente por las diferencias biológico–sexuales.

Smith expresa esta idea en varias obras: una escultura muestra la figura vacía de una mujer embarazada, cortada a la mitad a todo lo largo;

otra más expone a una mujer, con leche chorreando de sus senos; y una tercera muestra el feto de una mujer cuando cae al suelo.[39] Smith generó un mensaje de género mediante su elección de materiales. Sábanas manchadas colgadas como parte de una de sus obras, por ejemplo, pueden, dada su proximidad al cuerpo, marcar el cuerpo femenino a través de la menstruación, la pérdida de la virginidad y el parto –eventos privados fundamentales en las vidas de la mujer pero que también son de importancia comunal pública.[40] Smith, entonces, evoca una idea que se ha convertido en algo anticipado del discurso actual de género: el cuerpo y la biología de la mujer están recreados socialmente para encarnar el "género".

En comparación con la pintura, la fotografía como tecnología relativamente nueva ha estado más restringida a la participación por parte de las mujeres. La cámara era percibida como un mecanismo que significaba "velocidad y ciencia", y el procesamiento como algo tecnológicamente difícil, apropiados primordialente para los hombre. Hubo, sin embargo mujeres fotógrafas durante el siglo veinte, pero parece que ellas comenzaron a ser más ampliamente aceptadas por sus capacidades a partir de los años cincuenta.

Una mujer que surgió como innovadora importante y cuya obra fotográfica fue reconocida como arte es Diane Arbus (1923-1971).[41] Arbus nació en Nueva York y vivió y trabajó allí hasta que se suicidó. Ella formaba parte de la generación que creció en la era de la posguerra, pero dado que su trascendental obra fue realizada durante los sesenta y que hacía eco de esa era histórica, Arbus puede ser considerada como una artista de los sesenta.[42] Quizá debido a su formación al crecer en una familia acomodada durante un periodo conformista, Arbus no era una persona política ni era una feminista en el sentido ordinario. Su trabajo puede ser entendido como político al grado que en los sesenta el comentario personal y cultural era traducido en mensajes políticos. Incluso si no se le ocurrió a Arbus enfatizar el género como tema, su trabajo tuvo la importancia de género porque ella interpretaba sus sujetos a través de las sensibilidades de una mujer.

Arbus comenzó su carrera fotográfica asociada a su marido Allan Arbus en un estudio fotográfico de moda que trabajaba principalmente para las revistas *Glamour* y *Vogue*. Fue admirada no tanto por fotografiar a modelos sino, más tarde, por fotografiar imágenes únicas de gente marginada, física y socialmente dañada, de conducta desviada y paria; gente anómala: travesti, nudista, enana, cirquera, con retraso mental y enferma mental. Aunque ella retrataba a gente normal también, en esos sujetos anómalos palpó los secretos del mundo tabú, oculto, y prohibi-

do. Parte de su logro como mujer en ese momento fue el valor de penetrar y documentar ese mundo hermético. Más importante aún, sin embargo, fue la modesta mirada femenina que proyectó a esa gente. Su cámara se mantenía a distancia social de esa gente indefensa, sin embargo no transmitió ningún sentimiento de superioridad sobre ella. Algunos de los individuos con retraso mental, por ejemplo, aparecen tomados de la mano: simbolizan reprocidad y equidad. El mensaje de género de Arbus, entonces, es de empatía humana hacia los débiles y un sentido de igualdad con ellos a través de vulnerabilidad compartida, dolor y dependencia –todas estas emociones atribuidas a las mujeres con más frecuencia que a los hombres.[43]

Los parias también simbolizaban el sentimiento de alienación de la sociedad de la clase media convencional, que mucha gente joven sintió en los sesenta. Al documentar a gente desafortunada, Abus la extrajo de su lugar escondido al mundo y la acercó a la vista de la sociedad mayoritaria. Así, al descubrir la vida escondida de las minorías marginadas y alienadas, Arbus cruzó las fronteras entre lo privado y lo público y metaforizó una sociedad más amplia aquejada de problemas. Incluso en sus tomas de gente ordinaria, usualmente habitantes de zonas residenciales y demás gente famosilla, Arbus expresó la crítica del periodo sobre los burgueses. Ella logró introducirse a los interiores menos atractivos y sofisticados de esos residentes internados, expuso sus ansiedades y anotó la sospecha de que había una oscuridad oculta en sus vidas. Es interesante notar que con su obra, Arbus hizo resonar el libro publicado en 1963 de Betty Frieden, *The Feminine Mystique*, que enardeció el feminismo en Estados Unidos durante esos años. Ambas mujeres mostraron las condiciones enfermas e inestables dentro de la idealizada zona suburbana afluente, y especialmente su efecto en las amas de casa.[44]

En su vida personal Arbus personificó parte del ideal de la madre/esposa de la posguerra, que anhelaba la estabilidad del matrimonio y la protección en contra de las amenazas sociales y financieras. En unas fotos aparecidas en *Glamour* en 1947, Arbus misma apareció con su marido e hija pequeña como modelo de la familia americana. Alimentar a su hija al tiempo de permanecer impecablemente vestida era una típica imagen doméstica mistificada de las amas de casa durante ese periodo. Pero una imagen fotográfica de la vida doméstica en la obra de los Arbus que indicó su inconformidad con ese idealismo, fue su contribución, en 1955, a una exposición en el Museo de Arte Moderno en Nueva York, que después se convirtió en libro llamada *The Family of Man* (*La familia del hombre*), que pintaba a un padre e hijo acostados en un sofá, ambos leyendo el periódico dominical. Mientras que ésta era la imagen

de una familia en un momento de ocio idílico –el mensaje general de la exposición era el de familias satisfechas– los Arbus se subvirtieron contra este mito al colocar al padre y al hijo acostados opuestos uno del otro: la cabeza del padre cerca de los pies del niño, haciendo alusión a cuán desconectados podían estar uno del otro.[45]

Más elementos en la vida privada y profesional de Arbus señalaron la importancia del género. Arbus reveló algunas de lo que solían ser las inseguridades típicas entre mujeres profesionistas. Ella miraba a su marido Allan como al verdadero artista profesional a quien ella siempre habría de pedir apoyo en cuestiones técnicas de la fotografía, habilidades que le faltaban a ella. Diane Arbus se asociaba con, y siempre buscaba las opiniones de, la mayoría de los fotógrafos masculinos de la época, quienes –como ella bien sabía– eran importantes para facilitar la acogida de las mujeres en las artes.

Arbus rehusaba ser etiquetada como una "mujer artista": "Soy una *fotógrafa*", declaró, en rechazo a una definición género-específica.[46] Sin embargo, muchas de las dificultades que Arbus encontró en su vida tuvieron su origen en las diferencias de género: los problemas emocionales que surgieron cuando se reveló que ella era el verdadero talento en la pareja, y cuando su marido Allen se divorció, dejándola con graves problemas económicos qué enfrentar. Además de su vulnerabilidad, sus intentos por realizarse y lograr el reconocimiento como artista seria, y sus sentimientos de impotencia como mujer carente de poder causaron el deterioro de su bienestar emocional y finalmente la llevaron al suicidio.

A partir de los setenta, surgieron más mujeres fotógrafas como artistas destacadas. Una de las más importantes es Sally Mann (nacida en 1951).[47] Su trabajo sobre niños y mujeres debería ciertamente ser apreciado a través de la lente de género. Su colección reciente *Immediate Family* (1994) (*Familia cercana*) consiste enteramente de fotografías en blanco y negro de los tres hijos pequeños de Mann, tomadas dentro y alrededor de la casa familiar, durante siete años seguidos. A diferencia de las fotos ordinarias de niños, Mann los muestra ya desvestidos, ya sucios, sangrando o en condiciones por demás miserables. Algunos críticos atacaron a Mann por el uso inapropiado de sus dos hijas e hijo en esas imágenes y le pidieron que, en vez de fotografiarlos, debería cuidarlos. Tales acusaciones deberían ser descartadas, ya que los modelos de Mann tienen un propósito artístico y crítico más elevado. Ella documenta un sentido de ansiedad y de dislocación dentro de lo que comúnmente se cree que es un periodo idílico y feliz de la vida: la niñez, cuando los niños son limpios, inocentes y protegidos. En una toma titulada

"La cama mojada" su hijita está dormida desnuda y con sus piernas abiertas en la oscuridad, sobre una sábana manchada. Una mancha de orina imposible de lavar ensombrece la pureza de la niña. La imagen se refiere a una pérdida de la inocencia con efectos permanentes. Mann desmitifica el ideal de la niñez feliz, al decir que lo que es angustioso para los niños –coraje, confusión, inseguridad, pena, miedos– es, de hecho, lo que los niños enfrentan normalmente.[48]

Lo que Mann dice acerca de las amenazas a los niños como miembros débiles de la sociedad recuerda a las opiniones que Sherman y Smith expresan sobre los riesgos e infelicidad de las mujeres en cuanto al cuerpo. Pero Mann también deconstruye el ideal de la familia y sus roles de género. Más importante aún, como mujer que mira a sus propios hijos, y dado que las mujeres cargan con las responsabilidades principales de la crianza, Mann osa sacudir lo más sagrado de todo: la maternidad. A través de su cámara, incluso mujeres de la clase media bien intencionadas, como ella misma, se encuentran inermes para proteger a sus hijos indefensos. Y de aquí surge también una interpretación crítica de la noción de la familia perfecta.[49] La cámara de Mann toca los espacios privados del hogar y de la maternidad y como artista saca a su yo materno y a su familia de la privacidad para universalizar su mensaje.

La colección anterior de Mann, *At Twelve: Portraits of Young Women* (1988) (*A los doce: retratos de mujeres jóvenes*) examina los significados de las mujeres jóvenes. La fotografía de la portada, por ejemplo, representa a una adolescente en una postura relajada que viste ropas de verano que incluyen pantalones cortos apretados. Mann representa el cuerpo de la adolescente como irradiante de sexualidad al enfocar la cámara en la vulva de esa joven mujer, presionada por los pantalones cortos.[50] Tales fotografías son el producto de una cultura norteamericana impactada por el feminisimo, en donde el término "niña" es prácticamente rechazado por las jóvenes. Una vez que alcanzan la fase post-pubertad, el término niña es reemplazado por el de "mujer", lo que implica virtualmente seres sexuales maduros en una edad temprana. Fuera del contexto sociocultural, o tomadas por ciertos fotógrafos masculinos, se podría sospechar que las fotografías de Mann podrían ser pornográficas, pero desde su cámara se ven de manera diferente. Mann no explota a estas jóvenes mujeres. Más bien su obra discute su liberación sexual: enfatiza parte de sus consecuencias perturbadoras y la ansiedad que la sexualidad joven produce para la sociedad alrededor de ellas. Como mujer artista, Mann es capaz de percibir tanto lo positivo en los cambios cultu-

rales que trajo consigo la emancipación sexual de la mujer, como los peligros que puede involucrar la sexualidad joven.

En este aspecto, uno puede observar una similitud entre la obra de Mann y la de Smith y Sherman: no sólo ellas dudan que exista una belleza pura de mujeres no asociada con aspectos antiestéticos del cuerpo feminino, sino que también apuntan a los peligros sexuales en la vida de las mujeres. Esas artistas alcanzaron la edad adulta cuando el credo de la liberación sexual del feminismo ya se había establecido. Sin embargo ellas cuestionan el cándido optimismo que dichas ideas promovieron en los sesenta, en cuanto a la sexualidad y libertad de las mujeres. Estas artistas problematizan estos asuntos y los convierten en cuestiones de género al señalar las dificultades inevitables que una mujer puede encontrar justo por ser mujer. Ciertamente, a partir de los años ochenta, las mujeres han cuestionado con su arte el utopismo de las artistas de la liberación de la mujer, tipificado por Judy Chicago. El feminismo de la generación más joven ha sido más sobrio y menos político y radical, mientras que el ideal de la igualdad de las mujeres ha continuado para relacionar su obra con el género. Estas artistas jóvenes no han temido expresarse audazmente a pesar de la crítica. Los éxitos recientes de las mujeres artistas atestiguan los logros del feminismo en Estados Unidos, y una realiad en la que un lenguaje artístico de género ya puede ser bien recibido. Pese a que las mujeres artistas activas señalan los apuros fundamentales con que las mujeres todavía tienen que lidiar, ya no es necesario para esas artistas esperar la aprobación masculina o esconderse tras los hombres. Ciertamente, ya no necesitan pretender que lo son.

Notas y referencias bibliográficas

1. Mi discusión sobre el feminismo y el arte se basa en Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* (Nueva York: HarperCollins, 1993), Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art* (Nueva York: Routledge, 1988), Carol Duncan, *The Aesthetics of Power* (Nueva York: Cambridge University Press, 1993), y Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (London: Thames and Hudson, 1990). Véase también Grislea Pollock, "Fathers of Modern Arts, Mothers of Inversion", *Differences*, otoño de 1992, y Germaine Greer, *The Obstinate Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* (Nueva York: Ferrar, Strauss & Giroux, 1979).
2. Georgia O'Keeffe, *Georgia O'Keeffe: One Hundred Flowers* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1987); Nochlin, *Women, Art, and Power*, 91-93. Los críticos objetaron a los temas urbanos que O'Keeffe pintó sobre Nueva York por no representar su sensibilidad femenina y se rehusaron a mostrarlos. Véase Susan Landauer, "Searching for Selfhood: Women Artists of Northern California," en *Independent Spirits: Women Painters of the American West*, 1890-1945, coordinado por Patricia Trenton, 9-41 (Berkeley: University of California Press, 1995), 23-25. Sobre las mujeres y el modernismo, véase también Katy Deepwell, *Women Artists and Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 1998).
3. Sobre la relación entre O'Keeffe y Stieglitz véase Barbara Buhler Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics*, 1916-1929 (Chicago: Chicago University Press, 1991), y Georgia O'Keeffe y Alfred Stieglitz, *Two Lives: A Conversation in Paintings and Photographs* (Nueva York: HarperCollins, 1992). Véase también Laurie Lisle, *Portrait of an Artist: A Biography of Georgia O'Keeffe* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1986), y Charles C. Eldredge, *Georgia O'Keefe: American and Modernism*(New Haven: Yale University Press, 1993).
4. El estudio fotográfico de Stieglitz también había estado involucrado con la carrera de Isadora Duncan, quien había sido reconocida como una coreógrafa y bailarina modernista de principios de siglo. Véase Ann Daly, *Done into Dance: Isadora Duncan in America* (Bloomington: Indiana University Press, 1955), 172-173, 180, 183.
5. Judy Chicago, *The Dinner Party* (Nueva York: Penguin, 1996), 155. Véase también Whitney Chadwick e Isagbelle de Courtivron (coordinadores), *Significant Others: Creativity and Intimate Partnership* (Londres: Thames and Hudson, 1993).
6. Susan Landauer, "Searching for Selfhood," 23-25.
7. Buhler, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics*, 100.
8. Chadwick, *Women, Art, and Society.*

9. Véanse las fotografías en O'Keeffe y Stieglitz, *Two Lives*, y en Lynes, *O'Keefee, Stieglitz and the Critics*, 47, 59, 81-82, 114, 145-146, 163.
10. Sobre O'Keeffe en Nuevo México, véase Sandra D'Emilio y Sharyn Udall, "Inner Voices, Outward Forms: Women Painters in New Mexico", en *Independent Spirits*, coordinado por Patricia Trenton, 153-182, en esp. 153-157. Sobre la idea del Suroeste para las mujeres artistas, véase Virginia Scharff, "Introduction: Women Envision the West, 1890-1945," en *Independent Spirits*, coordinado por Patricia Trenton, 1-8, en esp. 2-6.
11. Chicago, *The Dinner Party*, 155; Lynes, *O'Keeffe, Stieglitz and the Critics*, 101.
12. Consúltense sus dos autobiografías: *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (Nueva York: Penguin Books, 1975), y *Beyond the Flower: The Autobiography of a Feminist Artist* (Nueva York: Viking, 1996). Chicago cambió su apellido paterno de su último matrimonio, Gershowitz, en 1969, a Chicago, en donde ella creció, "como un acto de identificarme como una mujer independiente". Véase Chicago, *Through the Flower*, 63.
13. Chicago, *Through the Flower*, 40-53.
14. Chicago, *Through the Flower*, 55-56, 64-66, 129, 132, 138.
15 Chicago, *Through the Flower*, 130-136, 158-159, 179, 180-182, 188-190, 195.
16. Chicago, *Through the Flower*, 95-117, 192-195, 200-204.
17. Chicago, *Through the Flower*, 141-143, 157.
18. "El proyecto de nacimiento" (The Birth Project) vino después. Véase Judy Chicago, *The Birth Project* (Garden City, NY: Doubleday, 1985).
19. Por instalación –o "levantamiento artístico"- quiero decir no una pintura o escultura, sino una construcción que combina todo tipo de cosas como platos, manteles, tres mesas, etcétera.
20. Sobre el proceso de crear "El banquete" y sus significados, véase Chicago, *The Dinner Table*, 3-13. Para más información sobre esta obra, consúltese Amelia Jones, "Sexual Politics: Judy Chicago's 'Dinner Party' ", en Amelia Jones (coordinadora), *Feminist Art History* (Berkeley: University of California Press, 1996), y Nancy McCauley, "No Sexual Perversion in (Judy) Chicago", *Bulletin of Art Documentation*, invierno de 1992.
21. Chicago, *The Dinner Party*, 5-7.
22. Chicago, *Through the Flower*, 32-33.
23. Chicago, *The Dinner Party*, 10-12.
24. Chicago, *The Dinner Party*, 7-9.
25. Chicago, *The Dinner Party*, 13, 214-218.
26. Para leer sobre las controversias en torno a la obra, véase Chicago, *The Dinner Party*, 213-226.
27. Para ver el trabajo de Lin impreso, consúltese Maya Lin: *Public, Private* (Columbus, Ohio: Wexner Center for the Arts, Ohio State University, 1994), y *Grounds for Remembering: Monuments, Memorials, Texts* (Berkeley: Doreen B. Townsend Center for the Humanities, 1995).

28. Daniel Abramson, "Maya Lin and the 1960s: Monuments, Time Lines, and Minimalism", *Critical Inquiry* 22 (verano de 1996), 679-707.
29. Abramson, "Maya Lin", 693-703.
30. Abramson, "Maya Lin", 704-706.
31. Marc Briendel, "War Memorial on Its Way to Berkeley", *Berkeley Voice*, 30 de enero de 1997.
32. Véase la obra de Sherman en Cindy Sherman, *Cindy Sherman: Untitled Film Stills* (Nueva York: Rizzoli, 1990) e idem., *History Portraits* (Nueva York: Rizzoli, 1990). Véase también Rosalind Krauss, *Cindy Sherman, 1975-1993* (Nueva York: Rizzoli, 1993).
33. Danielle Knafo, "Dressing Up and Other Games of Make-believe: The Function of Play in the Art of Cindy Sherman", *American Imago* 53 (verano de 1996), 139-164. Véase también Therese Lichetenstein, "Interview with Cindy Sherman", *Journal of Contemporary Art* (otoño de 1992), 78, Eric McDonald, "Dis-seminating Cindy Sherman", *Art Criticism*, 1989, 35.
34. Knafo, "Dressing Up," 145-148.
35. A Sherman se le pidió recientemente que dirigiera una película de terror llamada "Office Killer" ("Asesino de la oficina") que embona con las imágenes de su obra. Véase "She Came from Soho", *New Yorker*, 22 de abril de 1996, 38-39.
36. Knafo, "Dressing Up", 147-158.
37. Para la obra de Smith véase *Kiki Smith* (The Hague: Sdu Publishers, 1990), y *Kiki Smith: Sojourn in Santa Barbara* (Santa Barbara: University Art Museum, University of Californaia, 1995).
38. Susan Tallman, "Kiki Smith: Anatomy Lessons", *Art in America*, abril de 1992, 147-175, David Humphrey, "Stained Sheets/Holy Shroud", *Arts Magazine*, diciembre de 1990, 58-62, Carlo McCormick, "Kiki Smith", *Journal of Contemporary Art*, primavera de 1991, 81-86, y Michael Boodro, "Blood Spit, And Beauty", *Art News*, 1 de marzo de 1994, 124.
39. Tallman, "Kiki Smith", 147-175.
40. Humphrey, "Stained Sheets", 59-60, 62.
41. Sobre mujeres fotógrafas véase Naomi Rosenblum, *A History of Women Photograperhs* (Nueva York: Abbeville Press, 1994) y Judith Fryer, "Women's Camera Work: Seven Propositions in Search for a Theory", *Prospects* 16 (1991), 57-117. Para la biografía de Arbus, véase Patricia Bosworth, *Diane Arbus: A Biography* (Nueva York: W.W. Norton, 1984).
42. Para la obra de Arbus, véase *Diane Arbus* (Nueva York: Aperture, 1972); *Diane Arbus: Magazine Work* (Nueva York: Aperture, 1984), y *Untitled* (Nueva York: Aperture, 1995), publicado póstumamente.
43. Para un comentario sobre la obra de Arbus, véase Janet Malcolm, "Aristocrats", *New York Review of Books*, 1 de febrero de 1996, 7-8. Véase también José Napoleón Oropeza, *El bosque de los elegidos: escrito en homenaje a Diane Arbus* (Caracas: FUNDARTE 1986), y varios artículos en el *History of Photography*, verano de 1995.

44. Betty Frieden, *The Feminine Mystique* (Nueva York: Dell, 1963).
45. *Family of Man* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1955), 53. Véase también Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998).
46. Citado en Bosworth, *Diane Arbus*, 298.
47. Para consultar las colecciones de Mann, vease *Second Sight: The Photographs of Sally Mann* (Boston: D.R. Godine, 1983); *At Twelve: Portraits of Young Women* (Nueva York: Aperture, 1988); *Immediate Family* (Nueva York: Aperture, 1992); *Still Time* (Nueva York: Aperture, 1994).
48. Malcolm, "The Family of Mann", 7-8.
49. El título de Malcolm, "The Family of Mann", es irónico. Juega con el contraste entre la exposición titulada "Family of Man" (Familia del hombre) y colección de 1953, que enfatiza las familias felices, y el mensaje muy differente de Mann. Véase también Hirsch, *Family Frames*.
50. Malcolm, "The Family of Mann," 7.