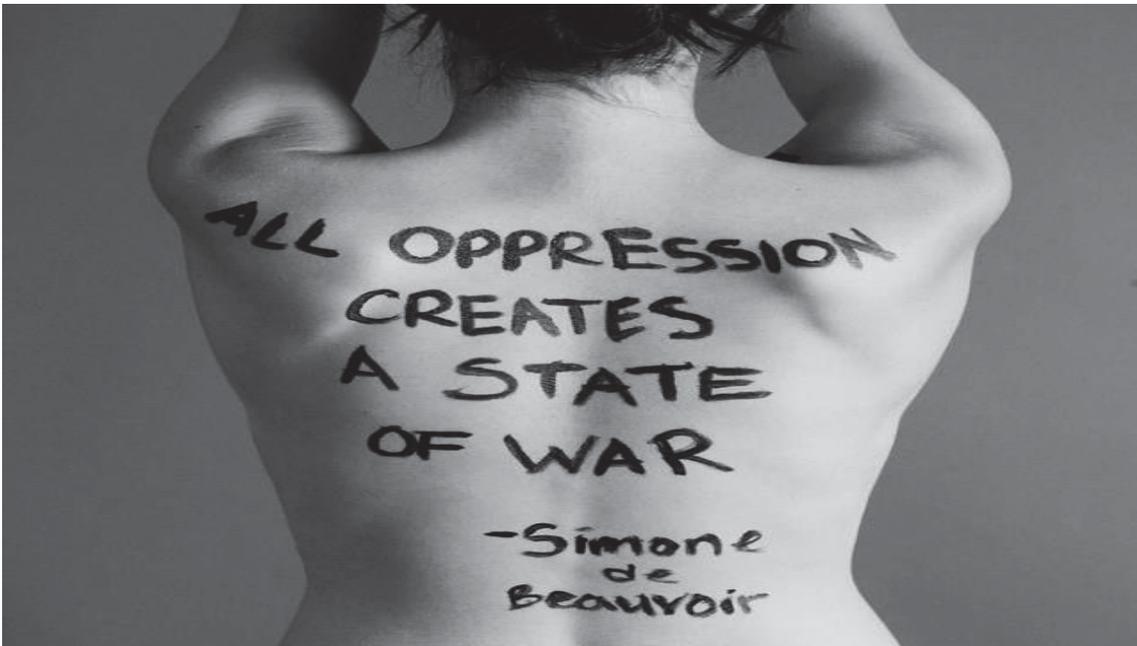




Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras - Grado en Historia del Arte

Trabajo de Fin de Grado



**EL CUERPO FEMENINO COMO ESCENARIO DE LUCHA SOCIAL
PERFORMANCE Y ACTIVISMO EN ESTADOS UNIDOS (1975 – 1995)**

María Mato Sanz

Tutora: Irune Fiz Fuertes

2016

EL CUERPO FEMENINO COMO ESCENARIO DE LUCHA SOCIAL

Performance y activismo en Estados Unidos (1975 – 1995)

Resumen

A través de las producciones de Martha Rosler (1975), Ana Mendieta (1977) y Guerrilla *Girls* (1980-90) se esboza uno de los posibles recorridos que la performance ha desarrollado en los últimos años del siglo pasado hasta nuestros días. La performance, fruto de la síntesis entre arte y feminismo, se convierte así en el agente que desenmascara el verdadero concepto social de la mujer estadounidense a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX.

Palabras clave: performance / feminismo / activismo / cuerpo / mujer.

“No se nace mujer, se llega a serlo”¹.

¹ DE BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*, Buenos Aires, 1947, p.13.

Índice

1. Definición de los objetivos. *Pág. 3*
2. Estado de la cuestión y metodología. *Págs. 3-4*
3. Introducción: El nuevo lenguaje artístico de la sociología femenina. *Págs. 5-6.*
4. Martha Rosler y la performance como estandarte del activismo feminista radical
 - 4.1. El feminismo radical como catalizador para la creación artística de performance. *Págs. 7-8.*
 - 4.2. Nuevas organizaciones radicales: De Betty Friedan al feminismo radical. *Págs. 8-9*
 - 4.3. Grupos de autoconciencia y organización de mujeres artistas. *Págs. 9-10*
 - 4.4. La *Semiótica de la Cocina* de Martha Rosler. La pedagogía rosleriana: Una crítica a la opresión de la mujer en el espacio doméstico. *Págs. 11-17.*
 - 4.4.1. Biografía (1943). *Pág. 11*
 - 4.4.2. De Warhol a la performance. *Págs. 11-12*
 - 4.4.3. *Semiotics of the Kitchen*, 1975. *Págs. 13-17*
 - a. Descripción.
 - b. Análisis. La pedagogía rosleriana.
 - 4.5. Apéndice fotográfico. *Págs. 18-23*
5. Ana Mendieta y la performance como búsqueda del alma femenina.
 - 5.1. Introducción al feminismo cultural. *Pág. 25*
 - 5.2. Del feminismo radical al cultural: De la lucha por la igualdad al esencialismo. *Págs. 25-27*
 - 5.3. *Sobre la Womanhouse*: De un espacio propio a la exaltación de lo femenino. *Págs. 27-31.*
 - 5.3.1. Bases teóricas: lo privado se hace público. *Pág. 28.*
 - 5.3.2. El proyecto de Womanhouse: en búsqueda de nuestro espacio. *Págs. 29-30*
 - 5.3.3. La cultura de la Diosa. *Págs. 30-31.*

5.4. El Árbol de Mendieta. Un matriarcado como respuesta al activismo de Rosler. *Págs. 32-40.*

5.4.1. Biografía (1948-1985). *Págs. 32-33.*

5.4.2. De la sangre a la Tierra. *Págs. 33-34.*

5.4.3. *El Árbol de la Vida*, 1977. *Págs. 34-40.*

a. Descripción

b. Mis orígenes y mi alma: un discurso doble

c. Análisis

c. 1. El Árbol

c.2. La Vida

5.5. Apéndice fotográfico. *Págs. 41-50*

6. Guerrilla *Girls*: Somos la conciencia del arte

6.1. Del énfasis en la feminidad al retorno de la igualdad.

Págs. 52-53.

6.2. Trayectoria como activistas. *Págs. 53-57*

6.3. La sátira está servida: *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en los museos?*

Págs. 57-59

6.4. Las Guerrilla *Girls* también hacemos “*performance*”. *Págs. 60-61*

6.5. Apéndice fotográfico. *Págs. 62-70*

7. Conclusión: Cuarenta años de performance feminista (1975 -2015). *Págs. 72-73*

8. Bibliografía. *Págs. 74-78*

9. Recursos electrónicos. *Pág. 79*

1. Definición de los objetivos

Uno de los propósitos de este trabajo es responder a la siguiente pregunta: ¿Es la performance feminista la herramienta para sanar la desigualdad entre hombres y mujeres? Y, ¿sigue existiendo hoy la performance de crítica feminista? Si es así, aún continúa, en palabras de Betty Friedan, “el problema sin nombre”².

Trataremos de responder a través de la obra de tres artistas de performance cuyo discurso bebe de los planteamientos de las corrientes feministas desarrolladas entre 1960 y 1990. Tres artistas de tres momentos diferentes cuya obra no sólo desvela su discurso artístico, sino además la trayectoria y teorías del Movimiento Feminista en Estados Unidos.

2. Estado de cuestión y metodología

La conjunción entre el arte de performance y la lucha social de las mujeres en las últimas décadas del siglo XX, pese a su corto recorrido, ha sido amplia y repetidamente tratada en las investigaciones de historia del arte contemporáneo.

En cuanto se refiere a las teorías feministas, aún hoy, siguen siendo válidas, en ciertos aspectos, los títulos como *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan, *Política sexual* (1970) de Kate Millett, *La mujer eunuco* (1970) de Germaine Greer o *Visión y Diferencia* (1988) de Griselda Pollock, consideradas iniciadoras de todos los planteamientos posteriores. En la actualidad, las obras y publicaciones de Judith Butler o Beatriz Preciado son claros referentes para iniciarse en las teorías feministas actuales, tratando temas de identidad y género. Para iniciarse en los estudios de performance propiamente dicha, los títulos de Estrella de Diego, *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores* (2011); y Susana Carro Fernández, *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino* (2010), son buenos clarificadores de la trayectoria que el feminismo y performance realizan desde los años sesenta. Sin embargo, son las autobiografías, citas y entrevistas de las propias artistas, los recursos más directos para verificar que la simbiosis entre su arte y sus reivindicaciones como mujeres se exponen en su obra performativa.

² FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*, Gijón, Júcar, 1974.

Los artículos publicados en las principales revistas de investigación, tanto españolas como internacionales, proporcionan una mirada más renovadora. Estos artículos nos permitirán a lo largo del trabajo conocer la trayectoria de ambos temas de estudio, y sobre todo, conocer cuáles son los planteamientos vigentes.

Por tanto, a partir de esta documentación, se abordará el estudio de las teorías del movimiento feminista y sus diferentes corrientes desarrolladas desde la década de los setenta hasta finales del siglo XX. A continuación, a partir de las referencias y el minucioso análisis de las obras de performance de las artistas, se procederá a argumentar de qué manera estas ideas se materializan en su persona y discurso artístico, analizando su biografía, y su obra desde el punto de vista estético y conceptual.

Sin embargo, el presente trabajo apuesta por ir más allá del mero estudio de las obras de artistas y teóricas feministas, buscando la respuesta que se plantea en los objetivos del trabajo, es decir, analizar, someramente, si la performance feminista de estos tres momentos ha resultado efectiva para superar la desigualdad entre hombre y mujeres. En este aspecto, la historiadora del arte Linda Nochlin y su obra cumbre, *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), es uno de los principales referentes.

3. Introducción: El nuevo lenguaje artístico de la sociología femenina

La Unión de mujeres pintoras y escultoras fundada en 1881³ y la primera organización de mujeres artistas constituida a raíz de la Exposición del Centenario de 1876 en Filadelfia son dos ejemplos de que el arte feminista comenzado en la década de 1960, no es el primer intento en el que las mujeres se unen para promocionar su arte. Sin embargo sí es el momento en el que surge y prolifera “un tipo de arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados históricamente y las parcelas incómodas de la representación”⁴.

Excluidas del mundo de la creación, las mujeres artistas reaparecen en la década de los setenta para reivindicar sus propias producciones, denunciar sublimaciones y caricaturizaciones con las que el arte ha pretendido representar la feminidad y ofrecer nuevas imágenes donde la mujer sea vista por ella misma⁵.

En el empeño de acercar el arte al público y transmitir sus experiencias personales, junto con la disolución de las fronteras entre arte y vida, muchas artistas desarrollan un lenguaje plástico donde será común el uso de *performances*.

El legado de las mujeres del Feminismo Ilustrado del siglo XVIII y de la Primera Ola del Feminismo comenzada en el siglo XIX evoluciona a través de las propuestas de los feminismos de la Segunda (1960-1990) y Tercera Ola (1990-actualidad)⁶. Aunque su origen reside en las primeras vanguardias artísticas, es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la performance comienza un recorrido paralelo a al de las tentativas del feminismo.

Las mujeres artistas, en su deseo de autorrepresentación, van a elegir la performance no solo para reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino también para reelaborar su propia biografía, permitiendo así evidenciar, desde un relato exclusivamente

³ « Para protestar contra la hegemonía de los hombres en el Salón, las mujeres fundan en 1881 la Unión de mujeres pintoras y escultoras. Incluso se esforzaron en promover la idea de un “arte femenino”, destinado a regenerar el genio artístico francés”. NOËL, D. “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, *Clio*, 19 (2004), p.6

⁴ BOZAL, V. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, 1996.

⁵ CARRO FERNÁNDEZ, S., *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón, Trea S.L., 2010.

⁶ BURKETT, E. “Women's movement. Political and social movement”, en <https://global.britannica.com/topic/womens-movement>, consultado el 14-07-2015.

personal, una historia de las mujeres que haga revisar distintos aspectos de la sociología e identidad femenina⁷.

⁷ SOSA SÁNCHEZ, R.P. "Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista", *Askarpía*, no. 21 (2010), pp. 65-69.

4. Martha Rosler y la performance como estandarte del activismo feminista radical.

4.1. El feminismo radical como catalizador para la creación artística de performance.

El contacto con el movimiento feminista produce un importante cambio en las producciones artísticas realizadas por mujeres. Tanto el activismo como las técnicas de autoconciencia son los principales aliados de las artistas en su lucha contra la *mística de la feminidad*⁸.

Esta expresión hace referencia al título de la obra de Betty Friedan publicada en 1963. El propósito de tal título era aludir al conjunto de conductas que, dictadas por la sociedad patriarcal, se identifican como arquetipo de lo femenino. La crítica de Friedan a la reclusión de la mujer en el ámbito doméstico, generaliza el debate sobre el papel social de la mujer norteamericana y supone el primer planteamiento hacia la formulación de un nuevo feminismo que se prolongará hasta comienzos del siglo próximo⁹. Según Friedan, la guerra de 1939 hizo irremediable el trabajo de la mujer fuera del hogar, sin embargo, una vez que la contienda finalizó¹⁰:

[...] los soldados volvieron a apropiarse de los puestos que durante algún tiempo habían sido ocupados por las mujeres¹¹.

A partir de la publicación de la obra de Friedan comienza un análisis sobre el ideal de vida cotidiana de la mujer norteamericana encarnada en citas como:

Cuando tu marido llegue a casa, salúdale con una sonrisa cálida y demuestra la sinceridad de tu deseo de complacerle. Escúchale. Puede ser que tengas una docena de cosas importantes para contarle, su llegada no es el momento. Déjale hablar primero, recuerda: sus temas de conversación son más importantes que los tuyos. Haz que la tarde sea suya. Nunca te quejes si llega tarde a cenar o si se queda fuera toda la noche [...]. Ponle cómodo. Déjale reposar en un sillón cómodo o descansar en el dormitorio. Que tenga una bebida fresca o caliente lista para él. Arregla su almohada y ofrécete para quitarle los zapatos. Habla en un tono bajo, tranquilizador y agradable.

⁸ FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*, Gijón, Júcar, 1974.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ CARRO FERNÁNDEZ, S., ob. cit., pp. 45-46.

¹¹ FRIEDAN, B. ob. cit., p.247.

No le hagas preguntas sobre sus actos o cuestiones su juicio o integridad. Recuerdate: es el jefe de la familia y como tal siempre ejerce su voluntad con justicia y veracidad. No tienes derecho a cuestionarle¹².

Un análisis que se convierte en la base discursiva del activismo feminista, impulsado por un nuevo feminismo que cristaliza en diversas organizaciones y grupos activistas en busca de la liberación de la mujer. Lo que nos importa es resaltar que este resurgimiento feminista se convierte a su vez en el objeto inspirador y fundamental del discurso conceptual en las obras de performance de las artistas.

4.2. Nuevas organizaciones radicales: De Betty Friedan al Feminismo Radical

Efectivamente, activismo y arte feminista se vuelven inseparables a principios de los setenta, y de ahí que si intentamos comprender este último será necesario remitir no solo a las principales conceptualizaciones de la teoría feminista, sino también a la historia de su organización.

A partir de los años veinte, conseguido el voto y tras el auge del sufragismo, el feminismo sufre en los Estados Unidos un proceso de declive que continúa hasta la publicación de *La mística de la feminidad* en 1963. Este nuevo feminismo cristaliza con la NOW (Organización Nacional de Mujeres), pionera organización feminista cofundada por Betty Friedan en 1966. Aparece así un nuevo feminismo que se articula como movimiento organizado, es decir, llevando a cabo acciones concertadas para conseguir fines políticos previamente pautados.

Las feministas no estaban interesadas en una política de reformas, sino en forjar nuevos modelos de vida, uniéndose así a diversos movimientos sociales radicales. El feminismo entra así en coalición con el antirracismo, el pacifismo y el movimiento estudiantil, siendo todos ellos absorbidos por la formación de la llamada Nueva Izquierda bajo los lemas comunes de la contracultura y la aversión hacia el liberalismo. Fue precisamente en este contexto de activismo político, compartido con los varones, cuando las mujeres tomaron conciencia de la peculiaridad de su opresión. Tanto en la Nueva Izquierda como en el Movimiento por los Derechos Civiles, las mujeres solían verse confinadas a tareas como preparar café, auxiliar a los

¹² NASH, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, 2004, p.162.

hombres y responsabilizarse de las labores domésticas. Sus propuestas sobre la liberación de la mujer son tachadas de burguesas y antirrevolucionarias, se producen choques y tensiones y se crea un ambiente de frustración que culmina con la propuesta de una organización autónoma para las mujeres¹³.

En este caldo de cultivo surgen las propuestas del feminismo radical (1967 – 1975) cuya inauguración coincide con la fundación del *New York Radical Women* (NYRW) por Pam Allen y Shulamith Firestone. La fecha de inicio, 1967, viene dada por el surgimiento en los Estados Unidos de grupos de mujeres que comienzan a debatir los temas distintivos del feminismo radical. La fecha de finalización, 1975, coincide con la aparición del feminismo cultural que desplazará al radical¹⁴

4.3. Grupos de autoconciencia y organización de mujeres artistas

Por encima de la diversidad inherente al feminismo radical, todos los grupos compartieron la organización de lo que vendría a llamarse *consciousness-raising* o grupos de autoconciencia. Esta práctica se convierte en el motor para la creación artística del arte feminista de los años setenta, el cual tenía como principal objetivo responder a la opresión de la mujer. Consistía en grupos en los que se hablaba:

(...) de cosas personales, cotidianas, de la familia, del trabajo doméstico, de sus sentimientos, de sus frustraciones, de su sexualidad, de su maternidad, de su identidad como mujeres, de la discriminación laboral o de la falta de reconocimiento y de voz propia¹⁵.

De este modo, se ponía de manifiesto que el “problema sin nombre” del que Friedan hablaba refiriéndose a la identidad de la mujer, no era consecuencia de una inadaptación individual al canon de la feminidad, sino de un conflicto social común a cientos de mujeres. La toma de conciencia de los problemas compartidos fue el vehículo para la potenciación de la autoestima y para la revalorización de la palabra de un colectivo marginado. Las artistas participantes en los grupos de autoconciencia

¹³ CARRO FERNÁNDEZ, S., *ob. cit.*, pp. 75 – 77.

¹⁴ ECHOLS, A., “Daring to Be Bad. Radical Feminism in America 1967 – 1975”, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, pp. 3- 5.

¹⁵ NASH, M. *ob. cit.*, p.176.

organizados en los años setenta van descubriendo, al discutir de sus propias vivencias, que lo que consideraban problemas personales o acontecimientos debidos al azar, se encontraban generalizados entre todas las mujeres, siendo, por tanto, fruto de un sistema opresor. Faith Wilding, una de las integrantes del programa artístico feminista de la *California State University de Fresno*, describe el trabajo en los grupos de autoconciencia¹⁶:

Nuestras sesiones de trabajo se centraban en el análisis de lo que hoy en día llamaríamos la construcción social de la experiencia femenina (...). (Cómo ha sido considerada la mujer socialmente). El procedimiento consistía en establecer un turno alternativo de palabra, en el que cada una de las asistentes pudiese hablar acerca de las experiencias personales sobre algún asunto clave, como el trabajo, el dinero, la ambición, la sexualidad, la familia, el poder, la ropa, la imagen corporal o la violencia. A medida que se sucedían las intervenciones, se hacía evidente que lo que en un principio no parecían ser sino experiencias puramente personales, eran compartidas, en realidad, por el resto de nosotras. Lo que estábamos descubriendo era la existencia de un trasfondo común de opresión sexual, que condicionaba nuestro papel e identidad como mujeres¹⁷.

En palabras de Sosa Sánchez, “las performances realizadas por mujeres artistas constituyeron en la década de los setenta una vía de escape a través de la cual poder hacer visible un cuerpo que había sido omitido por el arte”. A través de un lenguaje plástico que permita expresar sus propias experiencias y sentimientos, las mujeres artistas generan una estética reivindicativa de lo femenino para así transgredir los modelos dominantes impuestos por la cultura patriarcal¹⁸.

¹⁶ CARRO FERNÁNDEZ, S., ob. cit., pp. 80-83

¹⁷ BROUDE, N. y GARRARD, M. *The Power of the Feminist Art*, New York, 1994, p. 35.

¹⁸ SOSA SÁNCHEZ, R.P., ob.cit, pp. 71-72.

4.4. La *Semiótica de la Cocina* de Martha Rosler. La pedagogía rosleriana: Una crítica a la opresión de la mujer en el espacio doméstico.

4.4.1. Biografía

La figura de Martha Rosler supone el mejor ejemplo para demostrar cómo la creación artística de mujeres en la década de los setenta fue fruto de la conjunción entre militancia feminista y participación en los grupos de autoconciencia. Ambos conducen a Rosler a tratar la expresión artística de la vivencia de las mujeres, provocando una auténtica transformación en su trayectoria artística¹⁹.

Nació en Brooklyn en 1943 y estudió pintura en *Brooklyn Museum Art School* graduándose en *Brooklyn College*, donde fue alumna de Ad Reinhardt, con quien estudió Historia del Arte, y de Jimmy Ernst, hijo del pintor surrealista Max Ernst. Desde su juventud estuvo comprometida con los ideales norteamericanos de integración y democracia, mostró un interés constante por las cuestiones de desigualdad e injusticia y participó en protestas antinucleares y a favor de los derechos civiles. La guerra de Vietnam, la amenaza nuclear, la pobreza o la objetualización y opresión de las mujeres serán temáticas que la empujen a abandonar la pintura y a buscar nuevas formas más efectivas, pero sobre todo, más impactantes²⁰.

4.4.2. De Warhol a la performance

Tras conocer la obra de Warhol y del grupo Fluxus, Rosler declara que ninguno de ellos parecía ofrecer un modelo directo que le resultara de utilidad²¹:

Fluxus parecía algo sistemático, anti institucional y racional, impregnado por una especie de ironía europea. Ese fue otro elemento en mi percepción de gente como Warhol, ya que era un extraño que observaba a Estados Unidos cavilando sobre su implacable fachada²².

¹⁹ CARRO FERNÁNDEZ, S. *ob. cit.*, pp. 82 – 84.

²⁰ ALBEROLA CRESPO, N. "Hogar, ¿«dulce» hogar?: Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage". *Dossiers feministas*, 18 (2014), pp. 198 - 200.

²¹ BUCHLOH, B. y ROSLER, M. *Una conversación: Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh*, en Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1999, p. 11-12.

²² BUCHLOH, B. y ROSLER, M. *ob. cit.*, p. 11.

En 1968, coincidiendo con el surgimiento del Movimiento de Liberación de las Mujeres, Rosler se traslada al Sur de California. En San Diego (**Fig. 1**) participa activamente en el movimiento feminista, se suma a diversas organizaciones de mujeres, imparte charlas en institutos y grupos comunitarios, colabora en sketches y performances realizados por otras creadoras y se relaciona con artistas feministas de Los Ángeles, como Suzanne Lazy y Nancy Buchanan²³.

Su obra de performance comienza a gestarse en este contexto de participación en los grupos de autoconciencia y de la mano de los nuevos pensamientos feministas. Junto con otras artistas es aquí donde al discutir sus propias vivencias va descubriendo que lo que consideraban problemas personales o acontecimientos debidos al azar se encontraban generalizados entre todas las mujeres, siendo por tanto, fruto de un sistema opresor. Rosler es un buen ejemplo de cómo la participación en los grupos de autoconciencia y la militancia feminista se convierten en el instrumento que conduce a la expresión artística de la vivencia de las mujeres²⁴:

Sería difícil exagerar el efecto que tuvo el feminismo en la obra de Rosler, ya que es el causante de que los temas de la opresión y resistencia, centrales en su obra, adquieran aplicación concreta a sí misma, a su identidad como mujer y a la vida cotidiana²⁵.

Al vivir en San Diego, Rosler se da cuenta de lo insuficiente que resultaban las prácticas del Arte Pop y del grupo Fluxus, de que incluso la ironía era insuficiente para ella. Aunque proseguirá con su obra pictórica y escultórica, es a través de la fotografía y la técnica del fotomontaje (**Fig. 2**) donde refleja sus primeras inquietudes feministas y donde se encuentra el germen de lo que será su obra de performance a partir de 1973 con su primera muestra *Monumental Garage Sale*²⁶ (**Fig. 3**).

²³ CARRO FERNÁNDEZ, S., ob. cit., pp. 82 – 83.

²⁴ CARRO FERNÁNDEZ, S. "De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista", *Cuadernos Kóre*. Revista de historia y pensamiento de género, no. 6, pp. 139 – 140.

²⁵ DE ZEGHER, C. *Martha Rosler: Positions in the Life World*, Birmingham, 1998, p.76.

²⁶ BUCHLOH, B. y ROSLER, M. ob. cit., p. 12-13.

4.4.3. Semiotics of the Kitchen, 1975 ²⁷

a. Descripción

Semiotics of the Kitchen es una performance realizada en 1975 por Martha Rosler registrada en un formato de vídeo en blanco y negro. La acción se desarrolla a lo largo de seis minutos en una cocina donde la propia Rosler ejerce de protagonista. La utilización de un único plano secuencia y una perspectiva formal son recursos que impiden que el espectador desvíe su atención fuera de la acción que la artista presenta.

El video comienza con la artista sosteniendo una pizarra donde aparece escrito el título de la obra (**Fig. 4**). A continuación, Rosler como cocinera presenta una serie de utensilios de cocina, que tras identificar uno a uno y pronunciar su nombre en orden alfabético: *Apron (A)*, *Bowl (B)*, *Chopper (C)*, demuestra la improductividad de éstos mediante gestos automatizados y violentos. A continuación, tras la “presentación” de cada uno de los objetos, Rosler, articula con el cuerpo las últimas letras del alfabeto: “U”, “V”, “W”, “X”, “Y” y “Z” (**Fig. 5**), una por una, de forma continuada y con un marcado aire teatral.

b. Análisis. La pedagogía rosleriana²⁸

La performance de Rosler muestra los efectos de la dominación masculina a través de una crítica del espacio doméstico como lugar del trabajo de la madre de familia. Con una serie de coreografías a medio camino entre la violencia, el absurdo y la comedia, Rosler muestra cómo la mujer ha sido significada por los intereses masculinos, por las estructuras de una sociedad patriarcal que la relega a un papel secundario en la estructura familiar occidental y la convierte en poco menos que una esclava del hogar. En evidente relación con la teoría feminista, la obra de Rosler permite conocer

²⁷ Enlace al vídeo de la performance: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>

²⁸ BOUHABEN, M. A. “La Video-performance como Crítica Feminista a la Familia Patriarcal”. *BRAC*, Vol.4, no. 1 (2016), p. 9.

las ideas clave de la crítica a la familia y a la reclusión de la mujer, de las cuales la artista se declara partícipe y fiel activista.

Desde los años cincuenta, publicidad, televisión, radio y prensa construían una imagen idílica del hogar de la sociedad americana que empañaba la explotación laboral de la mujer. Las construcciones culturales e institucionales hacían de la mujer un sujeto sumiso cuya única aspiración era el matrimonio, la reproducción y la educación de los hijos, aparcando a un lado sus aspiraciones vitales y profesionales. Esta performance se convierte así en el arma con la que Rosler pretende, en primer lugar, presentar cuál es la situación de la mujer en el núcleo familiar; y en segundo, fracturar a través del lenguaje y la acción esa concepción social que recluye a la mujer en el ámbito doméstico.

Si analizamos la primera imagen de la performance observamos que el uso de la pizarra obedece lógicamente a la falta de recursos técnicos propios del arte *underground* (**Fig. 3**). Pero del mismo modo, en esta imagen encontramos también una clara referencia al filme de Jean – Luc Godard, *La Chinoise* (1967) (**Fig. 6**), una de las influencias ineludibles de la artista norteamericana, pues en muchas de sus obras se apropia de algunas de las innovaciones estilistas de este cineasta francés²⁹.

En este plano vemos al actor Jean Pierre Leaud interviniendo en la superficie de la pizarra para borrar progresivamente cada uno de los nombres de los más grandes dramaturgos ahí escritos. Al igual que Godard, la pizarra le sirve a Rosler como medio de reflexión, para hacer de la imagen un medio didáctico. Así, la pizarra se convierte en el elemento que nos anticipa y presenta la acción que está apunto de desarrollarse: la cocina de Rosler va a ser un aula, el título de su video una asignatura universitaria, y la artista ocupará el lugar de la maestra.

Debemos apuntar que esta pedagogía como práctica artística hunde sus raíces en el teatro de Bertolt Brecht, influencia común a Godard y a Rosler. Brecht pretendía evitar el proceso del teatro clásico mediante el cual el espectador sufría esa catarsis que Aristóteles definió en su *Poética*, para que a través del distanciamiento sea posible el juicio crítico³⁰. De esta manera, Rosler evita que se produzca esa vulnerabilidad en el espectador para que éste no pueda verse identificado en el transcurso de la obra y por tanto conseguir que el espectador active el pensamiento crítico y que así adopte una posición respecto a la problemática planteada. Si analizamos ahora el contenido del texto escrito en la pizarra encontramos la palabra

²⁹ COTTINGHAM, L. "The War is Always Home: Martha Rosler", 1991. En <http://www.martharosler.net/reviews/cottingham.html>. Entrevista consultada el 5-04-2015.

³⁰ BENJAMIN, W. *Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III*. Madrid, 1998.

“*Semiotics*” (**Fig. 3**), es decir, disciplina que estudia los signos en la vida social. Los signos de la vida social que Rosler va a estudiar, o más bien criticar, tienen que ver con el papel de la mujer dentro de las coordenadas impuestas por la familia patriarcal. Además, la palabra aparece fragmentada: “Semi-” que significa “medio o mitad”, y con la que Rosler pretende mostrar el signo de la mujer, separado del elemento masculino simbolizado por la letra “o”³¹.

Tras presentar el título de la video-performance, Rosler comienza su acción, la cual podemos analizar a partir de tres parámetros: escenografía, elementos kinésicos (o lenguaje corporal) y elementos prosódicos (o de la pronunciación). En el desarrollo de la acción los elementos escenográficos son dos: el lugar de la acción, la cocina, y los utensilios propios de las actividades domésticas (**Fig. 7**). La cocina es presentada como un signo de opresión masculina y las coreografías como signo de las maquinaciones de control sobre los cuerpos³²:

Es el signo de una cocina. La acción es el signo de una opresión. Y *Semiotics of the Kitchen*, que realicé cuando regresé a Nueva York en 1974-1975, es sobre “representaciones televisivas de”. Para *Semiotics* tuve que utilizar la cocina del *loft* de alguien que conocía porque se suponía que no debía parecer una cocina de casa suburbana. Tenía que parecer una especie de extraño escenario, como el signo de una cocina³³.

Los elementos kinésicos también son dos: el gesto violento exagerado y automatizado (**Fig. 8**); y el rostro impasible y deshumanizado (**Fig. 9**). El automatismo agresivo y deshumanizado representa el intento de Rosler por escapar del dominio de la familia y del Estado. Es una ironía que tiene la firme intencionalidad de mostrar un cuerpo que ya no quiere ser dócil, que pretende desligarse de la dualidad sexuada que ha impuesto la mirada patriarcal a través del lenguaje y la estructura familiar. Rosler elabora su performance introduciendo un personaje casi cómico, hierático e inexpresivo, dentro de una circunstancia hostil y dramática como es la alienación femenina en las familias capitalistas occidentales. Esta alienación es producida por la acción de la familia, que impone un conjunto de ideas pretendidamente universales y

³¹ BOUHABEN, M. A., ob. cit., pp. 14 – 15.

³² *Ibidem.*, pp. 15-16.

³³ ROSLER en AA.VV., *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p.104.

verdaderas que son sólo producto de una trama cultural elaborada por el poder masculino.

Además, el uso que hace de los objetos nada tiene que ver con su uso común, es decir, cada objeto es descontextualizado de su función específica y utilizado de manera no regularizada, casi metafóricamente. Primero marca con el gesto su función normalizada, cuando agarra el cuenco simula que está batiendo comida, pero a continuación, coge una plancha y golpea con violencia sobre su superficie. Esta desviación del uso normal de los utensilios es el elemento crítico que rompe la función que le ha sido asignada, y por tanto es la rebelión que produce una ruptura de la norma. Así, Rosler, cuestiona la normalidad dominante transformando su orden lógico, mediante la parodia (**Fig. 7**).

Por último el elemento prosódico: la pronunciación mecanizada del nombre de cada uno de los utensilios siguiendo un orden estrictamente alfabético. La enumeración alfabética de los objetos funciona como un sarcasmo que muestra la forma en que el lenguaje ordena y codifica la realidad social. Ese orden del lenguaje es el que, según Rosler y la teoría feminista localiza, disciplina y asigna un lugar determinado a los cuerpos, en este caso a la mujer³⁴.

De este modo, mediante una acción irónica, Rosler muestra cómo el lenguaje hace que el cuerpo de la mujer esté localizado y codificado para tareas del hogar. El orden diacrónico del alfabeto funciona como un elemento de control social, como una ley incuestionable que hay que deletrear de manera automática. Así, la articulación de las letras, su encadenamiento sirven para componer el significado del sujeto, en este caso, la mujer.

Rosler está escenificando las estrategias del poder del lenguaje sobre el cuerpo, asumiendo el problema de la construcción lingüística de la mujer en las familias occidentales. Determina el modo en que los actos que realiza la mujer en su cotidianidad están contruidos por las normas y cómo el Estado a su vez determina cómo han de ser las relaciones sociales en la familia.

Al final de la performance, Rosler se convierte en letra, en un utensilio más, dibujando con su propio cuerpo las últimas letras del alfabeto (**Fig. 10**). Su cuerpo, regulado por el orden de las letras, responde de nuevo al automatismo con el que Rosler parodia el rol de la mujer en el núcleo familiar. Además, las últimas tres letras desencadenan un significado aún más profundo. Las letras “X” e “Y” aluden a la expresión genética del varón, de la misma manera que hembra es peyorativo para

³⁴ *Ibidem.*, pp. 17-18.

definir a las mujeres (XY). La letra Y es representada por Rosler mediante un gesto corporal semejante al de Jesucristo en la cruz (**Fig. 11**), mientras que la letra Z la dibuja con un cuchillo en el aire simulando el gesto del Zorro. De este modo, Rosler concibe la figura de Jesús, letra Y, como un estereotipo de hombre dominante, el cual ha de ser sacrificado a favor de la igualdad social y la justicia, reivindicadas con la marca del Zorro en su lucha contra los tiranos. Este gesto habla del problema de la identidad dentro de la crítica feminista prestando especial atención al concepto de género, cuya funcionalidad es vislumbrar cómo las diferencias sexuales entre hombres y mujeres no son otra cosa que construcciones sociales³⁵.

El contacto con el movimiento feminista produce un importante cambio en las producciones realizadas por mujeres, y la carrera artística de Rosler es un ejemplo de dicha transformación. Pero la concienciación no solo afecta a la evolución artística individual, sino que es también causa de la multiplicación de redes y organizaciones que ayudarán a las mujeres artistas a tomar las riendas de sus propias vidas³⁶.

³⁵ BOUHABEN, M.A. ob. cit., pp. 22 – 24.

³⁶ CARRO FERNÁNDEZ, S. ob. cit., pp. 83.

4.4. Apéndice fotográfico



FIG. 1. ALLEN SEKULA, FRED LONIDIER, PHEL STEINMETZ AND MARTHA ROSLER. SAN DIEGO (CALIFORNIA), 1976. CARDEL JIMMERSON ARTE CONTEMPORÁNEO, WASHINGTON.

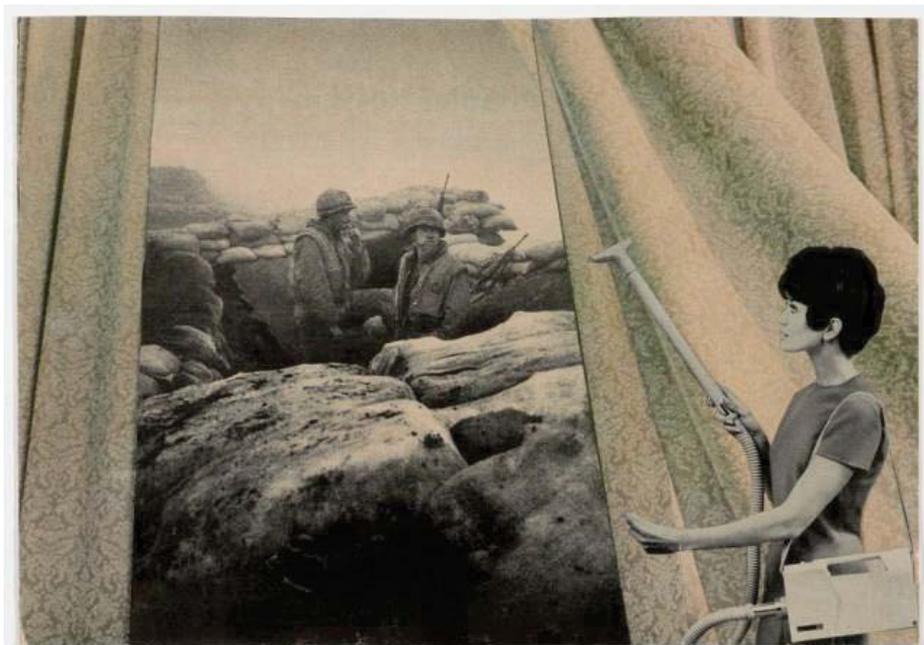


FIG. 2. MARTHA ROSLER. CLEANING THE DRAPES, 1967-72, MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK.

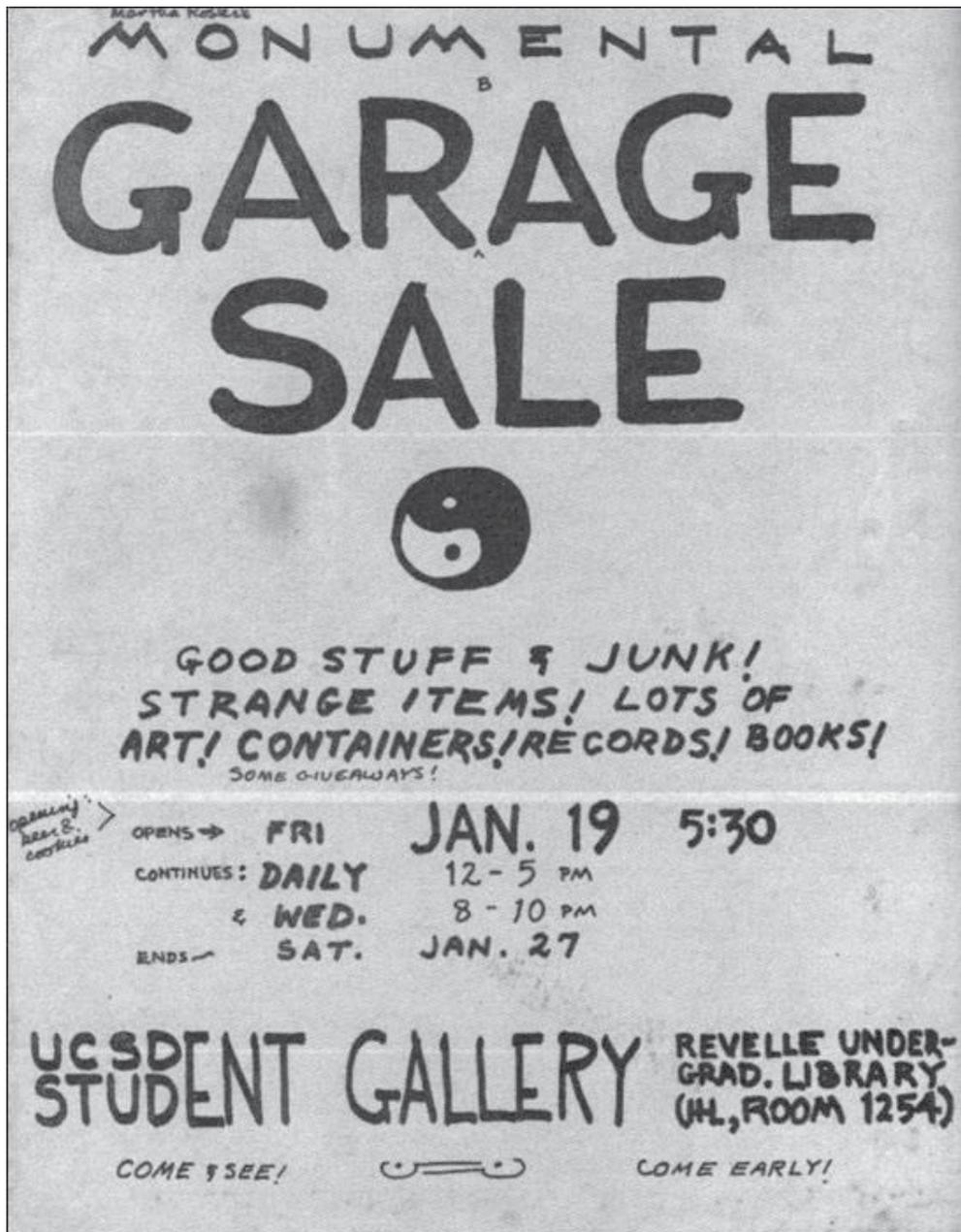


FIG. 3. MARTHA ROSLER, CARTEL DE MONUMENTAL GARAGE SALE, 1973, CALIFORNIA.



FIG. 4. MARTHA ROSLER, SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 1975. MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK.



FIG. 6. JEAN-LUC GODARD. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA « LA CHINOISE », 1967.



FIG. 5. MARTHA ROSLER, SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 1975. MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK.



FIG. 7. MARTHA ROSLER, SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 1975. MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK



FIG. 8. MARTHA ROSLER, SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 1975. MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK



FIG. 9. MARTHA ROSLER, SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 1975. MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK



FIG. 10. MARTHA ROSLER, SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 1975. MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK



FIG. 11. MARTHA ROSLER, SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 1975. MUSEUM OF MODERN ART OF NEW YORK

5. Ana Mendieta y la performance como búsqueda de la identidad femenina

5.1. Introducción al feminismo cultural

La segunda mitad de la década de los años setenta va estar dominada por el llamado feminismo cultural o feminismo de la diferencia, reemplazando al anterior feminismo radical. Catalizador de la segunda ola del feminismo en Estados Unidos, esta nueva corriente, supone un profundo cambio tanto en la crítica como en las fuentes teóricas en las que basa su discurso. Del mismo modo, la escena artística también sufrirá cambios de acuerdo con estos nuevos planteamientos.

Las inquietudes artísticas de Ana Mendieta se incluyen dentro del movimiento llamado de la Gran Diosa, consecuencia del impacto de la Womanhouse. A diferencia de Martha Rosler, ejemplo primero de la puesta en práctica del feminismo radical, Mendieta se convierte en el exponente de esta segunda ola del feminismo en los Estados Unidos.

5.2. Del Feminismo radical al cultural: De la lucha por la igualdad al esencialismo

Desde finales de los años sesenta el feminismo radical o de la igualdad optó por denunciar y combatir las desigualdades entre hombres y mujeres. Sin embargo, a mediados de los setenta y tras el apogeo de la Womanhouse, comienza el devenir hacia los feminismos de la diferencia. Transición que circula en paralelo a la evolución del arte feminista al arte femenino³⁷.

Esta nueva corriente va a rechazar toda tentativa de alcanzar la igualdad con los hombres, ya que ello, según las feministas de la diferencia, equivaldría a ser iguales a quienes las oprimen³⁸. Frente a la denuncia de la opresión por razón de género del feminismo radical, el feminismo cultural desplaza el centro de atención a temas

³⁷ CARRO FERNÁNDEZ, S. ob. cit., p.176.

³⁸ SIMONIS, A. "La diosa feminista. El movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la Segunda Ola", *Feminismo/s*, no.20 (2012), pp. 30-32.

como la psique y los vínculos afectivos de las mujeres³⁹. Se inician así los estudios sobre la maternidad, la sensibilidad femenina y la contracultura de la mujer que, instalada en la naturaleza, posee las cualidades necesarias para enfrentarse a la sociedad patriarcal⁴⁰.

El feminismo cultural va a desarrollar en sus últimos años características esencialistas que van a conducir a otro tipo de feminismo y de arte. Los grupos de autoconciencia, el activismo político y la creación de asociaciones de mujeres artistas son ejemplos de que las mujeres, ya habían introducido, al menos, un pie en el ámbito público que las rodeaba. Ahora, la intención va a ser crear su propio espacio. Un ámbito propio que será el que conduzca a la creación de proyectos como la Womanhouse y que a su vez desarrollen esta filosofía esencialista consistente en la exaltación de lo que se considera propiamente femenino:

Solo manteniéndose en lo otro las mujeres podrán restaurar los valores de la vida y el reencuentro con la naturaleza⁴¹.

Con esta frase se afirma que la emancipación de la mujer no debe basarse en la adopción del rol masculino, sino en afirmar sus propias características, ya que optando a la igualdad se perdería la capacidad de oposición.

Para las feministas de la igualdad la opresión de la mujer se debe a la asociación que la Ilustración estableció entre mujer y naturaleza, definiéndola como un ser cautivo de sus pasiones y por tanto quedando justificado su confinamiento al hogar. Esta definición de la mujer es invertida y transformada por el feminismo cultural para proceder a la consagración de una serie de valores femeninos en los que subyace la exaltación de los mismos⁴². Con este nuevo planteamiento se da un giro radical al pensamiento feminista y empieza a considerarse eficaz en algunos sectores, descontentos con el programa del feminismo de Betty Friedan y el NOW. Una tendencia por el esencialismo biológico, que se convertirá en seña de identidad del

³⁹ *Ibíd.*, pp. 32 – 34.

⁴⁰ CARRO FERNÁNDEZ, S. *ob. cit.*, pp. 182-189.

⁴¹ MARCUSE, H. *Eros y civilización*, Barcelona, 2001.

⁴² CARRO FERNÁNDEZ, S., *ob. cit.*, pp. 185 – 187.

feminismo cultural, del que Mary Daly y Adrienne Rich serán importantes catalizadoras⁴³:

Nuestra esencia se define ahí, en nuestro sexo, de donde emanan todas nuestras realidades: quiénes son nuestros aliados potenciales, quién es nuestro enemigo, cuáles son nuestros intereses objetivos, cuál es nuestra verdadera naturaleza.⁴⁴

Daly, por tanto, vuelve a definir a las mujeres, y su definición está vigorosamente ligada a lo que es femenino desde el punto de vista biológico.

En contra de este planteamiento, Griselda Pollock afirma que este empeño de crear un espacio propio contribuye, en primer lugar, a reforzar el estereotipo de las esferas separadas entre hombres y mujeres, y en segundo lugar, tiende a reafirmar la tesis de un arte determinado por la biología⁴⁵. De este modo, las primeras tentativas feministas que luchaban por la igualdad acaban constituyendo una apología de la supuesta esencia femenina, algo que se acerca a la *Mística de la feminidad* de Friedan y cuya respuesta condujo a la creación de un feminismo y arte radicales.

5.3. Sobre la *Womanhouse*: De la conquista de lo público a la búsqueda de un espacio propio

A la labor comenzada por los feminismos liberal y radical, de denunciar públicamente la marginación de la mujer en Estados Unidos, se une el proceso comenzado por la *Womanhouse*. Una asociación de mujeres artistas cuyo proyecto va a desencadenar una crítica feminista que dista de la anterior, y lo más importante, un espacio propio para las mujeres.

En este apartado estudiaremos, en primer lugar, las bases teóricas en las que se funda el discurso de la *Womanhouse* a través de las propuestas de la teórica feminista Kate Millett. En segundo lugar, veremos cómo estos planteamientos se

⁴³ SIMONIS, A., ob. cit., pp. 31 -34.

⁴⁴ Daly en ALCOFF, L. "Feminismo cultural vs. Post-estructuralismo: la crisis de identidad de la teoría feminista", *Revista Debats*, no. 76 (2002).

⁴⁵ POLLOCK, G: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres/Nueva York: Routledge, 1988.

materializan en el proyecto de la Womanhouse. Por último abordaremos el llamado *Movimiento de la Gran Diosa*, consecuencia directa de ambos antecedentes y de la filosofía esencialista del feminismo cultural, y que Ana Mendieta plasmará en su obra de performance.

5.3.1. Bases teóricas: lo privado se hace público

A finales de los sesenta, Kate Millett (**Fig. 12**) inicia con su tesis *Política Sexual*, una nueva teorización de las relaciones entre los sexos, como relaciones políticas de poder, que abriría el camino de las mujeres hacia la concienciación de su opresión. Su noción de patriarcado como sistema político revolucionó la teoría feminista, entendiendo, según Millett, por política “el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”⁴⁶. En este sentido, Millett definía el patriarcado como una forma más de política basada en la dominación, una “política sexual ejercida por los varones sobre las mujeres [...] una forma de «colonización interior», más resistente que cualquier otro punto de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases”⁴⁷. Las mujeres, en estos años, subyugadas al esquema totalizante del patriarcado, descubrieron que el centro de la dominación patriarcal residía en el hogar y en las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad⁴⁸.

Este cambio en la teoría feminista toca también de cerca a la escena artística. Lo privado se hace público, y lo personal ya no está a salvo de la crítica. El arte feminista da un nuevo paso, lo cotidiano ha de ser expuesto abiertamente, ha de transformarse en objeto estético, en categoría pública, para así evidenciar la represión ejercida sobre la mujer en todos los ámbitos de su vida. El arte va a ser el encargado de traspasar las fronteras del hogar para contarnos lo que allí sucede y convertirse así en instrumento de análisis político⁴⁹.

⁴⁶ MILLETT, K. *Política sexual*, Madrid, 1995, p. 72.

⁴⁷ *Ibidem.*, pp. 70-71.

⁴⁸ DEL RÍO, A. y CINTAS MUÑOZ, V. “Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje en la performance”. *Arte y movimiento*, no. 8 (2013), pp. 26-28.

⁴⁹ CARRO FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 93.

5.3.2. El proyecto de Womanhouse: en búsqueda de nuestro espacio

Para poder conocer la experiencia propia de la mujer, las artistas van a tratar de buscar un espacio propio, donde trabajando sus experiencias comunes en la sociedad, puedan hacer efectivas las teorías feministas. Este intento de crear un espacio exclusivo terminará convirtiéndose en la idea generatriz de la Womanhouse, el mejor exponente de la simbiosis performance-feminismo de la década de los setenta.

Era necesario un espacio que albergara el trabajo de las mujeres artistas que creaban a partir de sus experiencias cotidianas. Y ese espacio debía ser una casa, la casa de la realidad femenina, en la cual se entraría para experimentar los hechos reales de la vida, sentimientos e inquietudes de las mujeres⁵⁰.

Estas primeras tentativas conducen a la creación de la Womanhouse, un proyecto fundado en 1972 por Judy Chicago y Miriam Schapiro (**Fig. 13**), dos artistas reconocidas y docentes en el Instituto de las Artes de California (CalArts). La idea era construir un espacio artístico dedicado exclusivamente a mujeres. El resultado fue un espacio desarrollado y ejecutado en tan solo seis semanas a partir de una casa pendiente de derribo ubicada en la ciudad de Los Ángeles⁵¹ (**Fig. 14**).

Allí fueron convocadas diferentes artistas y estudiantes del programa de CalArts, entre las que se encontraban las propias Chicago y Schapiro, pero también las conocidas Karen LeCocq, Susan Fraizer o Faith Wilding (**Fig.15**).

Trabajando de forma colaborativa, artistas y estudiantes desarrollaban nuevas habilidades, realizaban visitas guiadas de las exposiciones, realizaban instalaciones, esculturas, performances y exploraban nuevas formas del arte. Sin embargo, las artistas no se limitaban a la creación. Al igual que en los grupos de autoconciencia ponían en común temas de su interés, del mismo modo que ayudaban a mujeres artistas a demostrar que su trabajo podía equipararse al de los hombres.

La Womanhouse se convierte en el paradigma del espacio propio para la mujer. Consiguen hacer del hogar un espacio público consiguiendo así dar a conocer su obra. Pero su objetivo no era solamente publicitarse como artistas, sino ir más allá, criticando tanto el sistema como el papel que le había sido asignado a la mujer (**Fig.16**).

⁵⁰ CHICAGO, J. *Through the flower: My Struggle as a Woman Artist*, New York, 1993, p. 65.

⁵¹ PRECIADO, B. "Volver a la Womanhouse", *Jeu de Paume* (2013)

El interior de este espacio se organiza según un hogar convencional, con cada una de las habitaciones propias de baño, cocina y comedor, convirtiéndose así en el espejo del funcionamiento del sistema y sus resultados (**Fig.17**). Las artistas de la Womanhouse optan de esta manera por imitar las conductas “apropiadas” esperadas de las mujeres de la década de los setenta, para señalar precisamente su inconformidad ante éstas a través de una clara ironía⁵².

Tras las propuestas de Kate Millett, este proyecto se convierte en la materialización del eslogan “lo personal es político”, es decir, mostrar públicamente el sometimiento de la mujer en el hogar privado y manifestar su consecuente crítica. La Womanhouse convirtió lo privado en público. Expuso públicamente el problema que llevaba décadas encerrado entre muros de las casas norteamericanas. Demostró cómo muchas mujeres se habían sentido en el seno de sus familias, iniciando una reflexión sobre la construcción social femenina.

La Womanhouse no solo crea escuela en cuanto al contenido de reflexión, sino también por su modo de actuar, basado en el activismo y la colaboración⁵³. El impacto de la Womanhouse fue tal que de sus propuestas derivaron varias líneas de trabajo, una de ellas es el *Movimiento de la Gran Diosa*, a partir del cual Ana Mendieta forja su obra performativa.

5.3.3. La cultura de la Diosa

Como venimos diciendo, el feminismo de la diferencia y las artistas que lo representan, van a centrar su obra en la exaltación de la especificidad de lo femenino. Estas artistas van a abogar por el rescate de la cultura femenina y por el deseo de encontrar una nueva forma de la espiritualidad⁵⁴. Van a tratar de demostrar que todas ellas constituyen un colectivo con una identidad determinada y completamente diferente a la concepción que el patriarcado ha construido.

A lo largo del siglo XX se perfila toda una corriente de recuperación de la cultura de la Diosa. Una de las líneas de esta investigación desarrolla un tipo de pensamiento identificado con la psique, con lo femenino, y con la emoción más que con la

⁵² CARRO FERNÁNDEZ, S. *ob. cit.*, pp. 95-96.

⁵³ *Ibidem.*, p. 118.

⁵⁴ SIMONIS, A., *ob. cit.*, pp. 28-30.

deducción lógica. Un pensamiento que valora el conocimiento instintivo y que propone una transformación social basada en la espiritualidad⁵⁵. A esto se une el impacto de la Womanhouse, el cual deriva, entre otros, en el Movimiento llamado de la Gran Diosa.

Un movimiento que resume la experiencia artística provocada por esta exaltación del principio femenino en la que las artistas van a trabajar la representación del cuerpo de la mujer como clave para definir la identidad femenina. Van a dedicar sus esfuerzos a recuperar la iconografía y rituales vinculados a lo femenino para así tratar de universalizar el reencuentro de la mujer con la naturaleza, con el útero materno⁵⁶. Es el culto a la Gran Diosa Madre, una divinidad femenina, símbolo de la esencia de lo femenino, vinculada con la fuerza creadora y con el mito cosmogónico del origen del mundo⁵⁷. Esta conexión se refleja en la obra de la artista Ana Mendieta:

Decidí que, para que las imágenes pudieran tener cualidades mágicas, tenía que trabajar directamente con la naturaleza. Tenía que ir a la fuente de la vida, a la madre tierra⁵⁸.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ CARRO FERNÁNDEZ, S., *ob. cit.*, pp. 182-200.

⁵⁷ MOLINA SIERRA, M.J. "Una aproximación a los precedentes y estado actual de las investigaciones en torno a la imagen de la mujer en el arte contemporáneo". *Creatividad y Sociedad*, no. 19 (2012), pp. 8-9.

⁵⁸ BLOCKER, J., *Earth*, en CORDERO, K. y SÁENZ., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana de Méjico, 2007, p.337.

5.4. El Árbol de Mendieta: Un matriarcado como respuesta al activismo de Rosler

En su condición de mujer artista, víctima del exilio, del racismo y la xenofobia, con una corta existencia y una muerte trágica, la vida de Ana Mendieta queda inherentemente ligada a su obra. Una obra fruto de un proceso artístico utilizado por la artista como vía de liberación de sus miedos y como modo de búsqueda de sus raíces en tanto que mujer y cubana. En la obra de Mendieta no vamos a ver una lucha activa por razones de género como sí lo hicimos en el caso de Rosler y el Feminismo Radical. Vamos a ver un discurso sin duda feminista, pero dirigido sin embargo, a la búsqueda de la identidad femenina que le ha sido arrebatada desde los orígenes por una sociedad patriarcal.

5.4.1. Biografía (1948-1985)⁵⁹

Nacida en la Habana en 1948 en el seno de una familia acomodada, es exiliada a Estados Unidos a los doce años junto con su hermana y otros niños cubanos, formando parte de la llamada Operación Peter Pan. Una operación financiada por la Iglesia católica estadounidense que tenía por fin aislarlos del régimen castrista⁶⁰. En Iowa se crió en distintos orfanatos bajo condiciones de marginación como mujer y como hispana, bajo insultos como “negra” o anónimos que decían “Vuelve a Cuba”⁶¹. Bajo ese contexto Mendieta contempla un territorio marcado en ese entonces por el sexismo, el racismo y la estereotipación de quiénes eran diferentes.

⁵⁹ AA.VV., ob. cit., p.342.

⁶⁰ LAPEÑA GALLEGU, G: “¿Feminismo o necesidad?: El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta”, *Arte y políticas de identidad*, no. 5 (2011), p. 105.

⁶¹ Es necesario recordar lo que los sesenta representaron para la historia de los Estados Unidos para entender estos sucesos. En 1964 se promulgó la ley de derechos civiles en este país, se tuvo que forzar militarmente a la Universidad de Mississippi para que hubiese integración racial en sus aulas y muchos grupos de blancos sentían que se estaba perdiendo la seguridad y pureza racial en los Estados Unidos, lo cual hizo que aumentaran sucesos violentos en contra de las razas que comenzaban, por fin, a disfrutar de cierta igualdad. Junto a estos movimientos de derechos civiles y humanos, el movimiento de liberación de la mujer comenzó en estos años a hacerse escuchar y se produjo una declaración abierta de los antagonismos injustos entre los países de los llamados tercer y primer mundo. Este ambiente influyó considerablemente en lo que fue la formación artística y política de Ana Mendieta. LÓPEZ-CABRALES, M.d.M: “Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, no. 33, (2006).

A partir de 1974 viaja a México con su profesor Hans Breder. Puesto que le resultó imposible volar a Cuba por las restricciones del gobierno americano, decidió adoptar a este país como su “tercera patria”. Allí se sentía más cerca de su tierra natal, podía hablar en castellano e incluso las gentes eran más parecidas a ella que en Estados Unidos.

Con la vitalidad y energía que la caracterizaban, a los treinta y seis años de edad, Mendieta falleció al caer desde la ventana de su apartamento tras una discusión con su entonces pareja Carl André⁶².

5.4.2. Evolución de su obra

Las primeras obras de Mendieta tienen un marcado carácter feminista radical⁶³. Con su propio cuerpo como principal recurso creativo, en ellas explora los estereotipos que pueblan el ideario estadounidense tanto en lo cultural, sexual y racial, colocándolos en tela de juicio⁶⁴. En *Rape Scene* (1973) Mendieta muestra su reacción a la violación y asesinato de una estudiante en el campus de su universidad. Para ello, la artista organizó un cuadro vivo del crimen en su propio apartamento⁶⁵ (**Fig. 18**). La impactante escena forma parte de un tipo de arte comunicativo, el cual implica la presencia del espectador como parte de la acción, quien no puede rehuir la interpelación. Mendieta recurre aquí a enfrentar al espectador a aquello que le es indeseado, con lo que no queremos y nos negamos a ver, pero que sin embargo ocurre cotidianamente⁶⁶.

⁶² LAPEÑA GALLEGU, G., ob. cit., pp. 107.

⁶³ CARPIO JIMÉNEZ, L., CARTUCHE FLORES, C.P. y BARRAZUETA MOLINA, P., “Naturaleza, objeto y soporte en las manifestaciones artísticas de Ana Mendieta”, *Estudios sobre Arte Actual*, no. 2 (2014), p.5.

⁶⁴ SANTANA AVENDAÑO, L. *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*, en Universidad Autónoma de Madrid; Universitat de Barcelona, 2014, p. 4.

⁶⁵ En el centro de la escena se encontraba el cuerpo de Mendieta atado a una mesa, con la cabeza en un charco de sangre, los genitales y nalgas también manchados de sangre y piezas de una vajilla hechas añicos por todas partes. AA.VV., *Women artists: mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia, 2002, p. 347.

⁶⁶ SANTANA AVENDAÑO, L. ob. cit., p.5.

El resto de sus primeros trabajos siguen también esta línea. Caracterizados por un fuerte realismo⁶⁷, la artista busca la participación del espectador para transformar el constructo social que ahí expone y crítica⁶⁸ (**Fig.19**). El discurso artístico de estas primeras performances enlaza más con el de las artistas del feminismo radical que con las del cultural. Al igual que Martha Rosler o Judy Chicago, a través de un arte de acción fundado en un compromiso sociopolítico, se cuestionan los mecanismos de un sistema regido por el poder patriarcal.

Sin renunciar a la reflexión sobre su condición de mujer y latina, Mendieta decide abandonar de forma progresiva esta propuesta más activista y llena de realismo. A partir de 1973 la sangre deja de cobrar tanta importancia para centrarse en un arte que rescata el mundo ancestral latinoamericano y la naturaleza, en relación con el ya nombrado *Movimiento de la Gran Diosa*.

Para conocer ese último periodo de su vida y carrera artística, nos centramos en el conjunto de trabajos recogidos en la serie *Árbol de la vida*, realizado en la segunda mitad de la década de los setenta⁶⁹.

5.4.3. El Árbol de la Vida, 1977

a. Descripción

Se trata de un conjunto de trabajos que ejemplifican cómo el cuerpo femenino adquiere un papel protagonista y el íntimo vínculo que éste establece con lo natural, lo espiritual y lo ritual. A través de su performance, Mendieta se fusiona con la tierra. Su cuerpo se plasma en la naturaleza en un deseo de regresar al útero materno, es decir a su familia y a su tierra natal⁷⁰. De esta manera, Mendieta, se convierte en la traductora plástica de las intenciones sociopolíticas del feminismo cultural, centradas en conferir a las mujeres una identidad propia y única como colectivo, exaltando el rol ancestral de la mujer como creadora del mundo.

⁶⁷ AA.VV., *ob. cit.*, 347.

⁶⁸ SANTANA AVENDAÑO, L., *ob. cit.*, p. 5.

⁶⁹ AA.VV., *ob. cit.* p. 347.

⁷⁰ CARPIO JIMÉNEZ, L., CARTUCHE FLORES, C.P. y BARRAZUETA MOLINA, P., *ob. cit.*, p.5.

Se trata de una de las performances recogidas bajo el título de la serie *El Árbol de la vida* ejecutada en Old Man's Creek, en Iowa en 1977. Mendieta aparece de pie, desnuda y cubierta de barro delante de un árbol que tiene la base partida en dos gruesos troncos⁷¹. Replica el árbol al cual se une a través de sus brazos, levantados, con posición hierática, convirtiéndose en un genuino árbol de la vida⁷² (**Fig.20**).

Se trata además de una obra ejemplificadora, ya que supone la fusión de las dos intenciones en las que se basa su discurso artístico. Por un lado, la unión simbólica con la naturaleza, elegida por la artista como medio para conectar con la historia latinoamericana y para así hacer frente a la separación del exilio⁷³. Y por otro lado, la representación del cuerpo femenino, y en este caso el suyo propio, como recurso para afirmar su identidad como mujer.

b. Mis orígenes y mi alma: un discurso doble

A modo de introducción podemos decir que son dos los pilares sobre los cuales se fundamenta su discurso artístico. En primer lugar, los traumas causados tras su exilio a Estados Unidos, que serían: el doble sentimiento de ausencia madre-patria; el rechazo sufrido como extranjera y por último la búsqueda del alma femenina arrebatada. Tres traumas que fundamentan parte de la obra de la artista cubana. Tres miedos causa de las carencias sufridas en su nueva vida como estadounidense y que cuyo sentimiento producen en la artista un intento de búsqueda común. Una búsqueda de los orígenes arrebatados, perdidos y olvidados en tanto que mujer como cubana.

En segundo lugar, su discurso bebe de las tentativas del feminismo de la diferencia por exaltar lo femenino, haciendo hincapié en el rechazo de la lucha por la igualdad. Se trata, por tanto, de recuperar el culto a la Gran Diosa, de recuperar la cultura femenina y centrarse en la búsqueda de la espiritualidad como opción frente a la religión, en la cual el papel de la mujer no se equipara ni mucho menos al del hombre⁷⁴.

⁷¹ CARRO FERNÁNDEZ, S. ob. cit., p.190.

⁷² SANTANA AVENDAÑO, L. ob. cit., p.6.

⁷³ AA.VV., ob. cit., 347.

⁷⁴ "La religión que rodeaba a las mujeres occidentales no las consideraba a la altura de lo que merecían como seres pensantes y autónomos. Tampoco las expresaba como seres completos (hija a semejanza de una

A pesar de que en la obra de Mendieta no encontremos una lucha feminista como podíamos ver en el compromiso activista de la obra de Martha Rosler, sí que hay una constante crítica según los postulados de esta corriente. Según la artista, su alma, su identidad femenina, le fue arrebatada por la sociedad patriarcal estadounidense⁷⁵.

c. Análisis

Lo que nos interesa analizar es la materialización de su discurso artístico en esta obra. Después de una breve descripción pasaremos al análisis, el cual responde a la dualidad del doble discurso de la artista.

c.1. El árbol

Partiendo de que ya conocemos los dos pilares conceptuales en los que se basa la obra performativa de Mendieta, procedemos al análisis del árbol (la naturaleza) y la vida (el cuerpo). Con la denominación “El árbol” paso a desarrollar las fuentes de las que Mendieta se inspira a la hora de incluir este elemento/concepto en su obra. En la segunda parte de este análisis, “La vida”, se desarrollará el otro elemento/concepto de la obra.

El árbol de la vida, en su condición iconográfica, es preexistente a la obra de Ana Mendieta. A través de dos fuentes, la artista, se inspira de esta iconografía confiriéndole nuevas significaciones que se adecúen a las intenciones de su discurso artístico. Para la formulación de esta imaginería, Mendieta, se va a inspirar principalmente de las tradiciones mexicanas y los textos de Mircea Eliade. En las tradiciones mexicanas el árbol de la vida se encuentra ya en los ritos prehispánicos. Un buen ejemplo es el *Códice Borgia*, donde el árbol de la vida muestra en su base la Tierra, arriba el Cielo, a Quetzalcóatl a la izquierda, y a Xochipilli a la derecha (**Fig.21**). Estos dos últimos evocan el movimiento unificador, de descenso el primero y de ascensión el segundo. Más adelante, las tradiciones prehispánicas en México se

deidad superior), ni las respetaba como posibles intermediarias entre lo terreno y la divinidad (el verdadero papel de las sacerdotisas ancestrales). Ni siquiera las tenía en cuenta para una promesa de salvación, como no fuera a través de caminos como el sacrificio y la resignación ante el sentimiento de culpa ancestral, herencia de Eva”. SIMONIS, A., ob. cit., pp. 29-31.

⁷⁵ LAPEÑA GALLEGOS, G. ob. cit., pp. 107 – 108.

unen al concepto católico. Un ejemplo de ello es el árbol genealógico de la orden dominica, situado en la bóveda de la iglesia de Santo Domingo de Oaxaca (**Fig.22**). Esta obra del siglo XVI muestra la fusión de dos culturas: la indígena y la española, confluencia que encontramos hasta hoy y que muestra un árbol de la vida con personajes tanto sacros como cotidianos, envueltos en colores festivos, respondiendo a una iconografía recurrente en festividades religiosas. La forma volátil y enérgica de estos árboles prehispánicos es la que va a inspirar a Mendieta. Árboles que son ella, en su presencia y ausencia, y que también son cada uno de nosotros. En la mirada a los árboles de Mendieta nos transformamos en ellos mismos, fundiéndonos con el suelo y el paisaje⁷⁶.

Mientras que la tradición mejicana le sirve a Mendieta para configurar su “árbol físico”, la lectura de Eliade le otorga a la obra de la artista su “árbol conceptual”:

El paraíso en que fue creado Adán del limo de la tierra se encuentra, naturalmente en el centro del Mundo. El paraíso, era el ombligo de la tierra [...]. La variante más extendida del simbolismo del centro es el árbol Cósmico, que se halla en medio del Universo, y que sostiene como un eje los tres mundos: La india védica, la antigua china, la mitología germánica, así como las religiones “primitivas”, bajo formas diferentes, conocen este Árbol Cósmico, cuyas raíces se hunden hasta los Infiernos y cuyas ramas tocan el Cielo [...] nos interesa aquí [...] su papel en los “ritos del Centro”. En general, puede decirse que la mayoría de los árboles sagrados y rituales con que nos tropezamos en la historia de las religiones no son sino réplicas, copias imperfectas de este arquetipo ejemplar: el Árbol del Mundo. Es decir, todos los árboles rituales o los postes, que se consagran antes o durante cualquier ceremonia religiosa, son como proyectados mágicamente al centro del Mundo⁷⁷.

El árbol se convierte por tanto en el centro cósmico, que unido al propio cuerpo de la artista hace que ésta sea también ese centro del mundo. Esta idea la desarrollaremos en el análisis vinculado a la búsqueda de la esencia femenina.

Otra de las fuentes en las que Mendieta se inspira para la creación de su árbol de la vida es la santería. Se trata de una práctica religiosa panteísta en la que dioses y

⁷⁶ AVENDAÑO SANTANA, L., ob. cit., pp. 10-12.

⁷⁷ ELIADE, M. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el símbolo mágico-religioso*. Madrid, 1974, p.47.

diosas, o los orishas, adoptan formas terrenales⁷⁸. Esto último fue una influencia importante:

La primera parte de mi vida la pasé en Cuba, donde la herencia de la gente se compone de una mezcla de las culturas española y africana. La iglesia católica romana y la santería, un culto a las divinidades africanas representadas por santos católicos y poderes mágicos son las religiones que prevalecen en mi nación. Fue quizás durante mi infancia en Cuba cuando me quedé fascinada por primera vez por el arte y las culturas primitivas. Parece como si estas culturas tuvieran un conocimiento interno, una cercanía a los recursos naturales. Y es este conocimiento el que dota de realidad a las imágenes que han creado. Es este sentido de la magia, conocimiento y poder del arte primitivo que ha influido en mi actitud personal hacia la producción artística⁷⁹.

c.2. La vida

En el capítulo anterior ya hemos introducido brevemente el movimiento de la Gran Diosa como uno de los planteamientos que desarrolla el feminismo de la diferencia. En esta segunda parte del análisis “La vida” (cuerpo) se fusiona con “El árbol” (naturaleza) para crear una Diosa Madre, creadora del mundo.

En la alianza de su propio cuerpo con la naturaleza, Mendieta, pretende formar parte de ella en un intento de reencontrarse con sus orígenes. Sin embargo, en esta fusión hay otra intención: reafirmar su identidad como mujer. Una mujer, que siguiendo los patrones del feminismo cultural, busca ante todo diferenciarse del hombre y exaltar su identidad específica. Para ello, Mendieta va a concebir su cuerpo como una representación de todas las mujeres, como el centro que rige el mundo, la Diosa, como consecuencia de su vínculo con el árbol/naturaleza.

El paralelismo mujer-naturaleza no es ni mucho menos una propuesta novedosa. Lo que sí es novedoso es la significación que el feminismo cultural y Mendieta hacen de dicha propuesta:

Desde la Ilustración se ha configurado un mecanismo ideológico que identifica mujer-naturaleza y la confina a la esfera privada para así controlar que su irracionalidad no trascienda en el ámbito público. Rousseau expone a la perfección esta idea:

⁷⁸ RUIDO, M. 2002, *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea, 2002, pp.68.

⁷⁹ *Ibidem.*, p. 98.

“Es verdad que no están preñadas todo el tiempo, pero su destino es estarlo”⁸⁰.

Para Rousseau las mujeres, al estar determinadas biológicamente por la reproducción son naturaleza, es decir, se rigen más por las pasiones, el amor, el deseo y los instintos⁸¹. Dirá también que las necesidades y deseos individuales nunca podrán conducirnos a una concepción normativa de las relaciones sociales que sea lo bastante fuerte. La solución, por tanto, es sencilla: recluir esta particular naturaleza en el ámbito de lo privado, identificada con la mujer por Rousseau, evita esas necesidades y deseos individuales⁸². La modernidad inicia así la justificación de la reclusión femenina y su destino como mujeres. Esta idea es adoptada por el feminismo de la diferencia como principal fuente de su discurso. La asociación mujer-naturaleza ya dada por los ilustrados en el siglo XVIII, se completa con la asociación de hombre-cultura. Sherry Ortner explica esta universalidad del estatus secundario de las mujeres⁸³:

Todas las culturas consideran a las mujeres más próximas a la naturaleza que a los varones. Puesto que la cultura obra con el fin de transformar la naturaleza, ésta pasa a ser considerada como inferior. La naturaleza, en tanto orden menor, es adjetivada como femenina, mientras que la cultura, en tanto que trasciende y domina la naturaleza, pasa a convertirse en sinónimo de lo propiamente humano, lo masculino⁸⁴.

El énfasis por devaluar lo femenino con este paralelismo mujer-naturaleza/hombre-cultura es invertido por las feministas y artistas del feminismo cultural para reafirmarse en su condición de mujeres. Si el patriarcado había elegido la diferencia biológica entre hombres y mujeres para justificar la devaluación de lo femenino,

⁸⁰ ROUSSEAU, J. *Emilio o de la educación*, Madrid, 1985, p.411.

⁸¹ PASSO, P. *Feminidad y Danza Oriental*. Núcleo de Investigación OFD (2016).

⁸² “Su obra Emilio es un manual de educación que pretende hacer de Emilio un hombre libre, pero todo su programa de libertad e independencia se le olvida cuando se trata de Sofía. La mujer por el contrario, debe obedecer al hombre, y su destino es el hogar y/o los hijos” VILLAVARDE SOLAR, M.D. *Las artistas: de la fundación de la Academia al siglo XX*, III Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres: Comunicaciones, 2011, pp. 4-6.

⁸³ CARRO FERNÁNDEZ, S. ob. cit., 183.

⁸⁴ ORTNER, S. "Entonces, ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?", *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 1, no. 1, (2006), p.23.

ahora son las mujeres quienes invierten esta estrategia para exaltar, desde la diferencia, su propia identidad.

Esto es precisamente lo que Ana Mendieta plasma en su obra. En relación con esta idea de contra-estrategia, Mendieta crea, a través de su cuerpo, un símbolo en el que representa a todas las mujeres. Un símbolo que constituye una Mujer-Diosa cuyo cuerpo (vida) fusionado a la naturaleza (árbol), no en su vertiente de portadora de pasiones como decía Rousseau, sino como cabeza de un matriarcado que rija la sociedad (**Fig.23**).

Ana Mendieta propone así una nueva mujer a través de su cuerpo. Una mujer relacionada con la naturaleza y la celebración de la sexualidad, provocando una desinhibición del cuerpo femenino y una libertad erótico sexual que las religiones masculinas han perseguido y castigado como el mayor y más importantes de sus anatemas. Para ello, Mendieta deconstruye y reelabora el mito de la creación del mundo disponiendo a la mujer, como Gran Diosa, centro de dicha creación⁸⁵.

En la recuperación del culto a la Diosa, la mujer se convierte en una divinidad que encarna el poder femenino. Ana Mendieta, por medio del soporte performativo y a través de su cuerpo como fuerza “vernácula, arcaica y primaria” trasciende de la lectura romántica basada en el sistema Mujer-Diosa para liberar a la mujer de su opresión y sometimiento⁸⁶.

⁸⁵ SIMONIS, A. ob. cit., pp. 30-35.

⁸⁶ ÍÑIGO CLAVO, M. "Ana Mendieta", *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, no. 15 (2002), pp. 408-410.

5.5. Apéndice fotográfico

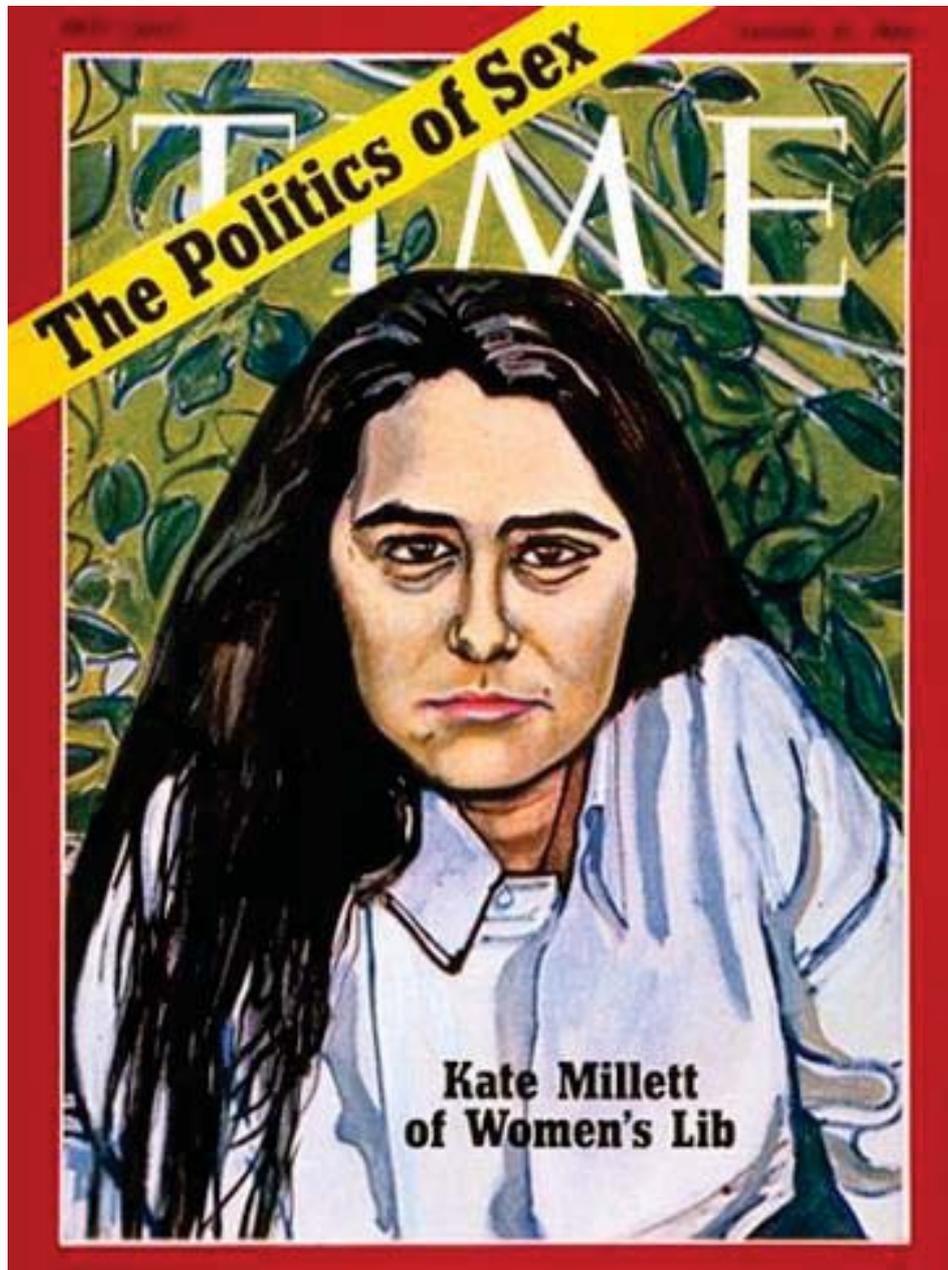


FIG. 12. PORTADA REVISTA TIME, 1970, ESTADOS UNIDOS

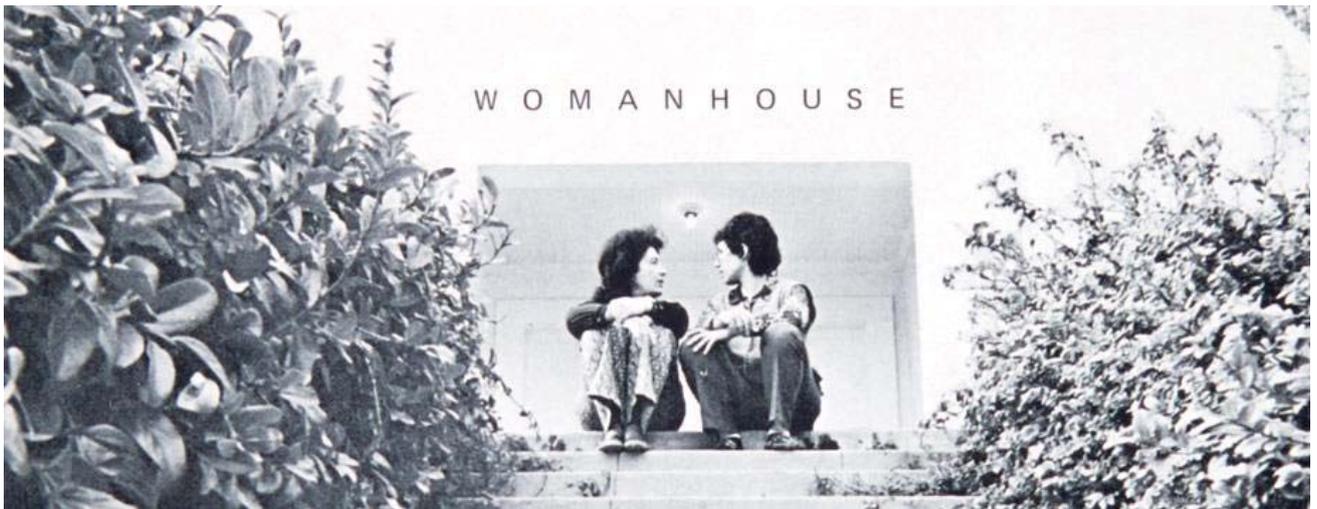


FIG. 13. WOMANHOUSE, MIRIAM SCHAPIRO Y JUDY CHICAGO, 1972, LOS ANGELES (CALIFORNIA)



FIG. 14. FACHADA EXTERIOR DE LA WOMANHOUSE EN 533, MARIPOSA AVENUE, LOS ÁNGELES (CALIFORNIA).



FIG. 15., FOTO DE GRUPO. ARTISTAS DE LA WOMANHOUSE, 1972, LOS ÁNGELES (CALIFORNIA)



FIG. 16. SANDY ORGEL, LINEN CLOSET. INSTALACIÓN EN WOMANHOUSE, 1972, LOS ÁNGELES (CALIFORNIA).



FIG. 17. SUSAN FRAZIER, VICKI HODGETTS, ROBIN WELTSCH. NURTURANT KITCHEN. INSTALACIÓN EN WOMANHOUSE, 1972.



FIG. 18. ANA MENDIETA, RAPE SCENE (ESCENA DE UNA VIOLACIÓN), 1973, IOWA (ESTADOS UNIDOS)



FIG. 19. ANA MENDIETA, FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA *SWEATING BLOOD* (SUDANDO SANGRE), 1974, IOWA (ESTADOS UNIDOS).



FIG. 20. ANA MENDIETA, EL ÁRBOL DE LA VIDA (DE LA SERIE EL ÁRBOL DE LA VIDA), 1977, OLD MAN'S CREEK (IOWA, ESTADOS UNIDOS).



FIG. 21. CÓDICE BORGIA, ÁRBOL DE LA VIDA.

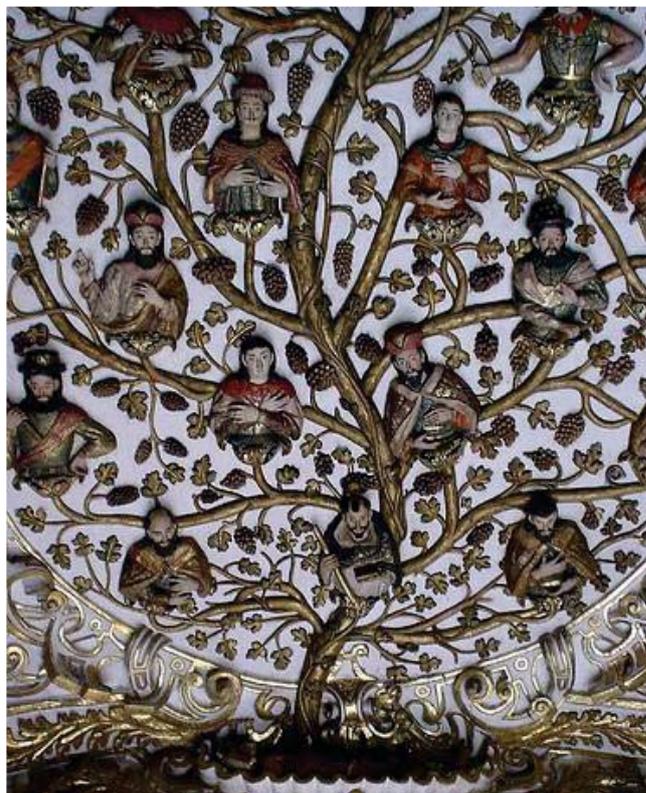


FIG. 22. ÁRBOL GENEALÓGICO DE LA ORDEN DOMINICA, BÓVEDA DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO DE OAXACA (MÉJICO).



FIG. 23. ANA MENDIETA, EL ÁRBOL DE LA VIDA (DE LA SERIE EL ÁRBOL DE LA VIDA), 1977, OLD MAN'S CREEK (IOWA, ESTADOS UNIDOS).

6. Guerrilla Girls: “Somos la conciencia del mundo del arte”

La mala conciencia del arte durante las décadas de 1980 y 1990 se llamaba *Guerrilla Girls*. Se trata de un grupo formado por mujeres de distintas culturas y edades cuyo propósito era atentar, por medio del activismo y la representación artística, contra el sistema del mercado del arte norteamericano, dominado por el sistema patriarcal⁸⁷.

La historia de las *Guerrilla Girls* comienza en la década de los ochenta, un periodo crucial, que supone el paso de la Segunda a la Tercera Ola del Movimiento Feminista. Las acciones y obras del grupo, entre 1985 y 1995, evidencian este cambio en la crítica feminista⁸⁸. A pesar de ser consideradas principalmente activistas, este apartado también tratará la importantísima labor de las *Guerrilla Girls* como artistas, faceta que también materializa la crítica a la dominación masculina en el mercado del arte.

6.1. Del énfasis en la feminidad al retorno de la igualdad

El esencialismo de finales de los setenta condujo a Ana Mendieta a fusionarse con el árbol, con la naturaleza, proclamando así una nueva era para las mujeres, donde sean ellas y no el patriarcado, el sexo dominante. Ya hemos comprobado cómo el resultado estético de este feminismo de la diferencia es sin duda, de gran interés (*El Árbol de la Vida*, 1977). Sin embargo, en cuanto a resultados sociopolíticos, supuso un retroceso en los triunfos de la trayectoria del Movimiento Feminista.

Las radicales de los años sesenta y setenta, heredando el espíritu de las sufragistas del XIX, comenzaron una línea de trabajo en la que la mujer, a través del activismo político y el arte, aspiraba cada vez más a ser igual respecto al hombre. El feminismo de la diferencia sin embargo, decidió que la igualdad no sería ni mucho menos una de sus prioridades, pues adoptar ésta, supondría adoptar el mismo rol que el colectivo que las oprime. En consecuencia, estas feministas van a optar por la diferencia, ensalzando los valores propios femeninos y como bien materializa Mendieta en su

⁸⁷ AA.VV., ob. cit., p.180.

⁸⁸ LIANNE RHYNER, S. *Satirical warfare: Guerrilla Girl's performance and activism from 1985-1995*. University of Wisconsin-Milwaukee, 2015, p.3.

obra, creando un auténtico matriarcado y alejándose de la lucha política por los derechos de las mujeres.

Con esta técnica lo único que las feministas culturales consiguieron fue retroceder en los avances que las radicales, e incluso sufragistas, habían conseguido años atrás. La mujer de la diferencia vuelve a encerrarse en el ámbito privado del que tanto le había costado salir, ellas mismas se alejan de la esfera pública, de su lucha por ser partícipes de todo en lo que los hombres participan (instituciones, política, empleo...).

Tras este pequeño “lapsus” en la trayectoria del Movimiento Feminista y en su lucha por la igualdad, la línea de las radicales es heredada directamente por las feministas de los años ochenta y noventa, y más concretamente por el grupo neoyorquino *Guerrilla Girls*, cuya actividad continúa vigente hasta hoy.

Las *Guerrilla Girls* son un ejemplo de que la sociedad no ha ganado lo suficiente en paridad como para desacreditar las líneas de trabajo iniciadas una década antes⁸⁹.

6.2. Trayectoria como activistas

Decididas a primar la dimensión política de su práctica, su activismo va a denunciar el olvido sistemático que las mujeres sufren en las sociedades contemporáneas, y en criticar el sexismo presente en las instituciones artísticas de Nueva York. En este apartado vamos a desarrollar brevemente la historia del colectivo como activistas así como los principales ejemplos de su obra en esta primera etapa del grupo. Es importante conocer el contexto de los años ochenta en el que las *Guerrilla Girls* comienzan su acción, para después abordar y comprender su obra como artistas de performance y protesta.

⁸⁹ CARRO FERNÁNDEZ. S., ob. cit., p.209.

El ámbito general del arte continuaba vedado para las artistas: en 1982, la exposición *Zeitgeist* de Berlín incluyó a una sola mujer; ese mismo año, la *Documenta 7* reunió obra de 28 mujeres y 144 hombres; al año siguiente, la *Documenta 8* convoca a 47 mujeres frente a 409 hombres. La lucha que Rosler y otras tantas artistas habían comenzado en la década de los setenta parecía no haber tenido ningún efecto⁹⁰.

Antes de que el grupo *Guerrilla Girls* se fundara en 1985, colectivos feministas de los setenta, habían ya atentado contra el sistema del mercado del arte a través de performances y protestas en los museos. La Coalición de Artistas o El Grupo de Arte y Acción Guerrilla, son considerados los dos colectivos precursores de las *Guerrilla Girls*. Coalición de Artistas, junto con otros grupos como Ad Hoc Comité de Mujeres Artistas, criticaron en 1970 la Exhibición anual del museo Whitney por la escasez de mujeres artistas en sus exposiciones, reclamando al museo la presencia de al menos un 50% de mujeres. Aunque los museos modificaron algunas de sus prácticas añadiendo un mayor número de mujeres en sus exhibiciones, estos grupos desaparecieron a principios de los setenta sin conseguir cambios destacables⁹¹.

En la primavera de 1985, las *Guerrilla Girls*, realizan su primera acción con ocasión de una exposición albergada en el *Museum of Modern Art* de Nueva York durante el año 1985, titulada *Un estudio internacional de la pintura y escultura*⁹². En respuesta a la presencia de solamente 13 mujeres de un total de 164 artistas, datos que revelaban la clara desigualdad entre artistas mujeres y hombres, las *Guerrilla Girls* acometieron su primera acción reconocida⁹³.

A partir de esta experiencia, el grupo comenzó a poner en evidencia el sistema sexista del mercado del arte norteamericano, por medio de carteles reivindicativos que cubrían las calles del SoHo para así concienciar de la omisión de las mujeres artistas en la ciudad de Nueva York (**Fig.24**). Las mismas calles y paredes del SoHo donde las *Guerrilla Girls* comenzaron pegando sus primeros carteles de protesta, correspondían con el foco donde la performance se había desarrollado desde finales de los setenta hasta comienzos de los ochenta. En los años setenta, el SoHo había

⁹⁰ *Ibidem.*, p.208.

⁹¹ LIANNE RHYNER, S. ob. cit., pp. 8-10.

⁹² *Ibidem.*

⁹³ LÓPEZ, D.L. "Guerrilla Girls: el activismo como praxis artística", *Askarpía*, no. 27 (2015), pp. 201-204.

sido un espacio ocupado por artistas del centro de Manhattan como Jack Smith, Vito Acconci o Laurie Anderson.

Hoberman (2013) dice que este periodo corresponde a “cuando lo teatral, la vida y las galerías se fusionaron”⁹⁴, ya que estos artistas primigenios fundaron parte de la teoría de performance actual. El SoHo, en los ochenta, siguió siendo un espacio repleto de apartamentos de artistas y activistas, entre los que se encontraba, por ejemplo, “Frida Kahlo”, miembro de *Guerrilla Girls*⁹⁵. Es probablemente entonces cuando las Guerrilla comenzaron su labor de cartel en las paredes del SoHo y la zona baja de Manhattan, barrios donde la mayoría de las artistas guerrilla se alojaban y donde podían crear su propio arte. Además de ser centros ligados tradicionalmente a la creación artística, las *Guerrilla Girls* se decantaron por estos barrios ya que no se trataba de las zonas turísticas del Alto Manhattan, donde podíamos encontrar el MOMA o el *Metropolitan*. Lo que empezó como una lucha callejera acabó por trasladarse a los mecanismos del mercado del arte, introduciendo la crítica feminista de nuevo en las instituciones, como veíamos en la labor activista de las feministas y artistas del Feminismo Radical⁹⁶. En muy poco tiempo, las Guerrilla Girls, se convirtieron en el objeto de estudio, pero sobre todo de crítica, en las reseñas de periodistas y críticos. En el año 1985 podemos destacar los posters de *Estas galerías no exponen más del 10% de mujeres artistas o ninguna (Fig. 25)*, *¿Qué tienen estos artistas en común? (Fig. 26)*, *¿Cuántas mujeres protagonizaron el año pasado exposiciones individuales en los museos de Nueva York? (Fig.27)* y *Estos críticos no escriben suficiente sobre mujeres artistas*⁹⁷(**Fig.28**).

Entre 1986 y 1987, las Guerrilla continuaron cubriendo las calles de Nueva York con carteles en los que denunciaban cómo las galerías de Blum Helman, Diane Brown y Allan Frumkin no tenían en cuenta a las mujeres artistas⁹⁸. Denunciando también a comisarios y críticos de arte, el colectivo creó una serie “premios” de tono satírico como *La crítica más condescendiente de 1986* para John Russell, o el premio *Norman*

⁹⁴ HOBEBMAN, J. y SANDERS, J. *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama 1970–1980*, New York, 2013.

⁹⁵ En el apartamento de “Frida Kahlo” se celebró la primera reunión de Guerrilla Girls. En STEIN, G. “Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story”. *Art Journal* 70.2 (2011), pp.88-101.

⁹⁶ AA.VV, ob. cit., p.180.

⁹⁷ LIANNE RHYNER, S ob. cit., p. 10-11.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 20-21.

Mailer para Frank Stella, quién confesó su interés hacia la “musculosa obra” de la artista Helen Frankenthaler⁹⁹.

Aunque desde sus comienzos siempre se negaron a exponer en los museos, no pudieron rechazar la invitación a embaucar miles de personas y a criticar la institución museística en sus propias paredes. Tras su exposición *Guerrilla Girls analizan el Whitney* en la Bienal Whitney en la *Clocktower* de Nueva York (**Fig.29**), el colectivo continuó con esta labor de crítica a través de carteles que mostraban, sin tapujos, la clara desigualdad en el sistema y mercado de arte neoyorkino¹⁰⁰. Entre sus series de posters más conocidas destaca *Ventajas de ser mujer artista* (1989), en la cual se expone en tono crítico e irónico las trece ventajas de ser una mujer artista¹⁰¹ (**Fig.30**).

Entre 1990 y 1995, la obra de las Guerrilla fue de nuevo presentada en exposiciones como *Guerrilla Girls Talk Back: Una retrospectiva*, la cual recorrió diferentes espacios expositivos hasta 1995. *¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan Museum?* es el título de uno de los carteles de esta exposición (**Fig.31**). Diseñado en 1989, la imagen hace referencia a la obra de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867) titulada *La Gran Odalisca* (**Fig. 32**), cuyo cuerpo centra la composición y se acompaña de la frase: “Menos de un 5% en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos”¹⁰². En este caso, la modelo de Ingres, con una máscara de gorila, se convierte en la imagen de la transgresión hacia el canon y los estereotipos patriarcales bajo los que se encuentra la figura femenina en la tradición artística. Este cartel deja en evidencia a las instituciones y espacios relacionados con el arte, cuyas exposiciones y colecciones seguían esos mismos parámetros criticados por el colectivo de las Guerrilla *Girls*¹⁰³.

El mérito de las Guerrilla no está tanto en el diseño de los carteles, con un tono satírico e ingenioso, sino en ser capaces de establecer un diálogo con el espectador a través de las frases e imágenes que ahí se representan, subvirtiendo las normas del

⁹⁹ CHADWICK, W. *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, 1995, p. 53.

¹⁰⁰ LIANNE RHYNER, S ob. cit., p. 22.

¹⁰¹ PERALTA SIERRA, Y. “Algunas ventajas de ser una mujer artista: aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista”, *Clepsydra*, no. 6 (2007), pp.109-121.

¹⁰² MANCHESTER, E. *Guerrilla Girls: Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989, Tate Modern, Nueva York en <http://www.tate.org.uk/> consultado el 14-07-2016.

¹⁰³ LÓPEZ, D.L. ob. cit., p.202.

sistema museístico y retando al público fuera de los espacios tradicionales de exposición de arte. Las Guerrilla no vendían su obra en galerías y museos, todas las ediciones de los carteles eran ilimitadas y jamás han sido representadas por un marchante de arte. Su labor residía en concienciar al público fuera de los espacios tradicionales del arte, y aunque los carteles fueron desapareciendo poco a poco, siempre quedaría alguno en la conciencia de los neoyorquinos¹⁰⁴.

A partir de 1987 los carteles abandonan poco a poco la crítica hacia las estadísticas y porcentajes relacionados con los museos para adoptar temas mucho más humorísticos y satíricos. Como en el ya visto *Ventajas de ser una mujer artista* (1989) donde se mofan del sistema patriarcal museístico a través de un lenguaje paradójico en el que se incluyen ironías tal que: “trabajar sin la presión de éxito”¹⁰⁵.

6.3. La sátira está servida: ¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en los museos?

En este apartado vamos a analizar brevemente uno de los carteles del grupo para desvelar de qué forma Guerrilla *Girls* emplea el juego y la sátira para subvertir el orden patriarcal en los años ochenta.

Mientras otros colectivos como Coalición de Artistas o Grupo Guerrilla de Arte y Acción continuaban en su labor de demanda en contra de las políticas de los museos, las Guerrilla *Girls* empezaron a utilizar su técnica de “políticas de subversión”. A través de un lenguaje satírico y una estética del post-Pop Art, comenzaron a inspirarse de las imágenes de desnudos femeninos o musas configuradas en la Historia del Arte para adaptarlas a su propia estética y objetivos¹⁰⁶.

Los posters cómo *¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Metropolitan Museum? O Ventajas de ser mujer artista*, resumen a la perfección algunas de las propuestas que Nochlin describe en su artículo de 1971 *¿Por qué no ha habido mujeres artistas?* Pese a los intentos de responder a esta mítica pregunta por parte de investigadoras de diferentes ámbitos, encontramos respuestas relacionadas

¹⁰⁴ LIANNE RHYNER, S., ob. cit., 55.

¹⁰⁵ *Ibidem.* p. 40.

¹⁰⁶ *Ibidem.*

con la calidad y la diferencia de “genialidad” respecto a los hombres artistas. Linda Nochlin afirma que esta pregunta corresponde “simplemente con el cénit de las malas interpretaciones”¹⁰⁷.

Para la autora, la respuesta es sencilla. Las mujeres han existido al margen de la Historia del Arte porque no han tenido la suerte de nacer blancas, preferiblemente de clase media y sobre todo, hombres. Las mujeres no han tenido las mismas oportunidades que los hombres en el ámbito del arte. Si algunas consiguieron ganar protagonismo, como lo hicieron Artemisa Gentileschi o Käthe Kollwitz, fue porque tuvieron padres dispuestos a promover su educación artística.

El empleo de la imagen de la *Gran Odalisca* en el cartel de las *Guerrilla Girls* se justifica con la crítica que ellas pretenden hacer en relación a la concepción que el desnudo femenino ha tenido a lo largo de la Historia del Arte. En su obra, frecuentemente se apropian de imágenes de este estilo para después cambiar el significado de la imagen y sus intenciones. En otro ejemplo encontramos la imagen de la Mona Lisa para denunciar la labor del entonces comisario del MOMA, Margit Rowell, en la exposición “Objetos de deseo: La vida aún moderna” donde la escasez de mujeres artistas era más que obvia.

Esta producción de obras de arte realizadas a partir de trabajos preexistentes no es ni mucho menos una aportación de las Guerrilla. El fundador de este estilo es Marcel Duchamp, cuyos pasos fueron más tarde seguidos por artistas como Andy Warhol. En los años ochenta, cuando las Guerrilla estaban produciendo sus carteles activistas, otros artistas como Barbara Kruger o Sherrie Levine comenzaron a interesarse por esta post-producción de arte. La intención de esa técnica era sin duda romper con el concepto de “obra maestra” o de “genios artistas” para así desmitificar algunos de los conceptos que giran en torno a la figura de los artistas y romper ciertas cuestiones sociológicas asociadas con su trabajo.

Este es el caso de este poster, en el que el colectivo de las Guerrilla está boicoteando el mito del genio masculino como Ingres o Da Vinci, cuyas obras maestras siguen las normas del arte tradicional. Este uso de la imaginería clásica para subvertir es extremadamente frecuente en el arte callejero, y aún hoy es utilizado por artistas como Shepard Fairey o Nick Walker. Para las Guerrilla, la *Odalisca* de Ingres, es un símbolo clásico del arte patriarcal. Se sirven de esta imagen para criticar las

¹⁰⁷ NOCHLIN, L. *Why have there been no great Women artists?* New York, 1971, p.147.

instituciones que canonizan imágenes de este tipo reclamando al mismo tiempo un lugar como artistas y creadoras frente a los adjetivos de “musas” u “objetos”¹⁰⁸.

Para Demo otra lectura es posible si consideramos que la *Odalisca* es un icono a favor de lo que las Guerrilla defienden, pues ésta atrae al espectador masculino con indiferencia y poder de seducción. Podría ser algo similar a lo que inspira la *Olympia* de Manet en tanto que la protagonista se identifica con una prostituta que saca los colores a más de uno de los hombres que contemplaban el cuadro. Manet dispuso su *Olympia* para mofarse del espectador masculino y exhibió su poder femenino hacia todos aquellos que habían comprado sus servicios para su placer personal. En este cartel, además, las Guerrilla *Girls* usan imágenes de controversia afirmando que no son simplemente “musas” y objetos de deseo¹⁰⁹.

El texto y el color del cartel refuerzan esta idea. En un lenguaje impersonal y retórico, las preguntas que suelen encabezar y dar título a sus carteles, responden a una intención: ser únicamente narradoras de los sucesos, sin ser responsables de las reacciones del público. Respecto al color, el amarillo y rosa extremadamente brillantes, así como el estilo negrita de las letras, evidencian cómo las Guerrilla continúan la tradición del pop-art y post-pop art, así como el diseño de artistas como Warhol o Linchestein, cuya intención era también concienciar a la población a través de carteles y anuncios públicos.

El compromiso político y social de las Guerrilla se materializa en su diseño de carteles. A través de una sátira simple y un tono impersonal, para así provocar un impacto en el transeúnte y que éste se cuestione y replantee cuál es su percepción de las instituciones, los estereotipos y de la Historia del Arte.

¹⁰⁸ LIANNE RHYNER, S., ob. cit., p.70.

¹⁰⁹ DEMO, A.T. “The Guerrilla Girls. Comic politics of subversion”. *Women’s Studies in Communication*, no.2 (2000).

6.4. Las Guerrilla Girls también hacemos “*performance*”

La labor más importante de las Guerrilla *Girls*, reside sin ninguna duda en el activismo, que a través de carteles, denunciaron para así manifestar su descontento en la escena artística de Nueva York. Sin embargo, a finales de los años ochenta, las Guerrilla *Girls* comienzan también sus acciones subversivas. La performance artística de las Guerrilla *Girls* no existe, no podemos equipararla a la performance de Rosler o Mendieta.

Vamos a analizar las acciones públicas que el colectivo realizó desde sus comienzos a mediados de los ochenta, y cómo en los años noventa comienzan una nueva vertiente de la performance que llega hasta nuestros días. A través de su lenguaje, inquietudes y vestimenta, las Guerrilla *Girls* fueron capaces de introducir las tentativas de los pensamientos feministas de la Tercera Ola (1992). Un nuevo feminismo en el que ser mujer y feminista significa:

“(...) maquillarse y usar vestidos, casarse y tener hijos, bordar y usar color rosa y ser, al mismo tiempo, capaces de alistarse en el ejército o en un grupo de atletismo. Feminismo es también poder votar, participar en cualquier aspecto de la vida pública y privada, ejercer su sexualidad con cualquier libertad, denunciar cualquier abuso sexual y violación, destruir los estereotipos de belleza y convertir política en acción. En definitiva, significa ser iguales a los hombres pero diferentes, dentro de las complejidades del género.”¹¹⁰.

Tanto el anonimato como el uso de máscaras tienen un papel fundamental para el desarrollo de su obra. La máscara tiene un significado práctico, ya que garantiza el anonimato necesario para el desarrollo de muchas de las primeras acciones, como la pega de carteles, considerado delito penal en la Ley Federal norteamericana. Por otra parte, la elección del rostro de un gorila también tiene su porqué. La pronunciación de esta palabra en inglés es prácticamente la misma que la de guerrilla, y en sus inicios había una confusión entre ambas. Además, el rostro del simio, recordando al personaje de King Kong, se convierte a su vez en el símbolo de dominio masculino que irónicamente esconde su verdadera identidad¹¹¹. Además de enfatizar el tono

¹¹⁰ BISWAS, A. “La Tercera Ola feminista: Cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta”, *OpacUdea Grupo de Investigación*, vol.6, no.68 (2004), p.5.

¹¹¹ LÓPEZ, D.L..., ob.cit., pp. 201-204.

irónico de sus representaciones en público, el anonimato era un recurso para hablar en nombre de los cientos de mujeres artistas que habían sido ignoradas por la Historia del Arte (**Fig. 33**). Durante las acciones públicas, cada guerrilla, adoptaba simbólicamente el nombre de una de estas mujeres ya fallecidas, como Frida Kahlo o Gertrude Stein¹¹².

Su atuendo de medias de rejilla y tacón introducía un cambio en la historia de la moda femenina, pero sobre todo en la del Movimiento Feminista. Las feministas de los años sesenta y setenta habían creado un estereotipo de “mujer feminista” que, según las Guerrilla *Girls*, no era necesario e incluso desfavorecía tanto el colectivo como el movimiento¹¹³. Este modo de vestirse no era ni mucho menos algo aleatorio, sino que entraba dentro de un rol, como si de un protagonista de una obra de teatro se tratara. Las Guerrilla *Girls* heredan las inquietudes de la performance de los años setenta, no sólo en su rebeldía en contra de los museos e instituciones, sino también en contra de la normativa de géneros. En estas performances, que enlazan años atrás con la puesta en escena de Carolee Schneemann, Adrian Piper o Cindy Sherman, no sólo producen una ruptura con la cultura dominante, sino que además fueron capaces de subvertir la noción sexista de cómo deberían o no vestir las mujeres a través de las medias de rejilla y los altos tacones. Siguiendo los pasos de estas artistas, las Guerrilla, protagonizan sus acciones en las calles, pero también durante discursos públicos e incluso en museos. La intención de sus acciones es ganar la máxima atención posible del público, en lo que juegan un papel importante las máscaras y atuendos, para así trastocar los estereotipos de sexualidad instaurados en la sociedad contemporánea. Esta variante de la performance continúa en la actualidad con artistas como Ann Liv Young¹¹⁴.

En la actualidad, después de treinta años de activismo, las Guerrilla *Girls*, continúan con sus acciones públicas y culturales a través de los museos y de las calles de Nueva York (**Fig. 34**). A partir de 1995, su performance de género pasa a decantarse por temas relacionados con el racismo y la política más que con las desigualdades entre hombres y mujeres, abrazando además la estética de la cultura pop. Después de estudiar su obra activista, e incluso el cambio que producen en la teoría feminista con sus acciones, cabría preguntarse en otro estudio la posibilidad de considerar las acciones activistas un tipo de *performance*.

¹¹² LIANNE RHYNER, S. ob. cit., 85.

¹¹³ “Las mujeres de esta última ola pretenden destruir los conceptos erróneos que la gente de forma habitual asocia con las feministas. Ser feminista, a partir de los noventa, no tiene nada que ver con contarse el cabello, dejarse crecer el vello en las piernas, ser homosexuales o jugar al rugby” en BISWAS, A. ob. cit., p.6.

¹¹⁴ *Ibidem*.

6.5. Apéndice fotográfico



FIG. 24. GUERRILLA GIRLS, 1985-1995, NUEVA YORK.

THESE GALLERIES SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL.

**Blum Helman
Mary Boone
Grace Borgenicht
Diane Brown
Leo Castelli
Charles Cowles
Marisa Del Re
Dia Art Foundation
Executive
Allan Frumkin**

**Fun
Marian Goodman
Pat Hearn
Marlborough
Oil & Steel
Pace
Tony Shafrazi
Sperone Westwater
Edward Thorp
Washburn**

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1984-5

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

FIG. 25. GUERRILLA GIRLS, THESE GALLERIES SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL (ESTAS GALERÍAS NO EXPONEN MÁS DEL 10% DE MUJERES ARTISTAS O NINGUNA), 1985, NUEVA YORK.

WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON?

**Arman
Jean-Michel Basquiat
James Casebere
John Chamberlain
Sandro Chia
Francesco Clemente
Chuck Close
Tony Cragg
Enzo Cucchi
Eric Fischl
Joel Fisher
Dan Falvin
Futura 2000
Ron Gorchov**

**Keith Haring
Bryan Hunt
Patrick Ireland
Neil Jenney
Bill Jensen
Donald Judd
Alex Katz
Anselm Kiefer
Joseph Kosuth
Roy Lichtenstein
Walter De Maria
Robert Morris
Bruce Nauman
Richard Nonas**

**Claes Oldenburg
Philip Pearlstein
Robert Ryman
David Salle
Lucas Samaras
Peter Saul
Kenny Scharf
Julian Schnabel
Richard Serra
Mark di Suvero
Mark Tansey
George Tooker
David True
Peter Voulkos**

THEY ALLOW THEIR WORK TO BE SHOWN IN GALLERIES THAT SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN OR NONE AT ALL.

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1984-5

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

FIG. 26. GUERRILLA GIRLS, WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON? (¿QUÉ TIENEN ESTOS ARTISTAS EN COMÚN?), 1985, NUEVA YORK.

HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

Guggenheim	0
Metropolitan	0
Modern	1
Whitney	0

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1985-86

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

FIG. 27. GUERRILLA GIRLS, HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR? (¿CUÁNTAS MUJERES PROTAGONIZARON EL AÑO PASADO EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN LOS MUSEOS DE NUEVA YORK?), 1985, NUEVA YORK.

THESE CRITICS DON'T WRITE ENOUGH ABOUT WOMEN ARTISTS.

*John Ashbery
Dore Ashton
Kenneth Baker
Yves-Alain Bois
*Edit de Ak
Hilton Kramer
Donald Kuspit
Gary Indiana
*Thomas Lawson
*Kim Levin
*Ida Panicelli

*Robert Pincus-Witten
*Peter Plagens
Annelie Pohlen
*Carter Ratcliff
Vivien Raynor
John Russell
Peter Schjeldahl
Roberta Smith
Valentine Tatransky
Calvin Tomkins
John Yau

Between 1979 & 1985, less than 20% of the feature articles & reviews of one-person shows by these critics were about art made by women. Those asterisked wrote about art by women less than 10% of the time or never.

SOURCE: ART INDEX, READERS GUIDE, ARTFORUM, ART IN AMERICA,
ARTNEWS, VILLAGE VOICE, NEW YORK TIMES

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS**
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

FIG. 28. GUERRILLA GIRLS, THESE CRITICS DON'T WRITE ENOUGH ABOUT WOMEN ARTISTS (ESTOS CRÍTICOS NO ESCRIBEN SUFICIENTE SOBRE MUJERES ARTISTAS), 1985, NUEVA YORK.

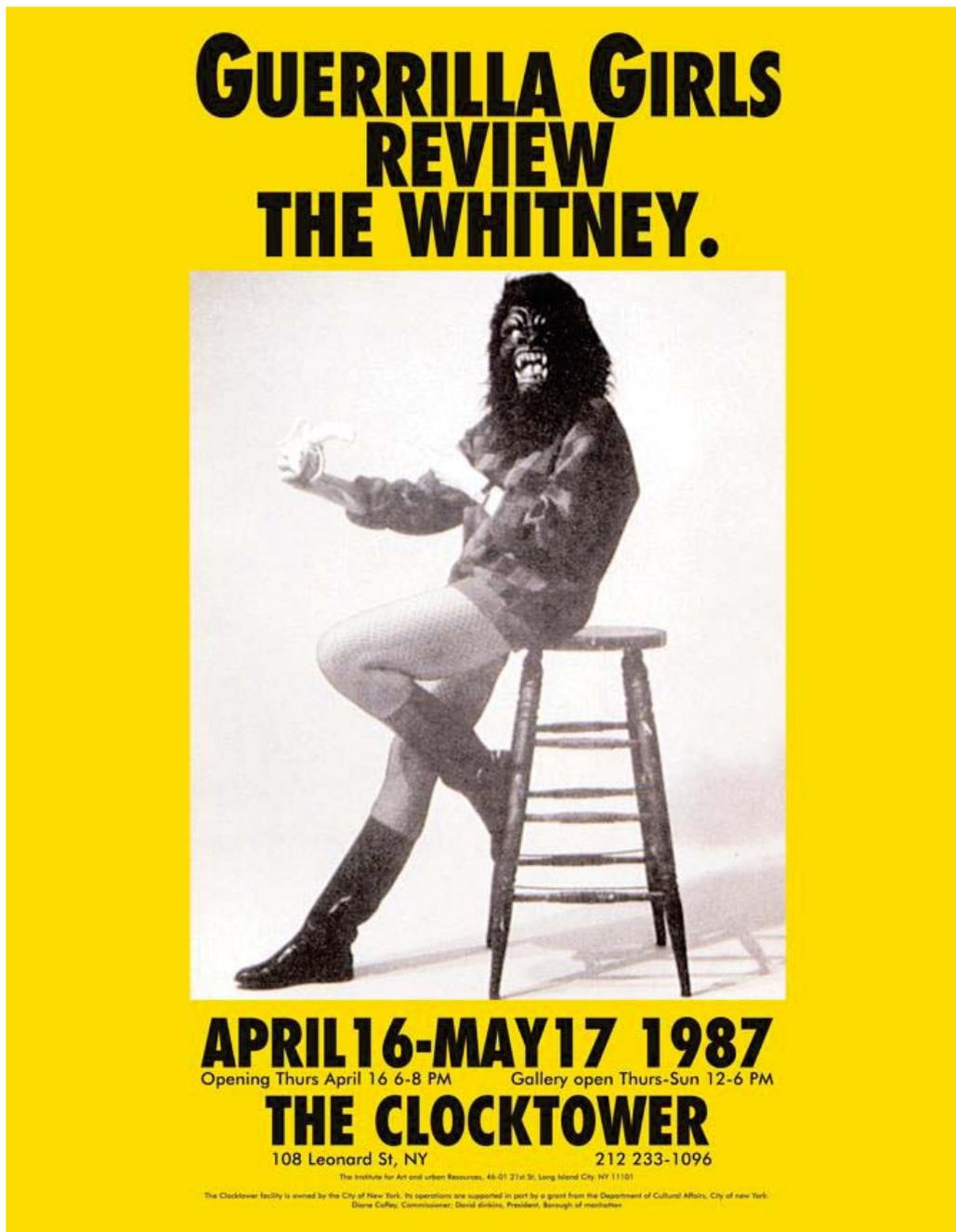


FIG. 29. GUERRILLA GIRLS, GUERRILLA GIRLS ANALIZAN EL WHITNEY, 1987.

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success
Not having to be in shows with men
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
Knowing your career might pick up after you're eighty
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
Not being stuck in a tenured teaching position
Seeing your ideas live on in the work of others
Having the opportunity to choose between career and motherhood
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits
Having more time to work when your mate dumps you for someone younger
Being included in revised versions of art history
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
www.guerrillagirls.com

FIG. 30. GUERRILLA GIRLS, THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST (VENTAJAS DE SER MUJER ARTISTA), 1989.

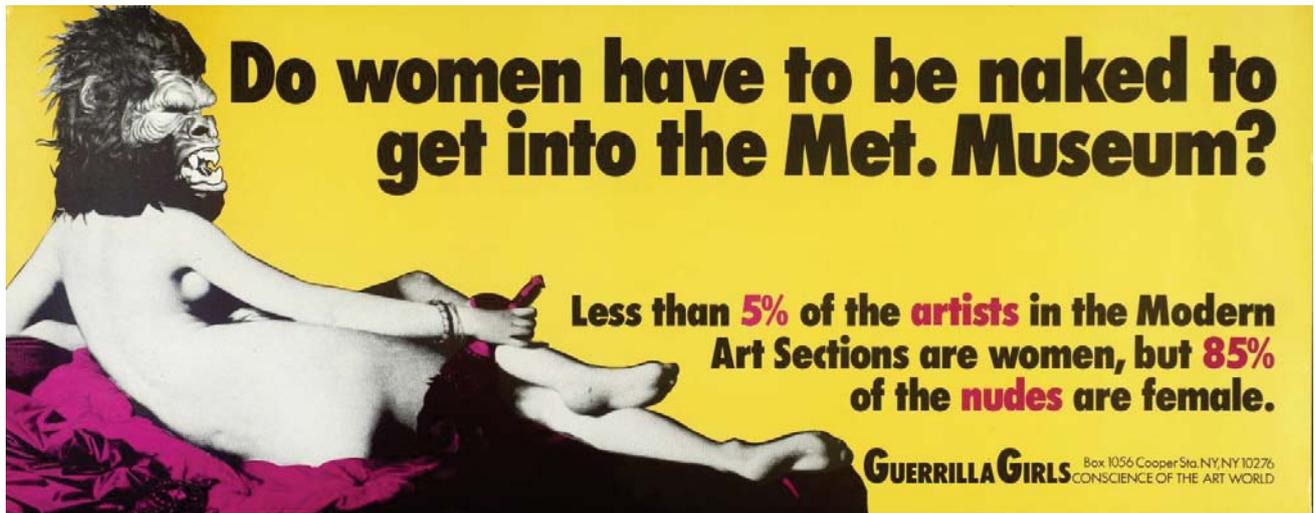


FIG. 31. GUERRILLA GIRLS, DO WOMEN HAVE TO BE NAKED TO GET INTO THE MET. MUSEUM? (¿TIENEN QUE ESTAR LAS MUJERES DESNUDAS PARA ENTRAR EN EL MUSEO METROPOLITANO?, 1989.

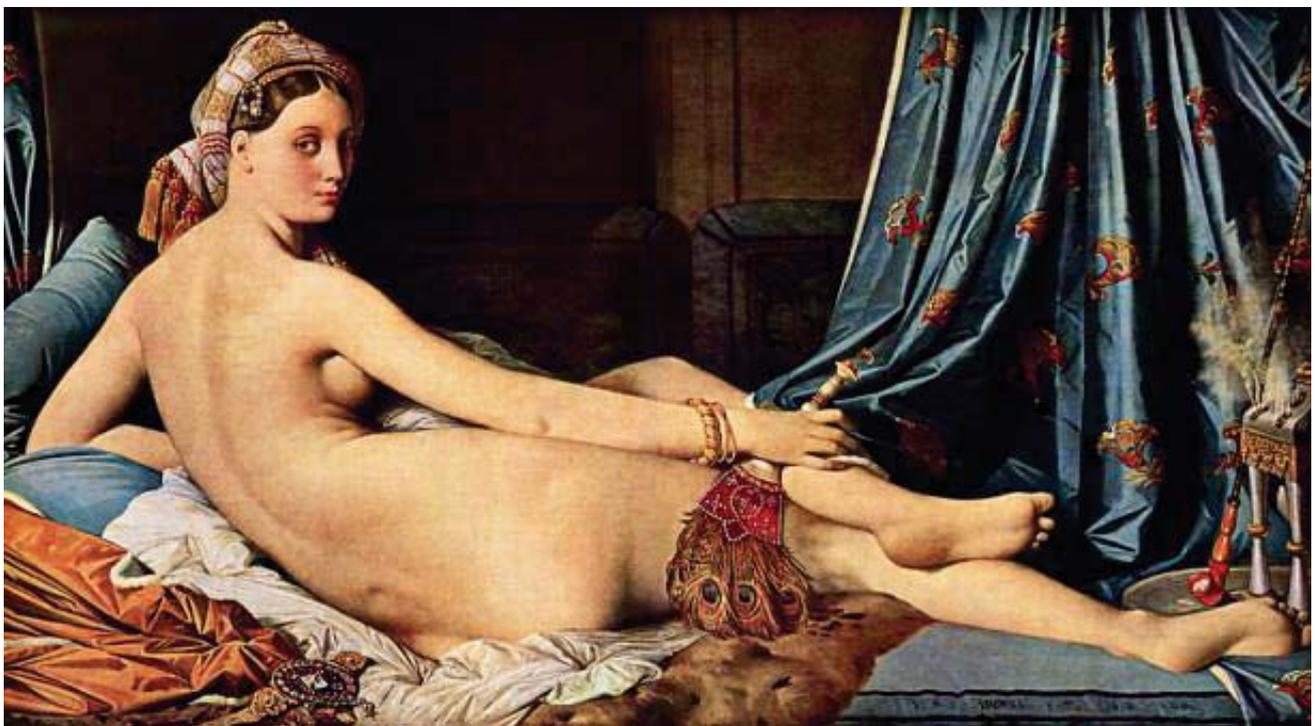


FIG. 32. LA GRAN ODALISCA, JEAN- AUGUSTE DOMINIQUE INGRES, 1814, MUSEO NACIONAL DEL LOUVRE.



FIG. 33. GUERRILLA GIRLS IN ESQUIRE MAGAZINE, 1989.



FIG. 34. GUERRILLA GIRLS, HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR? (¿CUÁNTAS MUJERES PROTAGONIZARON EL AÑO PASADO EXPOSICIONES INDIVIDUALES EN LOS MUSEOS DE NUEVA YORK?), 1985, VERSUS 2015, NUEVA YORK.

7. Conclusión: Cuarenta años de conciencia feminista (1975-2015)

En 1975 Martha Rosler realiza su performance “Semiótica en la Cocina”. Dos años más tarde, Ana Mendieta, presenta su cuerpo desnudo anclado a un árbol en su obra “El Árbol de la Vida”. En 1985 un grupo anónimo de mujeres comienza a denunciar mediante el activismo y la acción protesta la corrupción en el mundo del arte norteamericano.

Hablamos de tres momentos, estéticas y corrientes diferentes. Hablamos de tres artistas que, sin conocer y profundizar tanto en su vida como en su obra, no parecen tener nada en común más que el hecho de ser artistas y desarrollar su existencia a finales del siglo XX.

Como hemos venido descubriendo, bien es cierto que se trata de tres artistas, y también que sus vidas y obra artística se desarrollan a finales del siglo pasado. Sin embargo, para conocer esa información sería suficiente abrir una enciclopedia y buscar las iniciales de cada una de ellas.

Tras haber estudiado cada uno de los apartados de este trabajo, hemos descubierto mucho más. No me refiero a la mera asimilación de datos, para conocer el año en que comienza la Segunda Ola Feminista o en qué momento de su vida, Martha Rosler, viaja a San Diego para iniciarse en la *performance*.

A lo largo de este trabajo hemos comprobado cómo Martha Rosler, Ana Mendieta y Guerrilla *Girls* han materializado con su obra activista y de performance las teorías y corrientes del pensamiento feminista desde los años setenta a los noventa. A través de sus obras pusieron de manifiesto la posición que las mujeres ocupaban tanto en la sociedad como en el mundo del arte, ayudando a hacer frente al problema que Betty Friedan generalizó con su *Mística de la Feminidad*.

Sin embargo, la lectura de este trabajo debería ir más allá para así responder a la pregunta que se planteó en el primer apartado de este trabajo: ¿Existe aún la performance de crítica feminista? Si es así, aún continúa el problema al que Betty Friedan decidió llamar “el problema sin nombre”, refiriéndose a la devaluación de la mujer por parte de la sociedad patriarcal en los años cincuenta del siglo XX en Estados Unidos.

La respuesta es sí, aún existe la performance feminista. Como hemos comprobado a través del recorrido que trazan las obras de estas tres artistas, cada una de ellas utiliza un discurso conceptual y artístico diferente en lo que se refiere a su

performance, pero todas ellas critican, a su manera, la sociedad patriarcal que oprime a la mujer.

María Llopis, en su obra performativa, materializa de nuevo esta crítica a la sociedad patriarcal actual. En su Videoperformance "*La Bestia*" (2015) (Figura) la propia artista ridiculiza, a través de gestos exagerados, irónicos y burlescos, el estereotipo femenino¹¹⁵.

A principios de 2015, en una conferencia en el Matadero de Madrid con ocasión de una exposición que conmemoraba los treinta años desde la fundación del colectivo Guerrilla *Girls*, las propias artistas afirmaban que los datos actualizados del Museo Metropolitano, eran paradójicamente demasiado similares a las de hace treinta años: frente al 76% de artistas masculinos, el 4% restante eran mujeres¹¹⁶.

¹¹⁵ QUEVEDO SÁNCHEZ, M. *La mascarada como estrategia feminista española a partir de los años 90*, Valencia, 2015.

¹¹⁶ LÓPEZ, D.L. ob. cit., p.202.

8. Bibliografía

- AA.VV., *Women artists: mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia, 2002.
- ALBEROLA CRESPO, N. “Hogar, ¿«dulce» hogar?: Humor, activismo y visualidad en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage”. *Dossiers feministas*, 18 (2014).
- ALVES DE ATAYDE, F. “Performidad y política en Judith Butler”, *Eikasia. Revista de Filosofía*, no. 39 (2011).
- AMORÓS, C. “Simone de Beauvoir: entre la vindicación y la crítica al Androcentrismo”, *Investigaciones feministas*, vol. 0 (2009), pp. 9-27.
- ARAKISTAIN, X. *Guerrilla Girls (1985-2015)*, en Matadero Madrid, 30-01-2015/26-04/2015.
- AVENDAÑO SANTANA, L. *Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas*, Universidad Autónoma de Madrid-Universitat de Barcelona, 2014.
- BALDUCCI, T. “Revisiting Womanhouse: Welcome to the (deconstructed) Dollhouse”. *Woman's Art Journal* 27, no. 2 (2006).
- BIDASECA, K. “Lo bello y lo efímero como configuraciones de emancipación. Una retrospectiva de la obra de la artista cubana Ana Mendieta”, *I Época. Revista internacional de pensamiento político*, vol. 9 (2014), pp. 131-138.
- BISWAS, A. “La Tercera Ola feminista: Cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta”, *OpacUdea. Grupo de Investigación*, vol.6, no.68 (2004).
- BLOCKER, J., *Earth*, en CORDERO, K. y SÁENZ., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad Iberoamericana de Méjico, 2007.
- BOUHABEN, M. A. “La Video-performance como Crítica Feminista a la Familia Patriarcal”, *BRAC*, Vol.4, no. 1 (2016).
- BUCHLOH, B. y ROSLER, M. *Una conversación: Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh*, en Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1999.
- CARPIO JIMÉNEZ, L., CARTUCHE FLORES, C.P. y BARRAZUETA MOLINA, P., “Naturaleza, objeto y soporte en las manifestaciones artísticas de Ana Mendieta”, *Estudios sobre Arte Actual*, no. 2 (2014).

- CARRO FERNÁNDEZ, S. “De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista”, *Cuadernos Kóra. Revista de historia y pensamiento de género*, vol.1, no. 6 (2012).
- CARRO FERNÁNDEZ, S., *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón, 2010.
- CHADWICK, W. *Confessions of the Guerrilla Girls*, New York, 1995.
- CHICAGO, Judy. *Through the flower: My Struggle as a Woman Artist*. New York, 1993
- COLLADOS ALCAIDE, A. “Espacialidad crítica y colaborativa en las prácticas artísticas de carácter contextual. Los casos de Food y Womanhouse”, *AusArt. Journal for Research in Art*, no.3 (2014).
- DALY, M. *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Boston, 1978.
- DE BEAUVOIR, S. *El Segundo sexo*. Buenos Aires, 1949.
- DE DIEGO, E. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*, Madrid, 2011.
- DE LAS HERAS AGUILERA, S. “Una aproximación a las teorías feministas”, *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política*, nº9, (2009).
- DEL RÍO, A. y CINTAS MUÑOZ, V. “Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje en la performance”. *Arte y movimiento*, no. 8 (2013).
- DEMO, A.T. “The Guerrilla Girls. Comic politics of subversion”. *Women’s Studies in Communication*, no.2 (2000).
- ECHOLS, A. (1983). “The New Feminism of Yin and Yang,” *Powers of Desire: The Politics of Sexuality*, no. 15 (1983).
- ECHOLS, A., *Daring to Be Bad. Radical Feminism in America 1967 – 1975*, Minneapolis, 1989.
- ELIADE, M. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el símbolo mágico-religioso*. Madrid, 1974.
- FRIEDAN, B., *La mística de la feminidad*, Gijón, Júcar, 1974.
- GREER, G., *La mujer eunuco*, Barcelona, 2004.

- GUTIÉRREZ, M.L. “Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos”, *Askarpía*, no.27 (2015).
- HOBERMAN, J. y SANDERS, J. *Rituals of Rented Island: Object Theater, Loft Performance, and the New Psychodrama 1970–1980*, New York, 2013.
- ÍÑIGO CLAVO, M. "Ana Mendieta", *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, no. 15 (2002).
- JOHNSON, D. y OLIVER, W. *Women making art: Women in the visual, literary, and performing arts since 1960*, New York, 2011.
- KAUFFMAN, L. *American feminist thought at century's end: a reader*, Cambridge, 1993.
- LAPEÑA GALLEGO, G: “¿Feminismo o necesidad?: El proceso artístico en la obra de Eva Hesse y Ana Mendieta”, *Arte y políticas de identidad*, no. 5 (2011).
- LIANNE RHYNER, S. *Satirical warfare: Guerrilla Girl's performance and activism from 1985-1995*. University of Wisconsin-Milwaukee, 2015.
- LÓPEZ, D.L. “Guerrilla Girls: el activismo como praxis artística”, *Askarpía*, no. 27 (2015).
- LÓPEZ-CABRALES, M.d.M: “Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, no. 33, (2006).
- MARCUSE, H. *Eros y civilización*, Barcelona, 2001.
- MARTÍN CASARES, A. *Antropología del género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales*, Cátedra, 2006.
- MILLETT, K. *Política sexual*, Madrid, 1995.
- MOLINA SIERRA, M.J. “Una aproximación a los precedentes y estado actual de las investigaciones en torno a la imagen de la mujer en el arte contemporáneo”. *Creatividad y Sociedad*, no. 19 (2012).
- MORALES ARDAYA, F. “Sobre el Emilio de Rousseau”, *Acción Pedagógica*, vol. 11, no. 1 (2002).
- NASH, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid, 2004.
- NOCHLIN, L. *Why have there been no great women artists?* New York, 1971.
- NOËL, D. “Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle”, *Clio*, no.19 (2004).

- ORTNER, S. "Entonces, ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza a la cultura?", *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 1, no. 1, (2006).
- PARRONDO COPPEL, E., "Lo personal es político", *Trama y fondo: revista de cultura*, no. 27 (2009).
- PASSO, P. *Feminidad y Danza Oriental*. Núcleo de Investigación OFD (2016).
- PERALTA SIERRA, Y. "Algunas ventajas de ser una mujer artista: aproximaciones a la historia del arte desde una perspectiva feminista", *Clepsydra*, no. 6 (2007).
- POLLOCK, G: *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art*. London-New York, 1988.
- QUEVEDO SÁNCHEZ, M. *La mascarada como estrategia feminista española a partir de los años 90*, Valencia, 2015.
- ROSLER en AA.VV., *Primera generación. Arte e imagen en movimiento (1963-1986)*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006.
- ROUSSEAU, J. *Emilio o de la educación*, Madrid, 1985.
- ROWE KARLYN, K. "Scream, la cultura popular y el feminismo de la tercera ola: "Yo no soy mi madre", *Genders: online journal*, no. 38 (2003).
- RUIDO, M. 2002, *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea, 2002.
- SANFELIU, L. "Del laicismo al sufragismo. Marcos conceptuales y estrategias de actuación del feminismo republicano entre los siglos XIX y XX", *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, no.7 (2008).
- SEDEÑO VALDELLÓS, A. "Videoperformance: límites, modalidades y prácticas del cuerpo en la imagen en movimiento", *Contratexto*, no. 21 (2013).
- SIMONIS, A. "La diosa feminista. El movimiento de espiritualidad de las mujeres durante la Segunda Ola", *Feminismo/s*, no.20 (2012).
- SOSA SÁNCHEZ, R.P. "Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista", *Askarpía*, no. 21 (2010).
- STEIN, G. "Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story". *Art Journal* 70.2 (2011).
- TAYLOR, D. y FUENTES, M. *Estudios avanzados de performance*, Nueva York, 2011.

- VALCÁRCEL, A. *La Política de las mujeres*, Madrid, 2004.
- VILLASEÑOR MAGAÑA, L.d.C. “Cuestión de género: algunos aspectos clave del feminismo en la creación artística posmoderna”, *El Artista*, no. 11 (2014).
- VILLAVERDE SOLAR, M.D. *Las artistas: de la fundación de la Academia al siglo XX*, III Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres: Comunicaciones, 2011.
- ZEGHER, C. *Martha Rosler: Positions in the Life World*, Birmingham, 1998.

9. Recursos electrónicos

- www.martharosler.net.
- lemagazine.jeudepaume.org/
- <http://www.tate.org.uk/>
- <https://global.britannica.com>
- <http://www.guerrillagirls.com/#open>
- <http://www.moma.org/collection/>
- <http://dialnet.unirioja.es/>
- <https://www.refworks.com>

