



**LOS DISCURSOS FEMINISTAS Y LAS ACCIONES DE MUJERES EN LA CONFIGURACIÓN DEL LENGUAJE DE LA PERFORMANCE.
FEMINIST SPEECHES AND WOMEN'S ACTIONS IN A SETTING OF LANGUAGE PERFORMANCE.**

Autores: Alfonso del Río¹ y Vanesa Cintas Muñoz².

¹Prof. Titular Dpto. Escultura. Universidad de Granada. Grupo Investigación HUM 425

Contacto: delrio@ugr.es

²Investigadora y artista plástica. Doctoranda en el Programa de Doctorado: Lenguajes y Poética en el arte contemporáneo. Universidad de Granada. Grupo de Investigación HUM 425.

Contacto: vanecint@hotmail.com

Enviado: 13/05/2013

Aceptado: 26/06/2013

Resumen: Dentro de la línea de investigación desarrollada por el Grupo de Investigación HUM.425 y vinculada al Máster: Producción e investigación en Arte, ambos de la Universidad de Granada, sobre la construcción, evolución e implicaciones del lenguaje de la performance, arte de acción y Live Art, en el presente trabajo proponemos un análisis y profundización sobre la contribución de la mujer y los discursos feministas en la constitución y desarrollo del lenguaje del arte de la performance en las década de los sesenta, pasando de la reflexión crítica a la acción política y artística, utilizando sus propios cuerpos como elementos detonantes desde donde poder actuar, reivindicar y denunciar las políticas opresivas que sobre ellos recaen y los dispositivos tradicionales de sometimiento y dominación. Para ello presentamos un recorrido analítico por los distintos momentos constitutivos, episodios clave en este desarrollo, las características asociadas y las consecuencias e implicaciones que de ello se deriva.

Palabras clave: Performance, feminismos, activismo, cuerpo, mujer.

Abstract: Within the line of investigation developed by the Research Group HUM.425 and linked to a Master in "Production and Research in Art", both from the University of Granada, this relates to the construction, evolution, and implications of language performance, action art and Live Art. This paper proposes an analysis and goes in depth about women's contribution and feminist dialogues in the constitution and development of language in performance art in the sixties. Going through the critical reflection of political and artistic action, using their own bodies as trigger elements from which to act from, claiming and denouncing the oppressive policies that fell on them and the traditional devices of subjugation and domination. To this end we present an analytical journey through the different constitutive moments, key episodes in this development, the associated characteristics and implications and consequences that they originated from.

Keywords: Performance, feminism, activism, body, woman.

1. INTRODUCCIÓN

Desde la década de los sesenta, consecuencia de la asociación y pacto producido entre teorías feministas y prácticas activistas y de liberación, las mujeres comenzaron a utilizar sus propios cuerpos como elementos detonantes desde donde poder reivindicar y denunciar las políticas de sometimiento que sobre ellos recaían, los dispositivos tradicionales de dominación y la estructura de poder imperante en la sociedad del momento.

Esta concienciación reivindicativa contribuirá, no sólo a la visibilidad de las mujeres en la esfera pública y en el mundo del arte, sino la constitución del propio lenguaje de la performance como herramienta y estrategia reflexiva, definiendo un campo de acción y conocimiento que, en la actualidad, debe aún a estos primeros momentos gran parte de sus características y posibilidades (Aliaga, 2003).

En el marco político de esos años, estigmatizadas por el papel que la cultura dominante les había asignado y conscientes de la necesidad de cambio para modificar esta situación, las mujeres hicieron un esfuerzo "para politizar su existir" (Collado, 2008, pág. 25) y transformar sus vidas. Tomando postura frente a la dominación social naturalizada sobre sus cuerpos, partiendo de la experiencia en común y de la conceptualización de "lo personal es político" (Millett, 1995), abrieron el camino hacia la reflexión y concienciación de las mujeres como colectivo (los llamados Grupos de autoconciencia) y hacía la acción reivindicativa y artística (Movimiento de liberación de la mujer (NASH, 2004) o el proyecto artístico de la Womanhouse (www.womanhouse.refugia.net)).

En su intento por actuar sobre sus propias realidades, utilizarán sus propios cuerpos como argumento causante de la opresión, espacio sobre el que recae la discriminación y como herramienta de resistencia ante invisibilidad y el sometimiento. Elementos detonantes desde donde poder actuar, reivindicar y denunciar las políticas opresivas que sobre ellos recaen. Desde el cuerpo, como soporte, sujeto y discurso, evidenciaron y condenaron la subordinación y la estructura de poder en busca de un cambio cultural y social, que conllevara una transformación personal sobre sus vidas. Cuerpo, acción y reivindicación hicieron del lenguaje de la performance, un elemento eficaz, "un campo fundamental de intervención política feminista" (Sichel y Villaplana, 2005, pág. 255) desde donde poder reivindicar la experiencia femenina y poner en entredicho el tormentoso discurso patriarcal que las oprimía.

"Sólo la confluencia entre los acontecimientos [...] y las luchas y teorizaciones feministas permiten explicar en términos sociales la razón por la cual, desde finales de los sesenta, algunas artistas occidentales inician un proceso de creación en el que intervienen reflexiones sobre la situación de las mujeres y opciones estilísticas bien definidas en las que el cuerpo sexuado ocupará un lugar central". (Méndez, 2004, pág. 97).

1.1 Los años sesenta: Las posturas activistas y las propuestas artísticas de las mujeres.

En los años sesenta el mundo occidental vivió un importante estremecimiento político y social que se tradujo en un cuestionamiento de la ideología capitalista e

imperialista que gobernaba a la sociedad del momento. Recordemos, en este sentido, las manifestaciones masivas que se produjeron en los Estados Unidos en contra de la guerra de Vietnam, los disturbios y las protestas de 1965 para acabar con la marginación y la segregación racial en pos de los derechos civiles de la comunidad negra o en 1968 tras el asesinato de Martin Luther King, el arrojamiento de los jóvenes de la primavera de Praga de 1968 plantándoles cara a los tanques rusos, las acciones de denuncia del Movimiento de Liberación de la Mujer desde 1968, las concentraciones de 1968 de los mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas en contra del gobierno represor de Díaz Ordaz, los disturbios de Stonewall en 1969 o las revueltas estudiantiles de mayo del 1968 en Francia, entre otros.

El compromiso y la intensa participación por parte de la ciudadanía, motivó la aparición de nuevos movimientos sociales y un nuevo estilo de confrontación, el activismo político, cultural y artístico (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001). Una forma de resistencia que apostó desde la libertad del individuo, por otros modelos sociales y políticos que supusieron, desde la acción reivindicativa, una concienciación de la ciudadanía de otras formas de resistencia que transformarían de raíz la subyugación al Estado, a la Iglesia o a la Familia, (instituciones atravesadas por el patriarcado), anticipando un modelo comunitario más protagonista de la historia. “¿Quiénes sino los que habían estado marginados hasta lo increíble tenían el terreno preparado para organizarse en torno a unos conceptos de identidad que los dotasen de suficiente autoestima?” (Aliaga, 2004, pág. 76).

De igual modo, el campo del arte no fue ajeno a estas sacudidas. El deseo de muchos de los artistas por incidir en los límites del lenguaje del arte y en los que las acciones, los presupuestos fluxus, los happening, etc. evidenciaban la necesidad de un territorio abierto al intercambio con otras disciplinas, recuperando el valor procesual de la creación por encima de la cosificación, o planteando la necesidad de una vinculación contextual, hizo que se produjera un verdadero cambio de actitud. El lenguaje del arte, en la segunda mitad del siglo XX, se encaminó, poco a poco, hacia lo cotidiano, en un intento de liberación del corsé de las tradiciones estilísticas y estéticas vigentes. Unas transformaciones en las que el cuerpo, impregnado por la historia de los acontecimientos individuales y colectivos, sobre el que se ejerce, se interioriza y se regula el poder, tal como diría M. Foucault (Foucault, 1977), paso a utilizarse y hacerse visible como producto de todos los efectos normativos y de las relaciones de poder que regían la sociedad del momento.

En este contexto, en un momento en el que las mujeres comienzan a exigir un acceso a la visibilidad artística y a la esfera pública, en el que el movimiento feminista del mundo occidental posibilitará que las mujeres tomen conciencia del carácter de su opresión, las artistas comenzaron a desarrollar sus planteamientos reivindicativos dentro de las prácticas artísticas definidas como arte de acción, en todas y cada una de sus vertientes, desde happenings, acciones, performances... Sus planteamientos encontraban en el cuerpo el modo y el argumento más idóneos de evidenciar su situación. Los cuerpos de las mujeres se convirtieron en los protagonistas a la hora de explorar las diferencias social y culturalmente impuestas a partir de la diferencia sexual que el discurso hegemónico de la masculinidad, había canonizado sobre los cuerpos de las mujeres. Surgía entonces, en palabras de PÁG. Mayayo, “una auténtica renovación epistemológica, en la medida en que han logrado introducir en la reflexión histórico-artística un parámetro que hasta entonces se hallaba totalmente reprimido: el de la diferencia sexual” (Mayayo, 2003, pág. 16).

Entre las primeras propuestas cabe recordar algunas de las performances más memorables de estos años, como "Cut Piece" (1964) de Y. Ono, que planteaba cuestiones relativas a la sexualidad femenina por medio de la vestimenta y la sumisión o "Vagina Painting", de S. Kubota (1965), una especie de acción painting en tono feminista pensada para perturbar los ordenes dominantes de la genialidad y heroicidad de la pintura masculina, presente en el caso de J. Pollock y su método dripping.

2. LOS MOVIMIENTOS FEMINISTAS: DE LAS TEORÍAS REIVINDICATIVAS A LA PERFORMANCE.

2.1 El movimiento feminista radical.

En estos años contestatarios de la década de los sesenta, las mujeres, unidas en la lucha a los grupos de la Nueva Izquierda y al movimiento pro Derechos Civiles, se hicieron cada vez más visibles en la esfera política, aunque la experiencia resultó ser incongruente ya que muchas acabaron sufriendo el deprimente sexismo que reinaba entre los militantes de la izquierda "[...] Ocupadas en limpiar y decorar las oficinas [...], yendo a animar a los activistas en las manifestaciones, escribiendo a máquina los panfletos, contestando los teléfonos y acostándose con los líderes [...] temían preguntarse ¿Eso es todo?" (Amorós y de Miguel, 2005, pág. 158).

Esta atmosfera engañosa de sujeción y de abuso por parte de los hombres en relación a los quehaceres y deberes "naturales" del ser mujer, formaba parte de la herencia del ideario de feminidad tradicional que caracterizó a nuestra cultura occidental después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las mujeres, obligadas por el poder patriarcal a vivir bajo el modelo de la domesticidad más absoluta, tuvieron que regresar al hogar, al matrimonio, a la maternidad y al paradigma ejemplar de ama de casa como únicas vías de realización femenina. Lo cierto es que, ya en 1949, S. de Beauvoir recogía en su tesis "El segundo sexo", su célebre frase "no se nace mujer, se llega a serlo"(Beauvoir, 1981, pág. 13), en la que defendía que la naturaleza no es el destino, que no existen razones biológicas para que la mujer asuma la subordinación al varón, sino que somos sometidas, construidas socioculturalmente por el sistema patriarcal, para encerrarnos en la imposición del hogar, de la familia y de la privacidad.

Pero no será hasta 1963, con B. Friedan y su obra "La mística de la feminidad" (1965), cuando se haga latente la crítica a la situación de reclusión al espacio de lo doméstico que sufrieron las mujeres, en concreto se centró en las mujeres norteamericanas, blancas y de clase media, después de la Segunda Guerra Mundial. Friedan criticó el modelo impuesto, preestablecido y dictado por los mass media de la época (revistas femeninas y películas que reforzaban el ideal de la feminidad, publicidad de productos exclusivos para el hogar, técnicas de ventas y marketing basadas en la mujer y la sexualidad femenina...) que mostraban y recalcan insistentemente los estereotipos de la mujer perfecta con el único objetivo de ser imitados. "De acuerdo con la mística de la feminidad, la mujer no tiene otra forma de crear y de soñar en el futuro. No puede considerarse a sí misma bajo ningún otro aspecto que no sea el de madre de sus hijos o esposa de su marido" (Friedan, 1965, pág. 78).

Los presupuestos teóricos de S. de Beauvoir, pero sobre todo de Betty Friedan, por la cercanía a los acontecimientos revolucionarios, fueron abriendo las conciencias de las

mujeres a una nueva realidad. Siendo conocedoras de la injusta situación de subordinación y opresión impuestas se encaminaron hacia la autodeterminación y emancipación presionando con fuerza a las Instituciones y a las organizaciones en busca de una equidad participativa, de presencia y de derechos entre los sexos dentro y fuera de la militancia. Resultado de estas demandas fue la creación de National Organization for Women (www.now.org).

Ante el desencanto y la falta de diálogo por parte de los grupos de la Nueva Izquierda, “donde las mujeres ven frustradas una y otra vez sus propuestas específicas, van tomando conciencia cada vez mayor de la necesidad de organizarse de forma autónoma” (Amorós, 2005, pág. 72) y entendiendo que sólo la oprimida podría analizar la opresión y, en consecuencia, elegir los medios efectivos para iniciar la lucha, deciden desligarse de los movimientos de emancipación y organizarse al margen de los varones. Así nace en 1967 el grupo New York Radical Women, fundado por PÁG. Allen y S. Firestone. Con un sentido de lucha específica y una organización propia, el feminismo radical definido como anticapitalistas, antirracistas y antisupremacía masculina, se caracterizó por su activismo, por su formación sin jerarquías entre sus miembros, por su rica diversidad de grupos (como el Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell (WITCH), las Redstockings, The Feminists, Radicalesbians, etc.) y, muy especialmente, por sus ejes temáticos, donde las feministas radicales, desde diferentes perspectivas teóricas, coincidirán en que la opresión que soportan las mujeres tiene que ver con el sistema de dominación jerárquico, diferencial y excluyente que Occidente ha naturalizado sobre los sexos: “El poder patriarcal es nuestro objetivo y la lucha contra ese poder es, decididamente, una lucha política” (Amorós, 2005, pág. 192). Los planteamientos teóricos y prácticos del feminismo radical revelarían la estrecha vinculación existente entre el sistema patriarcal y la organización social jerarquizada del espacio público y privado, algo que afectaba muy negativamente a las mujeres. En respuesta a esta estructura, el feminismo radical comienza a ocupar el espacio público, trasladando, a través de la acción política, cuestiones relativas a la privacidad de las mujeres. Las feministas radicales comenzaron a movilizar a otras mujeres a través de la acción reivindicativa, desarrollando estrategias y métodos de lucha capaces, no sólo de visibilizar los mecanismos y la estructura de poder y de opresión que las sujetaba, sino también de ir ilustrando salidas al problema y a los intereses de las mujeres. Tal fue el caso, del Movimiento de Liberación de la Mujer o MLM.

2.2 El movimiento de liberación de la mujer.

El MLM (NASH, 2004) se caracterizó por producir acciones y gestos de desobediencia civil en la esfera pública de Estados Unidos y Europa entre 1968 y finales de la década de los setenta, en busca de un cambio social que modificase la situación de desigualdad, discriminación y subalternidad de las mujeres. Convertido en movimiento social, cuestionó los derechos reproductivos de las mujeres, la violación, la igualdad de derechos y presencia en la esfera laboral y pública, la violencia conyugal, la educación, entre otros muchos temas. Una de sus acciones más mediáticas fue la que se llevó a cabo en el concurso de Miss América en Atlantic City en 1968, en la que una multitud de mujeres perturbaron la ceremonia de coronación quemando sus sujetadores, productos cosméticos, fajas y tacones, en una especie de Freedom Trash Can, un cubo de basura de la libertad. La acción como acto de protesta ponía en evidencia el carácter de objeto y mercancía del cuerpo de la mujer. Grabada no sólo por algunas cámaras de participantes,

sino también por la televisión americana, fue retransmitida internacionalmente, entrando en los hogares ponían de manifiesto que el control de la sexualidad femenina estaba en manos de las mujeres y se atisbaba, con ello, los primeros síntomas de la liberación sexual.

Su intenso activismo quedó recogido en diversas acciones, como las que realizaron en Francia en 1970, donde un grupo de mujeres jóvenes depositaron una corona de flores sobre la tumba del soldado desconocido, pero esta vez lo hicieron en honor de la mujer desconocida con una cinta que decía: "existe alguien más desconocido que el soldado desconocido, su mujer" (Picq, 2008, pág. 72). En 1971 se publicaba "Le Nouvel Observateur Manifiesto de las 343" (Nash, 2004, pág. 183), donde se hacía visible la confesión abierta de 343 mujeres que tuvieron la valentía de firmar, cuando aún existía la penalización del aborto, en el Manifiesto "Yo he abortado". Después vendrían acciones como la denominada "Reclamar la noche", realizadas en Gran Bretaña, Alemania e Italia a finales de los setenta. Estas acciones consistían en marchas nocturnas para exigir que la noche, momento en el que se producían el mayor número de acoso o violaciones hacía las mujeres, fuera un espacio seguro para ellas, donde pudieran circular de manera libre y sin miedos. En sus pancartas se podían leer: "Caminaremos sin miedo; [...] todas las mujeres deberían tener la libertad de caminar en cualquier calle de noche o de día sin miedo" (Nash, 2004, pág. 183).

Todas y cada unas de estas propuestas de acción, llevadas a cabo por el MLM, fueron orquestadas como parte de un proceso de liberación. Gracias a la teoría del feminismo radical, esta forma de protesta señalaba los cuerpos de las mujeres como el lugar donde discurren los discursos del poder patriarcal, pretendiendo "convertir en político aquello a lo que le fue negado tal categoría"(Nash, 2004, pág. 182), trajeron consigo el primer impulso hacia el desarrollo de prácticas activistas feministas que, posteriormente encaminadas y dirigidas hacía el campo de la representación del arte, conformarán parte de la base sobre la que se asienta el arte de la performance.

2.3 Lo personal es político.

A finales de los sesenta, K. Miller 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 hacía la concienciación de su opresión. Su noción de patriarcado como sistema político revolucionó la teoría feminista, entendiendo, según Millet, 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" (Miller, 1995, pág. 72). En este sentido, Millet 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" (Miller, 1995, ppág. 70-71).

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 sexualidad. "Nuestra opresión es total, afecta a todas las facetas de nuestra vida. [...] hemos vivido tan íntimamente con nuestros opresores, aisladas entre nosotras, que se nos ha impedido ver nuestro sufrimiento personal como una condición política" (Schneir, 1994, pág. 127).

Es en este momento, cuando cobra vital importancia el lema característico de estos años "lo personal es político", ya que si la política, hasta ese momento, había sido definida como el dominio de lo público, con los fundamentos teóricos de Millet se traslada esa instancia de dominación, también al espacio de lo doméstico. Para las mujeres de estos años, desvelar que las relaciones de poder que estructuran las interacciones entre hombres y mujeres procedían del marco de la familia, de las relaciones de pareja y de la sexualidad, fue toda una revolución que trajo consigo el levantamiento del colectivo femenino. La afirmación de tal slogan desarmaba por fin la frontera entre lo público y lo privado y "los aspectos íntimos, personales de la vida privada cobraron una dimensión central en la identificación de la opresión femenina y, por tanto, en el proyecto de transformación personal y social de las mujeres" (Nash, 2004, pág. 164), posibilitándoles nuevas formas de entender que las vivencias personales de cada una de las mujeres afectaban a una identidad colectiva. Millet, que ha modificado parte del pensamiento político de nuestra sociedad occidental, supo hacer entender a las mujeres que, sólo conociendo lo que ocurre detrás de la cortina del hogar, solo haciendo visible lo invisible, puede llegarse a conocer realmente la situación de domesticidad impuesta y absoluta, la peculiaridad de una opresión universal, de una experiencia propia, común a todas las mujeres.

2.4 Los grupos de autoconciencia.

Estos argumentos teóricos produjeron tal sentimiento de concienciación y solidaridad entre las mujeres que pronto las llevaron a entender que, las vivencias personales de opresión sufrida, por cada una de ellas, no eran hechos aislados sino consecuencias de la estructura política, económica y cultural, estrechamente vinculadas al patriarcado y a su organización social. El resultado de esta concienciación femenina generó nuevas estrategias de organización y nuevos métodos de lucha y de acción, capaces de impulsar el cambio que las mujeres reclamaban. Prueba de ello, fueron los denominados Grupos de autoconciencia. Dicho procedimiento fue tomado como modelo para actuar en contra del sometimiento patriarcal, para tomar conciencia, nombrar e identificar la opresión, pero también para movilizar a las mujeres hacia la acción y transformar la situación de las mujeres como colectivo. "La estrategia de lucha para transformar la «política sexual» es la constitución de un «nosotras» capaz de movilizar a las mujeres como un agente colectivo que define su situación [...], la trasladada a la discusión pública y racional y establece los cambios y objetivos necesarios para su solución" (García, 2004, pág. 31).

Los grupos de autoconciencia eran encuentros informales donde las mujeres construían la teoría a partir de sí mismas, de la propia experiencia íntima e individual como fuente primera de conocimiento. Se presentaba, en palabras de B. Preciado:

"un método [...] a través del habla, de la escucha y de acción performativa, se construye una narración autobiográfica colectiva y política. En este proceso, la performance aparece como teatralización de las narraciones, y más en particular de los roles de género, de clase y de raza que aparecen en ellas. El resultado de este proceso de agenciamiento performativo no es otro que la producción/invencción del sujeto político del feminismo" (www.hartza.com/performance.pdf).

La dinámica del feminismo radical de convertir la experiencia en palabras y las palabras en acción, y viceversa, hizo posible la concienciación y la liberación de las mujeres ante el discurso de la dominación masculina, constituyéndose como motor de transformación social, la práctica del activismo feminista. “Entonces, de forma necesaria, la conciencia política feminista surge en la praxis—en la interacción de teoría y acción—. Y la teoría feminista no puede discutirse sin hacer referencia a la acción” (Amorós y de Miguel, 2005, 193). De este modo, desde los márgenes del lenguaje, teoría y práctica se hibridizan, los discursos feministas y la acción se encaminaron hacia el discurso del arte para comenzar a mostrar lo oculto, lo soterrado de los cuerpos patriarcalizados de las mujeres.

3. EL LENGUAJE DE LA PERFORMANCE Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE LAS MUJERES.

Bajo este universo de teoría y acción política, las mujeres artistas, alejadas del marco institucional y de la hegemonía del canon dominante de esos años, deciden crear obras que, con un carácter de denuncia y de protesta y a través de pequeñas acciones y actos performativos, les permitieran intervenir en la representación y construcción de la identidad mujer para subvertir el universo simbólico patriarcal y generar un cambio sobre la realidad social existente de aquellos años, “cambiar el imaginario para ser capaces de actuar en lo real, de cambiar las mismas formas del lenguaje, que por su estructura e historia ha estado sujeto a una ley que es patrilineal, por lo tanto masculina” (Alario Trigueros, 2008, pág. 66).

Los cuerpos de las artistas de estos años, utilizados “como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido” (Warr, 2006, pág. 20), se convirtieron en el soporte y en el elemento central para cuestionar la realidad del cuerpo sometido de las mujeres, por donde convergieron y se proyectaron las prácticas artísticas y los discursos críticos. “Temas propios del universo femenino, tanto de su cuerpo y de su sexualidad, así como aquellos temas que han establecido como roles del mundo femenino” (Mayayo, 2003, pág. 109). No podemos olvidar que la reflexión teórica y artística sobre el cuerpo se originó en estos años desde la diferencia identitaria, desde la búsqueda de una justificación que explicara la discriminación femenina, por tanto, no podemos obviar que estamos hablando desde una visión esencialista del cuerpo, donde las artistas “se centraron en la búsqueda de una esencia común de todas las mujeres, destacando su constitución biológica como la que las determina y las hace diferentes, centrándose en su cuerpo y en sus procesos vitales.” (Martín Prada, 2000, ppág. 153-154). Un aspecto que quedaría cuestionado por los postfeminismos y la teoría queer (Rodríguez, 2006).

La performance representó para ellas una forma de moverse entre el arte y la vida, “un medio para explorar la dimensión física del cuerpo; [...] podían expresar toda suerte de sensaciones y sentimientos, de repudios y aceptaciones, y hacer evidente su papel de compromiso con la sociedad” (Picazo, 1993, pág. 15). Acceder a la situación real de sus cuerpos o construir el acontecimiento a través del acto performativo para generar otras realidades, y obtener así una nueva disposición real o simbólica de éstos, hizo de la performance un instrumento de transformación, de contestación social, de defensa, de

intervención política capaz de romper las normas, de transgredir el discurso dominante, de posibilitar a las mujeres el hacer frente al sometimiento y a la opresión, de derribar los límites de las esferas separadas entre los sexos y de visibilizar y transmitir la memoria colectiva de todas ellas, materializando sus vivencias personales. De modo que, "el cuerpo, como locus en el que tiene lugar el trauma social, se convierte en el objeto de la protesta, el objeto que transgrede las obligaciones de significado o [...] normalidad" (Warr, 2006, pág. 31). Artistas de estos años, como A. Piper, M. Rosler, E. Antin, J. Jonas, V. Export, S. Lacy y L. Labowitz, A. Mendieta, C. Schneeman, Orlan, G. Pane, M. Abramovic, C. Akerman, M. Laderman Ukeles, R. Horn, etc., reaccionaron ante lo inherente del ser mujer con el deseo de transformar, o al menos cuestionar temporalmente, sus vidas y la de todas aquellas mujeres inmersas en las convenciones establecidas por el orden simbólico de nuestra cultura androcentrista occidental.

3.1 Womanhouse

Sin duda, si hay un proyecto en el que la hibridación de teoría y performance se convierten en los pilares fundamentales de ejecución para dismantelar y transformar el discurso patriarcal, ese fue el proyecto artístico de la Womanhouse, realizado en 1972 en Los Ángeles (California), dirigido por J. Chicago y M. Shapiro. Dicho proyecto, realizado en una casa abandonada, pretendía situar la experiencia feminista en una casa real, es decir, dar cabida a una comunidad de mujeres artistas que a través del lenguaje de la performance y otras actividades de carácter feministas, hicieran prácticos los presupuestos teóricos del feminismo de estos años. En palabras de J. Chicago: "Era necesario un espacio que albergara el trabajo de las mujeres artistas que creaban a partir de su experiencia cotidiana. Y ese espacio debía ser la casa; la casa de la realidad femenina"(Chicago, 1993, pág. 65). Cada una de las habitaciones "proyectaba una típica representación de las mujeres en sus hogares, replicando las convencionales áreas de la casa [...] procurando cambiar la actividad y el significado de cada espacio mediante la exageración creativa de sus elementos físicos y emocionales"(Martín Prada, 2000, ppág. 157-158). Temáticas que, de antemano, ya habían sido analizadas en los grupos de autoconciencia y que habían despertando en las alumnas la noción sobre sus cuerpos y su sexualidad. Materializadas en Instalaciones como "El Cuarto de Baño de la Menstruación" (1972) de J. Chicago, "La Escalera Nupcial" (1972) de K. Huberland, "La Cocina Nutricia" (1972) de S. Frazier, V. Hodggetts, R. Weltsch, "La Casa de Muñecas" (1972) de M. Schapiro y S. Brody, "La Sala Útero" (1972) de F. Wilding... entre otras, prueban el interés de estas artistas por explorar la feminidad y cuestionarla, a través de la imitación y mediante la amplificación de los aspectos negativos.

Algo que caracterizó a la Womanhouse fue las múltiples performances que se realizaron en este proyecto, donde los cuerpos de las mujeres artistas, convertidos a la vez en el sujeto y en el medio, proyectaban no sólo la experiencia vivida del ser mujer, sino que a su vez, permeabilizaban las fronteras entre el espacio público y privado haciendo entender que la experiencia personal de las mujeres constituía un espacio político y que la performance posibilitaba una transformación de sus vidas. Prueba de ello, fue la performance "Cock and Cunt Play" (1972). En esta performance, concebida por J. Chicago, se recrea una pelea conyugal, interpretada por dos mujeres vestidas de negro, quien representaba el papel de Ella portaba una enorme vagina rosa y quien interpretaba el papel de Él un gran pene, se desarrolla el siguiente diálogo: "Una polla significa que no lavas los platos.. Tú tienes un coño. Un coño significa que tú lavas los platos. Ella le

pregunta entonces: No veo en qué lugar de mi coño está escrito eso" (Broude y Garrad, 1994, pág. 58). En este diálogo, la representación de la batalla entre los sexos nos demuestra cómo, en nuestra cultura patriarcal, se asumen las conexiones entre diferencias biológicas y roles sexuales en función de los órganos genitales. Mediante este grosero diálogo, J. Chicago hace evidente el razonamiento con el que nuestra sociedad argumenta y reparte los roles, criticando la construcción y naturalización del género, aunque también del sexo, en términos de performance.

Otra de las acciones más destacadas fue *Waiting* (1971) de F. Wilding. En esta performance, la artista se balancea monótonamente en una mecedora mientras recita, en voz baja, una letanía interminable. "Esperando...esperando...esperando [...] Esperando a que alguien me tomé en brazos [...] Esperando a tener novio [...] Esperando a casarme [...] Esperando a quedarme embarazada [...] Esperando a que me visiten mis hijos [...] Esperando a que acabe la lucha... Esperando..."(Phelan, 2010, pág. 86). *Waiting* recogía el padecimiento que sufre la mujer en términos de espera en las distintas facetas de su vida. Una espera interminable de entrega total a los otros, una vida impuesta por una sociedad que hace de la mujer una extensión del espacio de lo doméstico y que la encierra y disciplina en el matrimonio, de igual modo que el mito de Penélope, símbolo de la fidelidad femenina y de la eterna espera.

Es evidente que el proyecto de la *Womanhouse* traspasó las fronteras de lo privado para hacer del hogar un espacio público desde donde criticar las estrategias de territorialización del género femenino. Para las artistas, liberar a las mujeres de los estereotipos, de la mirada masculina, de la arquitectura institucional que impregnan sus cuerpos, de sus biografías o de la memoria traumática, fue posible gracias a la estrategia de trasladar la teoría y metodología de actuación (sesiones de autoconciencia) del feminismo radical al campo de la representación artística, haciéndose latente, una vez más, que "lo personal es político".

4. CONCLUSIONES

No cabe duda de que muchas mujeres, motivadas por los discursos sobre el cuerpo y por el resurgir del movimiento y la teoría feminista de estos años, pusieran sus propios cuerpos en acción para cuestionar y analizar la subalternidad femenina y liberar a la mujer de las ataduras de un sistema androcentrista que, a finales de los sesenta, les negaba los derechos y la igualdad con respecto a los hombres. En el activismo feminista de estos años encuentran nuevas vías, nuevos modos de hacer, de cuestionar, de analizar y transformar la realidad social, cultural y política de las mujeres, impuesta por la lógica del patriarcado, convirtiendo a la acción feminista simbólica y artística, en una nueva forma de militancia, en una estrategia de lucha para el despertar y la concienciación, tanto en el mundo real, como en el mundo del arte del colectivo femenino.

En este sentido, las artistas, inmersas en las teorías feminista sobre cómo analizar el cuerpo, cómo reescribirlo, cómo rearticularlo desde la experiencia personal de sus vidas, de sus propias carnes, poco a poco, fueron introduciendo estas acciones, estos gestos políticos, en el campo del arte para poner en evidencia el discurso patriarcal. De este modo, comenzaron a desplegarse como parte del desarrollo mismo del lenguaje plástico, contribuyéndose a la configuración de lo que conocemos como arte de acción o

performance. Estas artistas "hicieron un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, hayan proporcionado tan importantes precedentes para el activismo contemporáneo" (Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, 2001, pág. 83).

Las performances realizadas por las artistas en estos momentos deben verse como parte de la iniciativa del movimiento de las mujeres, de las luchas abiertas por los grupos de emancipación de Estados Unidos y Europa. S. Lacy decía que para entender el movimiento del arte feminista de estas décadas: "Es necesario mirar fuera del discurso del mundo del arte, porque el ímpetu inicial llegó del mundo más amplio de la acción política" (Lacy en: Broude y Garrad, 1994, pág. 264). La performance se ha convertido para las mujeres artistas en una compañera de viaje, en un catalizador para que como colectivo, y desde sus múltiples situaciones sociales, de raza, y clase, denuncien, desafíen y transformen los mecanismos que garantizan el poder del patriarcado sobre sus cuerpos. Hay que ser muy consciente de que la implicación del arte de la performance con la vida, con la capacidad para generar nuevas realidades, ha favorecido la revisión de las circunstancias y de los escenarios de las mujeres dentro y fuera del discurso del arte.

De este modo, consideramos que el discurso feminista radical, el activismo político del Movimiento de Liberación de la Mujer, con el slogan "lo personal es político", el cuerpo de la mujer desde una visión esencialista, la metodología utilizada con sus sesiones de autoconciencia y la victoria de un proyecto artístico centrado en la acción, para revelar y desarmar las políticas de las esferas separadas según el sexo, han contribuido al desarrollo del arte de la performance, ya que las características que se desprendieron de las acciones feministas de estas décadas han continuado definiendo, desde entonces, gran parte del arte de acción: su sentido activista, la mirada política capaz de perturbar la norma, las estructuras o la categorización social, cultural y sexual, el cuerpo como contenedor, como escenario donde discurren y se proyectan discursos críticos y prácticas artísticas, la crítica a la representación capaz de forjar nuevos modelos, la conquista del espacio público, etc. En definitiva, características subversivas de un lenguaje que busca una mayor implicación con la vida, al ofrecer el propio espacio en el que se ejerce la opresión como escenario de reflexión y denuncia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Alario Trigueros, M. T. (2008). *Arte y Feminismo. Your body is a Battleground*. San Sebastian: Nerea.

Aliaga, J. V. (2003). El cuerpo de la discordia. En J. Echevarría (et al.) *Arte, cuerpo, tecnología* (ppág. 243-256). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Aliaga, J.V. (2004). *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea.

Amorós, C. y de Miguel, A. (2005). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Madrid: Minerva Ediciones

Beauvoir, S. (1981) *El segundo sexo. La experiencia vivida*, Buenos Aires: Siglo Veinte.

Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte J., y Expósito, M. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Broude, N. y Garrad, M. D. (1994). *The Power of the Feminist Art*, New York: Harry N. Abrams.

Collado, A. (2008). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia: Cendeac.

Chicago, J. (1993). *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, New York. Penguin.

Foucault, M. (1977). *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI.

Friedan, B. (1965). *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario.

García, A. (Ed.) (2004). *Género y ciudadanía: un debate*. Barcelona: Icaria

Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra.

Martín Prada, J. L. (2000). Arte feminista y esencialismo. En Cao M. L. F. (Coord.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria* (ppág. 143-163) Madrid: Narcea.

Méndez, L. (2004). *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer.

Millett, K. (1995). *Política sexual*, Madrid: Cátedra.

Nash, M. (2004). *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*, Madrid: Alianza.

Phelan, P. (2010). *Arte y feminismo*. London: Phaidon.

Picazo, G. (Coord.) (1993). *Estudios sobre performances*, Sevilla: Junta de Andalucía.

Picq, F. (2008). El hermoso pos-mayo de las mujeres. París: Universidad Paris Dauphine. *Dossiers Feministes*, 12, 69-76.

Preciado, B. *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... Extraído el 29 Noviembre, 2012 de <http://www.hartza.com/performance.pdf>*

Rodríguez, PÁG. (Ed.) (2006). *Feminismos periféricos*. Salobreña: Alquila.

Schneir, M. (1994). *Feminism in our time. The essentials writings, World War 11 to the Present*. New York, Random House.

Sichel, B. y Villaplana, V.(Comisarias) (2005). *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Warr, T. (Ed.) (2006). *El cuerpo del artista*, London: Phaidon.

www.now.org

www.womanhouse.refugia.net