

LA HISTORIOGRAFÍA COMO UNA ESTRUCTURA DE PODER.
EL ANÁLISIS CRÍTICO SOBRE OBRAS, ESTRATEGIAS Y REFLEXIONES
COMO HERRAMIENTA DIDÁCTICA, PARA IMPARTIR LA HISTORIA DEL ARTE
OCCIDENTAL, PROMOVRIENDO VALORES DE GÉNERO
*HISTORIOGRAPHY AS A POWER STRUCTURE. THE CRITICAL ANALYSIS OF WORKS,
STRATEGIES AND REFLECTIONS AS AN EDUCATIONAL TOOL TO TEACH THE HISTORY OF
WESTERN ART AND PROMOTE GENDER VALUES*

Miriam García López
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En el presente ensayo se delimitan diversas tácticas desarrolladas por el pensamiento androcéntrico al narrar la historia oficial del Arte Occidental. Las diferentes estrategias de ocultación en obras de autoría femenina, así como de sus valores, discursos y trayectorias permiten valorar los modelos de representación e instrucción de la propia *historia*, tal y como se viene impartiendo desde las instituciones en aulas y manuales. Este ensayo se apoya en la perspectiva feminista para abordar el análisis de obras relacionadas con el sexo femenino -tales como *Vagina Painting* de Shigeko Kubota; *Genital Panic* de Valie Export; *The Dinner Party* de Judy Chicago; *Interior Scroll* de Carolee Scheeman y *Untitled* de Zoe Leonard-, al mismo tiempo que se sirve de reflexiones, experiencias y sentires de artistas e historiadoras/es, convirtiendo este material en herramienta didáctica y educativa para impartir, desde otra perspectiva, la historia. De este modo la historia del arte occidental se modifica y actualiza, ya que también lo hacen los intereses y atenciones de la misma, facilitando así la inclusión de cuestiones de género en futuros estudios, pensamientos e investigaciones.

Palabras clave: historia del arte, feminismo, estrategias e inclusión.

ABSTRACT

The purpose of this essay is to delimit various tactics developed by androcentric thinking in the construction of the official history of western art. The different concealment strategies in works by female artists, their values, discourses and pathways allow us to evaluate the strategies of representation

and instruction of *history* itself, as it has been taught in institutional classrooms and textbooks. This essay is based on the feminist perspective to address the analysis of works related to the female sex—such as *Vagina Painting* by Shigeko Kubota, *Genital Panic* by Valie Export, *The Dinner Party* by Judy Chicago, *Interior Scroll* by Carolee Scheeman and *Untitled* by Zoe Leonard—at the same time using reflections, experiences and feelings of artists and historians, turning this material into a teaching and educational tool to teach history from another perspective. Thus the history of western art, and its interests and attentions, are modified and updated, thereby facilitating the inclusion of gender issues in future studies, thoughts and research.

Keywords: Art history, feminism, strategies, inclusion.

SUMARIO. 1. Introducción 2. Análisis del marco histórico contextual de la Historia oficial del Arte Occidental 3. Shigeko Kubota y *Vagina Painting* 4. Valie Export y *Genital Panic* 5. Judith Chicago y *The Dinner Party* 6. Carolee Schneeman e *Interior Scroll* 7. Zoe Leonard y *Untitled* 8. Conclusiones. 9 Bibliografía

1. Introducción

El presente ensayo delimita diversas tácticas desarrolladas por el pensamiento androcéntrico al narrar la historia oficial del Arte Occidental, y plantea una revisión sobre las diferentes estrategias de ocultación en obras de autoría femenina, así como de sus valores, discursos y trayectorias. De este modo, se evidencia que la perspectiva común desde donde se narra la historia, por parte de las instituciones y manuales, no solo no es universal y objetiva, como suele declararse, sino que se convierte en una sólida historiografía que imposibilita pensamientos y discursos que originen y promuevan valores de género como la equidad, el equilibrio de valores en los conceptos o la empatía.

No debemos olvidar que la historiografía es precisamente el arte de escribir la historia. Pero, especificando un poco más, es el arte de escribir una historia concreta, puesto que es imposible un único modo de concebirla. Por su parte, un marco epistemológico nos permite considerar que no existe una realidad sino diversas apreciaciones sobre la misma, lo que provoca que las *historias* que la relatan, como si de cuentos se tratasen, puedan variar en función de las diferentes percepciones y sensibilidades de los sujetos que la vivan, narren o escriban. Asimismo, conviene recordar que todo sujeto está constituido por un plano individual y subjetivo, y por otro global y globalizador, que viene dado por el proceso de sociabilización que toda cultura conlleva. Por lo tanto, estos dos factores de la identidad -subjetividad e imaginario colectivo- estarán interconectados, retroalimentándose mutuamente en la configuración de los sujetos.

Sin embargo, al no tener en consideración este sesgo cultural, gran parte de historiadoras/es, profesoras/es, artistas, etc. siguen atribuyendo cierto carácter de universalidad y objetividad a la Historia oficial del Arte Occidental. Lo que origina, de manera tácita, que los intereses y atenciones de la historia actúen como indicadores que inducen a perpetuar lo aprehendido; sin posibilidad de interpelar tanto a la propia historia como a los factores mencionados. De este modo, la historia se transforma en historiografía al convertirse en una estructura o enclave cultural más desde donde producir implícitamente, la expansión de cuestiones sociopolíticas que consolidan los discursos hegemónicos de la cultura occidental.

2. Análisis del marco histórico contextual de la Historia oficial del Arte Occidental

Revisando los orígenes de la historia oficial del Arte Occidental cabe sintetizar que durante el siglo XVII, la religión y los padres de la Iglesia dirigían la sociedad en base a estrictas normas de ética moral; en el XVIII se suma a esto la creencia y fe ciega de la ciencia y la medicina; y finalmente, los postulados filosóficos de Rousseau, Schopenhauer, Nietzsche, Lombroso, etc. consolidarán las bases para una sociedad de perspectiva androcéntrica donde todo giraba en torno a los derechos y necesidades del varón blanco, heterosexual y tradicional. Por su parte, las concepciones de esta sociedad conllevaban la articulación de un complejo sistema de binarismos enfrentados¹, como lógica de un pensamiento que se organizaba jerarquizando, la cultura Occidental de la época, y que perdura hasta nuestros días.

Los paradigmas del pensamiento androcentrista proponen dualismos que crean disyuntivas dicotómicas por oposición y exclusión de unos conceptos sobre otros; lo que implica finalmente el enaltecimiento del primero y la represión del segundo, imposibilitando la concepción del mundo cognitivo desde una perspectiva tolerante e integradora. Así pues, el sistema falocéntrico plantea un rígido mapa de posibilidades que, en realidad, queda muy escaso para los ritmos y ciclos de la propia vida. Puesto que desde esta perspectiva, varón/mujer, razón/emoción, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, humano/animal, norte/sur o público/privado no solo son pares contrapuestos donde los conceptos ubicados en primer lugar tienen una categoría social superior, sino que además, son asociados al mundo de lo masculino. Por tanto, lo asignado a los valores femeninos queda injustamente soterrado y despreciado.

¹ La ecologista, filósofa y ecofeminista, Val Plumwood, esclareció este pensamiento a lo largo de las numerosas publicaciones que desarrolló durante su vida.

La aceptación y asimilación de este tejido conceptual es el que generó que únicamente los varones fueran quienes disponían del tiempo y privilegio para poder desarrollar sus psiques investigando, aprendiendo y reflexionando; lo que acarreó que organizaran su realidad considerándose centro y protagonistas de la misma, creyendo al mismo tiempo que tal perspectiva no era subjetiva sino universal, bajo el sentimiento de que atañía a toda la condición occidental. Sin embargo, en detrimento, las mujeres soportaban imperativos culturales que las vinculaban directa y férreamente con la producción de sujetos, la crianza y las labores domésticas; por lo que no dispusieron de un panorama similar de privilegios y oportunidades como el de sus compañeros, para alcanzar el mismo grado de expectativas y ambiciones, produciendo que -no en su totalidad pero si en su mayoría-, las mujeres quedaran relegadas a la invisibilidad de los infravalorados espacios domésticos.

Asimismo, bajo el yugo de esta construcción cultural e ideológica, los artistas plasmaron sus creencias, obsesiones, intereses, miedos y reflexiones; y los historiadores relataron dicha línea del tiempo en función de los conservadores paradigmas del discurso dominante. Los aspectos mencionados facilitan las razones para comprender que la Historia del Arte Occidental esté plagada de representaciones de mujeres y hombres en muy determinados y determinantes contextos, que exista un claro desequilibrio acerca del origen de las autorías femeninas y masculinas artísticas, así como que no se extienda una perspectiva inclusiva o una diversidad discursiva que incorpore pensamientos, intuiciones y trayectorias de artistas que no encajaban, y no encajan en el presente, con el discurso dominante y heteronormativo.

Resulta fácil intuir los intereses e ideologías ocultas de dicho quehacer, ya que importunar y obstaculizar desde el ámbito social, político, científico, religioso o legislativo a las mujeres con talento de la Edad Media, Renacimiento, Barroco o Contemporáneo asegura claras ventajas para unos y desventajas para otras; que se materializa en artistas y obras femeninas invisibilizadas, que lo siguen estando o a las que se estigmatiza con el propósito de que no sirvan de ejemplo a generaciones venideras.

La lógica de dominación intelectual a la que me refiero la manifiesta con óptima desenvoltura la teórica Whitney Chadwick (1999), quien refiriéndose a las investigaciones de Michael Foucault, dice:

El análisis de Foucault de cómo se ejerce el poder, no mediante la coerción abierta, sino insertando la coerción en determinadas instituciones y discursos, así como las formas de conocimiento que producen, han puesto sobre el tapete muchas cuestiones acerca de la función de la cultura visual en cuanto práctica definidora y reguladora, y acerca del lugar de la mujer en ello. (Chadwick, 1999:13)

Y, posteriormente, concluye:

Nuestro lenguaje y nuestras expectativas sobre el arte han tendido a catalogar el arte producido por mujeres como de inferior calidad que el hecho por hombres, y por eso la obra de ellas suele alcanzar menor valor. Ello ha influido notablemente en nuestro conocimiento y comprensión de las aportaciones de las mujeres en los campos de la pintura y escultura. El número de mujeres artistas muy conocidas en su época, y de las cuales no existe hoy obra alguna, es un frustrante indicio de lo aleatorio de la atribución artística. (Chadwick, 1999:14)

Por su parte, la teórica española Bea Porqueres (1994), también reflexiona al respecto y manifiesta:

De vez en cuando, la Historia del arte rescata unos nombres; en algunas ocasiones, los entierra, aunque lo más frecuente es que una vez se entra en los libros de Historia se permanezca en ellos. Pero el inventario de artistas y obras que presenta la Historia del arte no corresponde, en absoluto, a la historia del arte. (Porqueres, 1994:13)

Con estas palabras, Bea Porqueres alude a la perspectiva androcentrista que centraliza la información y conocimientos, y estructura todo un pensamiento dominante que le permite, en primer lugar, erigirse en la mirada correcta y válida; y en segundo, calificar dicha mirada como imparcial y ecuaníme, ignorando la imposibilidad de esta pretensión. Ya que como se comentaba anteriormente, todo pensamiento y discurso conlleva un sesgo cultural, educacional, religioso, etc., que conforma la sique, subjetividad y prejuicios particulares de la persona que lo emite. De este modo Bea Porqueres plantea que las figuras célebres que aparecen en la Historia han sido propiciadas, rescatadas, impulsadas, apoyadas y discriminadas positivamente por el hecho de ser varones; lo que provoca que gran número de personas hayan sido discriminadas negativamente por la razón de no serlo. De nuevo las palabras de Bea Porqueres (1994) precisan:

Siempre han existido, como existen ahora, mujeres dedicadas a la creación artística. Dicho de otra forma, la historia del arte la han construido mujeres y hombres, artistas de sexo masculino y artistas de sexo femenino. Pero pocas mujeres constan en la Historia del arte; en los manuales de la disciplina, no más de una docena, aunque está documentada la existencia de millares de artistas. O sea que la Historia del arte presenta una visión parcial de la historia del arte; no tiene en cuenta a las mujeres como creadoras y, de esta forma, deja en la sombra la producción artística de un colectivo integrado por media humanidad. (Porqueres, 1994:14)

Pero Bea Porqueres va más allá al detectar y analizar las causas y consecuencias del pensamiento androcéntrico y sus diversas vías de actuación:

La visión androcéntrica distorsiona la información que nos da y los análisis que nos propone la Historia del arte: oculta el trabajo de las mujeres y reserva la denominación de arte para las obras hechas por hombres. Pero, al mismo tiempo, la Historia del arte va más lejos. A menudo desvaloriza, desprecia, ridiculiza, aquello que han hecho las mujeres y atribuye rasgos femeninos a las obras hechas por hombres que valora como de segunda categoría. Cuando sucede tal cosa, el androcentrismo está siendo reforzado por sexismo. (...) La crítica tiene en la actualidad un papel destacado en la configuración del gusto a la vez que orienta, en buena medida, el mercado del arte. La aceptación crítica y comercial de una obra artística está condicionada por muchos factores; el sexo de quien la ha realizado es uno de estos factores. (Porqueres, 1994:14)

De este modo, la teórica consolida que dicha mirada androcéntrica está implantada en toda sique que no preste atención a cuestiones de sexo o género. Por lo que las personas que narran los acontecimientos de la Historia, tales como críticas/cos, comisarias/os, historiadoras/es, prensa, jurados de concursos, etc. tienen la responsabilidad de detectar el desequilibrio de oportunidades que se produce en el ámbito artístico. Pero dado que están instruidas en la propia lógica androcéntrica, no lo detectan o no lo consideran importante. Provocando así un mapa reduccionista de una realidad diversa y heterogénea a partes iguales. Por eso, la Historia oficial del Arte Occidental evade incluir los diversos discursos posibles que se aglutinan en una sociedad, y persigue dar cabida únicamente al discurso hegemónico dominante evitando los subversivos, perdiendo de esta manera, la oportunidad de abrazar la heterogeneidad como arma que enriquece la condición humana.

A continuación se propone un análisis crítico sobre obras, estrategias y reflexiones como herramienta didáctica para revertir el impacto que conlleva el historiar el Arte Occidental desde la perspectiva común o androcéntrica. Para ello me serviré de experiencias y sentires de las propias autoras de las obras que se abordan. Finalmente, este material será la clave didáctica y educativa que permite re-versionar la historia, para fomentar el viraje en el rumbo de la cultura occidental, y sus concepciones y resultados. Así, se modifican y actualizan los intereses y atenciones que se prestan a la misma, ajustándolos a las necesidades del presente, y facilitando de este modo la inclusión de cuestiones de género en futuros estudios, pensamientos e investigaciones.

Por último, cabe señalar que las obras que a continuación se revisarán suelen ser directamente obviadas por la Historia oficial del Arte Occidental, por las diversas razones que transversalmente ya han sido mencionadas: los valores, el discurso y la autoría que los aborda, son de índole femenina.

3. Shigeo Kubota y *Vagina Painting* (1965)

La artista multidisciplinar Shigeo Kubota -a quién introdujo en el panorama artístico occidental su amiga y compañera Yoko Ono- presentó en el *Perpetual Fluxus Festival*, de Nueva York, la que sería una obra polémica y desconcertante hasta el día de hoy: *Vagina Painting*. Que consistió en un sencillo y rotundo performance en el que la artista introdujo un pincel en su sexo y pintó sobre un soporte previamente extendido. Su propia sangre menstrual hizo las veces de pintura.

Por su parte, la historiadora de arte Kristine Stiles, describe el performance:

Kubota colocó un papel en el suelo y poniéndose en cuclillas comenzó a pintar desplazándose sobre el papel con una brocha con pintura roja para producir una imagen gestual elocuente que exageraba los atributos sexuales femeninos y las funciones corporales y redefinía el action painting según los códigos de anatomía femenina. Kubota interpretó *Vagina Painting* exactamente un año después de llegar a Nueva York. La referencia directa al ciclo menstrual parece comparar el continuo de procreación/creación que se aloja en el interior de la mujer con los ciclos temporales de cambio y evolución que experimentó la artista en su arte y en su vida cuando se trasladó de Japón a los Estados Unidos. (Aliaga, 2007:206)

Por su parte, Pilar Aumente Rivas también estudia esta obra y añade:

Para la época esta metáfora asociada a la pintura de acción era un reto y una provocación. Hacía público algo que se había mantenido como privado desde siempre, algo que incluso había sido considerado tabú para el hombre. El tema de la menstruación femenina, más que cualquier otro aspecto de los relacionados con los productos del cuerpo, había sido ocultado históricamente como si no tuviera lugar y habitualmente se aludía a ello con circunloquios y frases poético-sugerentes que sustituyeran la realidad que no quería ser visualizada.²

Mediante este impúdico y obsceno gesto para la crítica y sociedad, Shigeo Kubota advertía sobre la violencia simbólica que significa no visibilizar la menstruación femenina ni conferirla de las connotaciones reales que implica. Al mismo tiempo, respondía a los artistas masculinos que habían proyectado reiteradamente y hasta la saciedad, la premisa del exclusivo potencial masculino en la creación.

² Enlace en línea: www.arteyciudad.com/arte2o/documentos/invespilar.htm

Así, Pilar Aumente continúa reflexionando «En la performance, Kubota asociaba el acto creativo-artístico con la capacidad de las mujeres para crear vida, pero lo hacía a través de la visibilidad de su indicador biológico. Una alusión tan cruda y directa rompía moldes en lo artístico, pero también en lo social.»³

Desde 1940 se había desarrollado, con gran ímpetu, el Expresionismo Abstracto⁴, una corriente de creación artística considerada por sus practicantes como únicamente masculina. Este movimiento artístico fue producido, promocionado y difundido



Shigeko Kubota/*Vagina Painting*

con un claro propósito de aceptación social: que se invisibilizasen las disconformidades sobre la discriminación de género existente en muchas prácticas artísticas occidentales y que se invalidara a las artistas femeninas que lo estaban denunciando. En realidad, se trataba de declarar canónicas y legítimas las prácticas artísticas que omitían tales cuestiones, tratando de dejar al margen la reflexión sobre cualquier sistema de dominación y opresión. Simultáneamente se revalorizaba la idea del *varón*, como poder viril incuestionable, y de la mujer, cuyo máximo cometido seguía aferrado a ser la perfecta madre y esposa. Y de paso, se revocaba a multitud de artistas femeninas que centraban su labor artística en luchar por la igualdad de derechos y deberes.

El artista que encarnó el concepto de *genio*, de creador individual con potestad infinita para considerar todo lo que le rodeaba -incluidas personas y animales-, como meros medios, trámites u objetos para su creación, fue Jackson Pollock; creador compulsivo, enérgico y obsesivo que producía una pintura informe, caótica, chirriante y chorreante a partes iguales. Fue pionero en voltear el soporte pictórico colocándose encima del mismo, como metodología de una práctica artística que venía a representar, de tal forma, la posesión del hombre sobre la obra, el espacio y el arte. La publicidad y difusión de tal movimiento y de sí mismo como representante, originó que Jackson Pollock

³ Enlace en línea: www.arteyciudad.com/arte2o/documentos/invespilar.htm

⁴ Muchas personas teóricas como Juan Vicente Aliaga o Peggy Phelan apuntan a que este movimiento fue directamente financiado por la CIA en el contexto de la Guerra Fría.

se percibiera como una eminencia artística, con equiparable trascendencia a la obra final. Además, Pollock pintaba utilizando sangre y semen junto con pigmentos, bajo la creencia y manifestación de que así se hacía verdaderamente un buen arte.

En respuesta a la glorificación artística y existencial de la eyaculación de Pollock, Kubota ideó *Vagina Painting*, como mecanismo deliberadamente femenino y creativo. Y al mismo tiempo, manifestaba su disconformidad con la mentalidad patriarcal burguesa que rinde culto a la voluntad individual, la expresión subjetiva, la decisión viril y emancipada, y respondía a partir de la pintura menstrual, mostrando su rechazo histórico a quienes de manera inmanente sitúan a la artista como musa pasiva, obstaculizando su trayectoria como artista. Así, teóricos como Juan Vicente Aliaga, reflexionan «Con esta acción, Kubota recupera a la mujer como fuente de su propia inspiración artística, como sexo capaz de infundir a la vez vida real y forma representacional.» (Aliaga, 2007; 206)

Los contenidos y reflexiones de esta obra parecen no agotarse, ya que, por otro lado, Shigeko Kubota parodiaba también el uso y abuso de mujeres desnudas en prácticas artísticas del momento, haciendo en este caso una clara alusión a los happening que realizaba Yves Klein, a fines de los años 50 y principios de los 60, en los que utilizaba cuerpos femeninos a modo de pinceles humanos⁵.

Es preciso finalizar el análisis de esta obra con una imprescindible reflexión de Gisela Ecker:

La sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino y del embarazo se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina que están ausentes incluso reprimidos en el arte masculino, sin embargo, esta iconografía del cuerpo no se despliega en el sentido de 'como son las mujeres' sino que la emplean mujeres artistas que tienen una conciencia política de la diferencia sexual del arte. (...) Los críticos todavía consiguen ofrecer explicaciones en las que la mujer sigue apareciendo como un espectáculo y en esencia, en vez de reconocer la función de esas acciones como un proceso y una construcción artificial. (Ecker, 1986:13)

Las palabras de Gisela Ecker clarifican el dominio masculino en el ámbito artístico y el desarrollo de la perspectiva androcéntrica, acostumbrada a escoger temáticas, disciplinas, perspectivas, obras, artistas, etc. Dicha selección relega a un segundo término, lo que no considera de interés primordial, y esto es, cualquier propuesta que no sitúe al varón como centro universal del ámbito artístico.

⁵ Charlet, Nicolas (2000): *Ives Klein*, París, Adan Biro, p. 170.

4. Valie Export y *Genital Panic* (1969)

La artista austriaca, que actualmente se autodenomina terrorista visual, realizó una irónica pieza traducida en multitud de publicaciones como *Acciones del pantalón: Pánico genital*. Valie Export realizó esta mordaz acción, ansiosa por contrarrestar la empresa artística dominada por varones que estaba teniendo lugar con el Accionismo Vienés; movimiento del que en un principio, fue integrante. Más tarde al percibir y expresar la perpetuación de la dominación masculina sobre los cuerpos femeninos que se manejaban -en un movimiento que además surgía precisamente de la opresión debido a las estructuras de poder-, lo abandonó ante la falta de coherencia.

La artista entró en un cine X de Múnich, ataviada con una camisa negra, el pelo revuelto, una ametralladora y unos pantalones cortados en forma de triángulo por las entrepiernas, que dejaban su sexo al descubierto. Se dirigió a los asistentes y les gritó que ella era una mujer real, a diferencia de como acostumbraban a verla en la pantalla; y que poseía un sexo femenino real en disposición, para que los asistentes pudieran usarlo. Valie Export pretendía desafiar al público situándolos como voyeurs, pero devolviéndoles la mirada, y con ello, su persona y subjetividad. La finalidad de la artista no era otra que subvertir la cómoda situación de los asistentes e instarles a reflexionar y analizar sus propios miedos, fobias y paradigmas dominadores; pero de este modo, los espectadores no solo no accedieron a participar sino que desalojaron la sala despavoridos. En 1981, en declaraciones a una entrevista con Ruth Askey, la propia Valie Export confesaba:



Valie Export/*Genital Panic*.

Pasé de fila en fila, lentamente, mirándoles a la cara. No me movía de modo sensual. Cuando avanzaba de fila, la metralleta que llevaba colgada del hombro apuntaba a la cabeza de las personas sentadas en la fila anterior. Tenía miedo y no tenía ni idea de qué podían hacer. A medida que iba descendiendo por la platea, las personas que ocupaban las filas anteriores se levantaban y salían del cine. Fuera del contexto de la película, les resultaba totalmente distinto establecer una conexión con ese símbolo erótico.⁶

En ese mismo año la artista declaraba a la *Tate Collection*: «Yo quería ser también provocadora, y para provocar, la agresión era parte de mi intención... trataba de cambiar la forma de ver y pensar de la gente.»⁷

La obra no necesita de un desmesurado ejercicio relacional y deja claro que por medio de esta acción, Valie Export tomaba consciencia de su sexo, al tiempo que se pensaba como mujer artista. Asimismo evidenciaba la carga conceptual que envuelve a la identidad y sexualidad femenina, así como los mitos y leyendas que sostienen que las cualidades y necesidades de las mismas sean consideradas tabú en una sociedad de raíz patriarcal. La artista mostraba su sexo con benevolencia y sin tapujos, huyendo de la mitificación lo mostraba como sexo real que acompaña a su cuerpo e identidad. Esta misma acción la versionaría, a su modo, su amiga y también artista Marina Abramovic en el año 2005.

5. Judith Chicago y *The Dinner Party* (1974)

Judith Chicago, quien a principios de la década creara junto con Miriam Shapiro el programa feminista de Womanhouse, en la CalArt de California, realizó una de las obras más representativas de la década de los setenta, que se mantiene vigente a día de hoy.



Judith Chicago/*The dinner party*.

⁶ Enlace en línea: <http://entornoartistico.blogspot.com.es/2010/10/valie-export-genital-panic.html>

⁷ Enlace en línea: <http://entornoartistico.blogspot.com.es/2010/10/valie-export-genital-panic.html>

The Dinner Party consiste en una instalación formada por un triángulo equilátero de tres largas mesas, símbolo de la igualdad. Estas mesas están divididas en 39 espacios, donde había todo lo necesario para cenar; a su vez cada mesa podía acomodar a 13 comensales. Con el número 13, la artista aludía tanto a los varones presentes según los Evangelios en *La última cena*, como al número de brujas, sacerdotisas y chamanas que integraban las comunidades medievales, y que fueron calcinadas por la Inquisición. Las/los visitantes comerían en platos diseñados⁸ para la ocasión con una forma abstracta que sugería el sexo femenino, y cada plato se posaba sobre un pequeño mantel individual tejido, cosido y bordado, que aludía a la figura femenina a la que se pretendía homenajear. Se trataba de figuras históricas como la reina egipcia Hatshepsut, la escritora Christine de Pizan⁹, la emperatriz bizantina Teodora o mujeres mitológicas como las diosas Ishtar, Artemisa e Isis. Sus nombres aparecían cuidadosamente bordados en la parte frontal del mantel de la mesa. Al lado, un cáliz acompañaba la decorada vajilla. Finalmente, el suelo del espacio central que originaba la disposición en triángulo de las mesas, estaba formado por pequeñas baldosas blancas donde la artista -que denominó a este espacio *The Heritage Floor* - inscribió con letras doradas 999 nombres de figuras femeninas, que habían cooperado en la historia de la humanidad y no habían sido visibilizadas, siendo por tanto, no reconocidas.

La propia artista comentaba al respecto:

Las mujeres representadas en la mesa de *The Dinner Party* son personajes históricos o mitológicos. Las escogí por sus obras reales y/o sus poderes legendarios. He situado a estas mujeres juntas- invitándolas a cenar, es decir, a conversar- para que nos sea posible escuchar aquello que tienen que decirnos y para que podamos contemplar la amplitud y la belleza de nuestra herencia, una herencia que, todavía hoy, no hemos tenido ocasión de conocer. (Porqueres, 1994:29)

Por su parte, Bea Porqueres, reflexiona:

Cada mujer es ella misma; a través de ella, sin embargo, se pueden ver las vidas de miles de mujeres, algunas famosas, otras anónimas, pero todas ellas luchando, al igual que lucharon las mujeres presentes en la mesa, para obtener algún sentido de la propia valía a lo largo de 5000 años de una civilización dominada por los hombres. Las imágenes que se representan en los platos no son literales sino una mezcla de hechos históricos, fuentes iconográficas, significados simbólicos e imaginación. (Porqueres, 1994:29)

⁸ Las formas de los platos provenían directamente de la propuesta de *Iconología vaginal* que habían gestado en *Womanhouse*; a partir de la cual creían que se evocaba de manera consciente o inconsciente, lo orgánico, la curva y lo circular como metáfora de la vulva y, por ende, con el cuerpo femenino en sí.

⁹ Dentro de la teoría feminista se considera que la novela escrita por Christine de Pizan *Le Livre de la Cite des Dames*, originó el nacimiento de la teoría crítica feminista.

La artista perseguía provocar debate sobre la relación de dominación patriarcal e institucionalización de dicha opresión presente a lo largo de la Historia oficial de Occidente; al tiempo que rescataba los nombres y trayectoria de todas aquellas que habiéndose rebelado contra la lógica androcéntrica, permanecían en el anonimato o desconocimiento público.

Por otro lado, Judith Chicago recurría al trabajo del bordado como discurso subversivo; puesto que este nunca ha sido considerado por las bellas artes como una disciplina más; al parecer, por ser de ámbito femenino. Así, en este caso, su uso servía de exposición y le confería el carácter de sagrado. El cáliz acompañante de cada plato rememoraba el elemento venerable, que simbolizaba a la Diosa, como deidad suprema que al igual que las figuras femeninas ya mencionadas, había sido suplantada o representada por un único Dios, que específicamente, solo los varones son su encarnación terrenal. De ese modo, la artista introducía este discurso, al tiempo que la sangre de cada copa sugería ser la menstrual, en sustitución de la de Cristo. La propia artista manifestaba su intención al decir: «Es un intento de reinterpretar *La última cena* desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida.»¹⁰ Desde 1979, que *The Dinner Party* fue expuesta con gran éxito en el *San Francisco Museum of Art*, se convirtió en una de las obras más emblemáticas y polémicas del feminismo contemporáneo. Bea Porqueres (1994), reflexiona sobre esto:

Se trata de una obra monumental en la cual se conjugan la pintura, la escultura, la cerámica y el bordado. Para su realización, la artista llevó a cabo un largo trabajo de investigación sobre mujeres del pasado de quienes se hubiese subvalorado. Así, Judy Chicago añadió al trabajo plástico la investigación histórica y la intencionalidad política.¹¹

Todavía hoy se vierten críticas sobre esta obra sin considerar que fue ideada y expuesta en 1979, suponiendo una ruptura y atrevimiento desmedido por parte de Judith Chicago, que sabía que se enfrentaba a críticas muy feroces que mirarían con lupa cada una de sus decisiones. Por su parte, la confección y elaboración de *The Dinner Party*, duró aproximadamente cinco años e implicó el trabajo de más de cuatrocientas mujeres. Por lo que este es un dato que también debe incorporarse al análisis de la obra, ya que la decisión por parte de Judith Chicago incorporaba que la propuesta fuese, en realidad, una tarea de organización colectiva; rehusando el modelo implantado por la sociedad patriarcal de artista, donde el mérito es individualista y el artista un *genio*. Sin embargo, con la propuesta organizativa de Chicago, se rememoraba a las brujas, sabias, sacerdotisas y chamanas que convivieron antaño en aquelarres; acompañándose unas a otras al compartir conocimientos, sabidurías, vivencias y experiencias.

¹⁰ Enlace en línea: <http://filosofiadelarte.com/2011/06/dinner-party-1973.html>

¹¹ *Ibidem*

6. Carolee Schneeman e *Interior Scroll* (1975)

Carolee Schneeman es una muy interesante artista multidisciplinar, que en sus inicios comenzó con el dibujo y la pintura, y más tarde experimentó con el movimiento fluxus, performance, happening, fotografía, video instalación etc. El tema nuclear en torno al cual gira su obra es el cuerpo en todos sus aspectos, pero la artista trabaja principalmente, por encontrar tanto innovadoras formas de expresión artística como nuevos discursos que se alejen de la tradición falocéntrica con la que se aborda el cuerpo femenino; y de modo simultáneo, trata de deconstruir los tabúes que hacen del sexo femenino un fetiche u objeto para el deleite de la mirada masculina.

En esta investigación, en concreto, nos centraremos en *Interior Scroll*, performance¹² que realizó en 1975, donde la artista se presentó ante el público, cubierta solo por una sábana; y leyó fragmentos de un libro que, previamente explicó, ella misma había escrito. El libro se titulaba *Cezanne. Ella era una gran pintora*. A continuación prescindió de la sábana y comenzó a pintar su cuerpo y rostro con barro. Con lo que aludía directamente a diosas de culturas ancestrales. Y al mismo tiempo que hacía poses de modelo artística, continuó leyendo fragmentos del libro hasta que lo soltó de su mano. Por último comenzó a extraer un rollo de papel de su sexo, a modo de pergamino, y prosiguió leyendo textos de clara vertiente feminista. Estos textos sugerían un *espacio vulvar*, un concepto que obras anteriores ya había comenzado a desarrollar.

Uno de los fragmentos leídos consistía en las críticas emitidas por un cineasta estructuralista que lamentaba que la obra de Schneemann estuviera colmada de «cosas personales, persistencia de sentimientos, (...) diario de indulgencias.»¹³ Por su parte, la artista confesaba:

Me dijo que podría hacer lo mismo que él, tomar un proceso claro, seguir sus implicaciones más estrictas, establecer intelectualmente un sistema de permutaciones, establecer su marco visual... y me achacó: eres incapaz de apreciar el sistema de retícula, los procedimientos numéricos racionales el teorema de Pitágoras... Dijo que podemos ser amigos igualmente aunque yo no fuera artista, y de igual manera le dije yo, si no podemos ser artistas igualmente no podemos ser amigos igualmente...¹⁴ Me dijo que había vivido con una "orfebrera" y le pregunté: ¿y eso nos convierte a ti y a mí en cineastas? ¡Oh no! me dijo; nosotros te consideramos a ti, una bailarina.¹⁵

12 La artista interpretó esta obra por primera vez en una exposición de pintura y performances titulada *Woman here and now*.

13 Enlace en línea: http://entornoartistico.blogspot.com.es/2010_10_01_archive.html

14 En la traducción al castellano la interpretación sería: "Dijo que podemos ser amigos igualmente aunque yo no fuera artista, y de igual manera le dije yo, si no podemos ser amigos en términos de igualdad, no podemos ser amigos."

15 Enlace en línea: http://entornoartistico.blogspot.com.es/2010_10_01_archive.html

Con este comentario y acotando la palabra “orfebrera” la artista indica un comportamiento y actitud cotidiana y actual, que consiste en minusvalorar o desprestigiar la tarea realizada por una artista femenina. O lo que es lo mismo, la tarea se ensalza y venera solo si ha sido producida por un artista masculino; si es realizada por una artista femenina la tarea o el resultado suele ser rebajada de categoría o rango. Ocurre esto mismo cuando para este cineasta, las propuestas de Carolee Schneemann la sitúan, desde una perspectiva peyorativa, como bailarina¹⁶ en vez de artista.

Por su parte, la teórica Mithu M. Sanyal (2012), aporta ciertas reflexiones que la propia artista escribió, y recuerda:

Llevé la serie de fotografías (la documentación de *Eye Body*) a Alan Solomon, que iba a ser el próximo director del Museo Judío y a organizar allí las cosas más salvajes, y recuerdo que dijo: Si quieres pintar, pinta. Pero si lo que quieres es andar desnuda, entonces no perteneces al mundo del arte. (Sanyal, 2012: 165)



Carolee Scheeman/*Interior Scroll*.

La agresiva e hipócrita respuesta que recibió Carolee Schneeman fue compartida por el fundador del grupo Fluxus, George Maciunas, quién sancionó a la artista con la expulsión del *Arte Stud Club*, por lo que Carolee Schneeman contestaba entonces: «como si yo me hubiera exhibido desnuda delante de trescientas personas porque quería que me follaran» (Lippard, 1976: 126)

¹⁶ Se está aludiendo a la performance de Schneeman que reflexionaba sobre la conexión de formas serpenteantes como atributos de las diosas de culturas ancestrales.

Ante tal desequilibrio en cuanto a los parámetros de crítica sobre una obra, metodología, trayectoria o dispositivo artístico, la teórica y comisaria Lucy Lippard reflexionaba:

Los hombres pueden utilizar a mujeres bellas y eróticas como objetos o superficies neutrales, pero cuando las mujeres utilizan sus propios rostros o sus cuerpos son acusadas automáticamente de narcisismo. (...) Como las mujeres son percibidas como objetos sexuales se supone que cualquier mujer que exhiba su cuerpo desnudo lo hace solo porque piensa que es hermosa. (Sanyal, 2012: 166).

Con este razonamiento Lucy Lippard planteaba el hecho de que el cuerpo femenino ha sido reiteradamente designado por el artista masculino, y para ello, el desnudo se ha concebido como algo imprescindible. Sin embargo, cuando son las artistas las que lo utilizan, como soporte para su autodesignación o autorretrato, los discursos que el pensamiento androcentrista articula son bien distintos. De nuevo la investigadora Mitchu M. Sanyal (2012), reflexiona al respecto:

De todas maneras, en la década de 1960 sus trabajos eran escasamente valorados. Allí donde eran reseñados y no se los rechazaba por considerárselos obscenos, la atención se centraba en la belleza de la artista, en su cuerpo curvilíneo y en sus implicaciones sexuales. Significativamente, los mismos críticos que únicamente se referían a la persona de la artista y a su biografía rechazaban el contenido de su trabajo por ser demasiado narcisista y autobiográfico. (Sanyal, 2012: 166).

Por su parte, la teórica Whitney Chadwick (1999), comenta en relación a las críticas sobre obras y factores personales de creadoras femeninas:

Muchas artistas, han sido animadas por sus profesores a desvincular la práctica artística de su experiencia vital como mujeres y su conciencia de sí mismas a fin de alcanzar el éxito profesional, tomaron dolorosa conciencia de las contradicciones entre identidad artística y personal. (Chadwick, 1999:324)

Para finalizar este análisis cabe mencionar que la crítica y público del momento no entendieron la línea discursiva que proponía la artista, lo que ocasionó que Carolee Schneemann renunciara por muchos años a seguir investigando esa vía; sintiéndose obligada a centrarse, al contrario que sus compañeros creadores masculinos, en hallar y construir nuevas estrategias que le permitieran expresar lo que necesitaba sin apoyarse en su cuerpo real. Finalmente la indignación obligó a la artista a replantearse una nueva metodología de actuación en la que evitara alimentar la perspectiva machista que la objetualizaba.

7. Zoe Leonard y *Untitled* (1992)

La obra de Zoe Leonard abarca desde la fotografía conceptual, hasta el realismo instrumentalizado y el activismo específicamente de género; y antes de realizar la instalación que aquí se comenta, su trabajo estaba centrado casi en su totalidad, al activismo del grupo lésbico *Fuerce Pussy*, que luchaba por la toma de consciencia a favor de las personas con el virus VIH y de los colectivos lésbicos y gay, que tanto rechazaba la política y moral de Estados Unidos.

Centrándonos en la instalación que a esta investigación interesa, realizada por la artista dentro del *Festival de Kassel*, en Alemania, Zoe Leonard retiró los retratos de *varones* y pinturas de paisajes de los siglos XVIII y XIX, que pertenecían a la colección permanente de la galería *Neue Galerie*. En su lugar colocó 19 fotografías en las que sustituía pinturas realizadas por artistas masculinos, que representaban a damas de alta clase que posaban con actitudes solícitas o retraídas, por tomas fotográficas que mostraban en primeros planos diferentes sexos femeninos. Este cambio evidenciaba que Zoe Leonard apostaba por la existencia de un sexo implícito en las mujeres de las pinturas, que a través de su reconstrucción de la sala, se convertía totalmente en algo presente y explícito. Las confesiones de la artista lo dejan claro:

Quando fui por primera vez a Kassel, la Neue Galerie no era uno de los sitios que me ofrecían, pero algo me cautivó e incomodó con sus pinturas. (...) Deseaba dejar mi persona en la galería. Y a una fuerte presencia femenina, direccionar mujeres como artistas, como objetos de arte (modelos), como espectadoras del arte. Las pinturas parecían un único monólogo, todas yendo en una misma dirección. Pretendía inyectar mi punto de vista, hacer de eso una conversación.¹⁷



Zoe Leonard/*Untitled*.

¹⁷ Enlace en línea: <http://www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html>

La artista declaraba así, que las mujeres tienen un sexo que siempre deben ocultar o solo mostrarlo en base a convencionalismos sociales de los que han estado vetadas en su construcción. Al mismo tiempo, expresaba su total rechazo a considerar al sexo femenino como idéntico e impuro, de ahí que las fotografías propuestas fueran distintas, ofreciendo una amplia diversidad. Por último, mediante esta instalación se empatizaba con mujeres de doscientos años atrás que tenían sexo, deseos, múltiples fantasías, diferentes sexualidades, se masturbaban, reprimían y/o disfrutaban. La artista, de este modo, instituye o abole miradas, ya que reniega de la mirada aprehendida masculina, para sustituirla por la propia. Tras la realización de la instalación Zoe Leonard, reflexionaba:

Una vez que se montaron las imágenes, la galería entera pareció cambiar. El lazo entre las fotos y las pinturas fue asombroso. (...) Para mí, existen lazos visuales primarios entre las mujeres. (...) Las mujeres y su sexo. Esto es lo que estaba ausente en las pinturas... No puedo controlar el voyeurismo masculino. Lo único que puedo hacer es señalarlo. Tan solo pude confiar en mis instintos. Por supuesto estaba asustada, y me sentí un poco a la defensiva y avergonzada mientras duró la instalación.¹⁸

Así, Zoe Leonard señalaba la constante contradicción existente en la cultura occidental, que obliga a las artistas femeninas a no considerarse poseedoras del sexo femenino y, sin embargo, tenerlo; a no sentirse señaladas o discriminadas por sexo o género cuando, sin embargo, lo están sufriendo y percibiendo; a no atender a estadísticas e índices del éxito femenino y masculino en el ámbito artístico cuando el desequilibrio es inaceptable, etc. Todo ello sin tener en cuenta que el propio sistema y lógica de pensamiento occidental se apoya, radicalmente, en una base de determinismo biológico con afán separatista, que dilata o contrae sus discursos según le convenga.

8. Conclusiones

En este ensayo se han propuesto algunos aspectos que, de ser aplicados transversalmente a la hora de producir la historiografía, la dirección de la Historia del Arte Occidental permuta al hacerlo las perspectivas y expectativas desde donde se emite y recibe. También, mediante lo propuesto se fomenta el análisis crítico e interpelación necesaria que debe existir entre la Historia del Arte Occidental y la/el estudiante, la/el investigador/a, la/el profesora/r, etc. Asimismo, se demuestra que abordar la Historia del Arte Occidental desde una perspectiva de género que recurra e implemente reflexiones, experiencias y sentires de las propias artistas e historiadoras/es que la trasladan a la opinión pública, convierte dicho material en herramienta didáctica y educativa a la hora de impartirla. Finalmente, la Historia, la memoria colectiva de la cultura occidental, y la realidad en la que vivimos se modifican y actualizan al estar interconectadas.

¹⁸ Enlace en línea: <http://www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html>

9. Bibliografía

- ALIAGA, Juan Vicente (2007) *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Madrid: Akal, D.L.
- BORNAY Erika (2004) *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- CHADWICK, Whitnet (1999) *Mujer, Arte y sociedad*. Barcelona, Destino.
- CHARLET, Nicolas (2000) *Ives Klein*, París, Adan Biro.
- ECKER, Gisela (1986) *Estética feminista*. Barcelona, Icaria.
- LIPPARD, Lucy (1976) *From The Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York, Dutton.
- POEQUERES, Bea (1994) *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*. Madrid, Horas y horas.
- SANYAL, Mithu M (2012) *Vulva. La revelación del sexo invisible*. Barcelona, Anagrama.

Webgrafía

- www.arteyciudad.com/arte2o/documentos/invespilar.htm [Consultado el 3 de Marzo de 2014]
- entornoartistico.blogspot.com.es/2010/10/valie-export-genital-panic.html [Consultado el 3 de Marzo de 2014]
- filosofiadelarte.com/2011/06/dinner-party-1973.html [Consultado el 3 de Marzo de 2014]
- entornoartistico.blogspot.com.es/2010_10_01_archive.html [Consultado el 3 de Marzo de 2014]
- www.enfocarte.com/2.13/entrevista.html [Consultado el 3 de Marzo de 2014]

Recibido el 24 de abril de 2014
 Aceptado el 4 de mayo de 2014
 BIBLID [1139-1219 (2014) 19: 169-187]