



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

## Cuerpos efímeros: resistencia y transgresión feminista en el arte

T E S I S

QUE PARA OBTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

P R E S E N T A:

CANDY MARCELA CERVANTES MEDELLÍN



DIRECTORA DE TESIS: DRA. ELIA ESPINOSA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

### Introducción

<b>1.- La mujer: Objeto de representación .....</b>	<b>19</b>
1.1 Creadoras feministas.....	31
1.2. Disentir y confrontar.....	35
1.3 The Dinner Party, el icono feminista.....	44
1.3.1 Confrontar la mirada.....	55
1.4 Política sexual.....	63
1.4.1 Activismo radical en el arte.....	67
1.5 La lucha ha dado frutos.....	71
<b>2. Juego de identidad: Orlan y Cindy Sherman.....</b>	<b>77</b>
2.1 La imagen de la mujer en el imaginario colectivo.....	81
2.2 Mercado de las identidades.....	83
2.3 Identidad transgresiva y cambiante.....	85
2.4 Ponerle límites al dolor.....	88
2.5 La ruptura con el cautiverio femenil.....	102
<b>3.- Resistencia y transgresión.....</b>	<b>109</b>
3.1 La violencia sexual contra las mujeres.....	110
3.2 El lugar de la otredad.....	117
3.3 Mirada que se nubla.....	125

3.4 Chica con actitud: Sadie Benning.....	129
3.5 La sadomasoquista lesbiana.....	140
<b>4. La destrucción del placer visual.....</b>	<b>145</b>
4.1. Fragmentos de Joan Jonas.....	148
4.2. Tergiversación de la representación.....	151
4.3. Política sexual de la mirada.....	153
4.4. La representación cinematográfica de la mujer.....	155
4.5. Liberación de los estigmas femeniles.....	158
4.6 Fantasmática del cuerpo.....	160
4.7 Confiamiento y evasión.....	169
<b>5.- Las creadoras en el mainstream.....</b>	<b>173</b>
5.1 Bajo el Chador.....	175
5.2 Mirar lo prohibido: código del vestido.....	183
5.3 Cartas del exilio.....	188
5.4 Modelos en contraposición.....	194
5.5 Creadoras en los espacios de exhibición.....	197
5.6 Posicionamiento en museos y colecciones .....	202
5.7 Creadoras en sus exposiciones.....	208
<b>Conclusiones.....</b>	<b>218</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>236</b>

## INDICE DE ILUSTRACIONES

1. O' Keeffe, Georgia. *Blue flower* 1918. Pastel en papel montado en cartón, 20 × 16 in. (50.8 × 40.6 cm). Museo Georgia O'Keeffe, Santa Fe, Nuevo Mexico; donado por la fundación Burnett. © Colección privada.
2. Chicago, Judy. *Female Rejection Drawing from the Rejection Quintet* (1974). Lápiz de color y grafito sobre papel. Museo de Arte Moderno de San Francisco, Donado por Tracy O'Kates. © Judy Chicago/Artists Rights Society (ARS) New York
3. Chicago, Judy. *The Dinner Party*. 1974-1979. Cerámica, porcelana y textil, 576 x 576 in. (1463 x 1463 cm). Museo de Brooklyn, Nueva York. Donado por la Fundación Elizabeth A. Sackler, 2002. © Judy Chicago. Photo: © Aislinn Weidele, Asociación de Arquitectos Polshek.
4. Edelson Beth, Mary. *Some Living American Women Artist* (1972). Offset poster. Exposición *WACK! Art and the Feminist Revolution* en el Museo de Arte Contemporáneo en Los Angeles. Del 4 de marzo al 16 de Julio del 2007.
5. Export, Valie. *Action Pants: Genital Panic*. Fotografía, plata-gelatina, impresión sobre aluminio. 65 x w: 48 in / h: 165.1 x w: 121.9 cm. Galería Patrick Painter Editions.
6. Abramovic, Marina. *Action Pants: Genital Panic, Performance of Valie Export* Solomon R. Guggenheim Museum, New York, November 11, 2005. Copyright Marina Abramovic, 2005.
7. Sprinkle, Annie. *Public Cervix Announcement*, 1990. Fotografía, B&N. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art Art Base.
8. Kubota, Shigeko. *Vagina Painting*. Julio de 1965. Perpetual Fluxfest, Nueva York. Fotografía de George Maciunas.
9. Chicago, Judy. *Red Flag*. 1971. Fotolitografía (51/94), 20"x 24," Impresión a partir de placas de aluminio por Sam Francis. ©1971 Judy Chicago, donada por la artista al Museo de la Menstruación en 1998.
10. Women in Arts. *Wearing sandwich and costumes, members of (WIA)* en frente del Museo de Arte Moderno de Nueva York en demanda de más exhibiciones de mujeres artistas. Fotografía de Chuck Nemser.
11. Girls, Guerrilla. *Do women have to be naked to get into the MET Museum?* 1989. Poster. Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Art Base.

12. Girls, Guerrilla. *En la Plaza de san Marcos*. Bienal de Venecia, 2005. Por Jason Schmidt para V Magazine.
13. Steinem, Gloria. *Usando el traje de conejita en el Club de Playboy*. 1963.
14. Sherman, Cindy. *Sin título, fotograma n° 21*, 1978. Plata sobre gelatina. Colección del Museo de Arte Moderno, Nueva York.
15. Orlan. *Séduction contre seduction*. 1993. Video still
16. Sherman, Cindy. *Doll clothes*. 1975. Video still. Galería Metro Pictures. Nueva York.
17. Sherman, Cindy. *Sin título, fotograma n° 13 1977-1980*. 10 in. x 8 in. (25.4 cm x 20.32 cm) Plata sobre gelatina. Adquirido en el 2003 en la colección del Museo de Arte Moderno de San Francisco. Donado por Carla Emil y Rich Silverstein © Cindy Sherman.
18. Mendieta, Ana. *Rape Murder*, 1973. Galería Lelong, Nueva York.
19. Abramovic, Marina. *Role Exchange*. 1975, Fotografías B&N.. Red- light district/ Galería De Apple. Amsterdam.
20. Neshat, Shirin. *Zarin*, video still, 2005. Fotografía Larry Barns, Copyright Shirin Neshat 2005, Galería Gladstone, New York
21. Benning, Sadie. *It wasn't love*. (1992, E.U.). Videogramas. Video Data Bank Chicago.
22. Jonas, Joan. *Vertical Roll*, 1972. Videogràma. Electronic Arts Intermix. Nueva York.
23. Jonas, Joan. *Duet* (1972, 4:23 min, B&N, sonido). Electronic Arts Intermix. Nueva York.
24. Abramovic, Marina. *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, Videogràma, 1975. Electronic Arts Intermix. Nueva York.
25. Rist, Pipilotti. *Open my glade*, 2000. Times Square, Nueva York. Fotografía Dennis Cowley.
26. Rist, .Pipilotti. *Selfless in the Bath of Lava*, 1994. Videogràma. PS1. Long Island Nueva York.
27. Rist, Pipilotti. *Ever is Over All*. Videogràma. 1997. Museo de Arte Moderno de Nueva York.
28. Ahtila, Eija-Liisa. *If 6 was 9*, 1995. © Crystal Eye Ltd, Helsinki.
29. Ahtila, Eija-Liisa. *The Wind*, 2006. Videogràma. Museo de Arte Moderno de Nueva York.
30. Neshat, Shirin. *Allegiance with Wakefulness*, 1994. Fotografía: Cynthia Preston.
31. Neshat, Shirin. *The Gun and the Gaze*. The Women of Allah, series 1997.
32. Neshat, Shirin. *Turbulent*, 1998. Videogràma. Galería Barbara Gladstone Nueva York
33. Neshat, Shirin. *Rapture*, 1999. Videogràma. Galería Barbara Gladstone Nueva York
34. Hatoum, Mona. *Measures of distance*, 1988. Videogràma. Colección Tate/Lux.

35. Matos, Ana de. *Retrato*. Sin fecha. Galería Metrònom. Barcelona.
36. Ana de Matos. *Modelo Único* 2006. Videogràma. Galería Metrònom. Barcelona.
37. Axtman, *Elizabeth American classic*, 2008. Videogràma, Museo de Arte Contemporáneo de Houston.
38. Axtman, Elizabeth. *Expletives Owed*, 2007. Museo de Arte Contemporáneo de Houston.
39. Chicago, Judy. *Retrato con aerógrafo*. Sin Fecha
40. Sherman, Cindy. *A Play of Selves Finale*. Scene 3, 1975. Galería Metro Pictures. Nueva York.
41. Abramovic, Marina. *Videoinstalación*. Laboratorio Arte Alameda 2008-2009
42. Mar, Candy. *Con la Frida de Trotsky*. Museo Nacional de las Mujeres en el arte Washington D.C.  
Julio 2009

**A Ricardo Medellín Rodríguez**

## **Introducción**

La crítica feminista radical que surgió a fines de los sesenta y durante los setenta en Estados Unidos, estaba enfocada en señalar que las mujeres habían tenido una presencia limitada y a veces nula dentro del ámbito de la historia del arte. El problema principal fue que la mujer era la imagen: alegoría y representación simbólica. Las imágenes de mujeres que han sido idealizadas representan la belleza y el erotismo, así como la fertilidad, esto en relación con el desnudo como forma artística. Así se han difundido las imágenes de mujeres por medio del imaginario que ha predominado en la sociocultura en diversos periodos y épocas, cuya referencia se reduce al cuerpo: lo externo, su apariencia y aspecto, o su estatus dentro de la aristocracia y la burguesía.

El tema que conduce este trabajo es la resistencia y transgresión feminista en el arte. El objetivo principal es la desconstrucción de los discursos hegemónicos que fortalecen la inequidad de género en la representación. Los modelos del arte y de los medios de comunicación están programados para re-construir el papel asignado a la mujer. Es con el uso de la imagen simbólica que se promueven paradigmas de lo que significa ser mujer y eso afecta en lo real; la vida cotidiana se conduce bajo ideas que construyen la identidad femenina, mismas que no son normales ni naturales.

En el arte contemporáneo la representación simbólica no se recrea con la mujer, ya que también figura como creadora. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el desarrollo creativo de las mujeres se relaciona con el uso de nuevas tecnologías. Eso les ha permitido una mejor comprensión de otras formas de expresión artística, donde intervienen herramientas como la cámara portátil (video, fotografía y cine), así también, el arte que se limita a la presencia del performer donde el cuerpo es la obra en sí. Estas

herramientas por ser portátiles, permiten una integración a la subjetividad para dar acceso a cuestiones íntimas, donde el receptor forma parte de la obra al completarla, ya que la persona tiene un mayor control y libertad para expresar y crear.

Voy a trabajar piezas de Judy Chicago, Annie Sprinkle, Guerrilla Girls, Laurie Anderson, Marina Abramovic, Orlan, Cindy Sherman, Sadie Benning, Pipilotti Rist, Valie Export, Ana Mendieta, Joan Jonas, Eija-Liisa Ahtila, Shirin Neshat, Mona Hatoum y Ana de Matos, así también, voy hacer referencia las exposiciones colectivas: *Global Feminist* y *Cinema Remixed & Reloaded: Black Women artist and the Moving Image since 1970*. Tomaré como ejemplos obras de otras artista o épocas para ofrecer comentarios, comparaciones y analogías, establecer vínculos y relaciones con otras piezas, sin profundizar en éstas, ya que sólo funcionan para ampliar los horizontes de comprensión. A su vez, servirán de puente para concentrarme en el material seleccionado, considerando etapas anteriores de trabajo de las mismas creadoras, obras temprana o proyectos que marcaron una línea para ejercicios posteriores.

Voy a referirme con mayor frecuencia a la etapa final del siglo XX y principios del XXI para los fines de esta investigación, concentrándome en momentos creativos, es decir, proyectos donde las imágenes electrónicas se expanden a otras latitudes, más allá de su lugar de origen. Los ejemplos no están limitados a una sola disciplina, ya que las creadoras realizan ejercicios que contemplan una diversidad de formas, contenidos y soportes; sus posturas críticas y radicales señalan con precisión puntos sensibles para contradecir los discursos opresivos, mismos que se fundan en las meta-narrativas influidas por la literatura y el cine de espectáculo: la mujer que representa el objeto sexual, ya que esta asignación reproduce la injusticia, desemboca en la violencia de

género, recrea las órdenes inconscientes para asignar espacios de trabajo y fomenta la explotación laboral.

La selección contempla el trabajo de creadoras de imágenes y conceptos a partir de su presencia y participación en exposiciones, individuales y colectivas. Su obra se resguarda en importantes colecciones y su trabajo se exhibe en los grandes museos, tales como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Centro Pompidou, el Museo Stedelijk en Amsterdam, los museos de Arte Contemporáneo de Los Angeles, Houston, Nueva York, Barcelona, el MOMA. Whitney, Brooklyn y P.S.1. Así como las galerías Metrónom (Barcelona) y Metro Pictures (Chelsea, Nueva York). Sus obras han sido vistas en países y ciudades tanto de Europa como de Estados Unidos.

Me interesa ofrecer una visión que abarque las prácticas más utilizadas en el arte contemporáneo, en este caso el video, la instalación, el performance, la fotografía y el cine, mismas que por su disposición como herramientas y aceptación en el ámbito del arte, han generado el interés de diferentes públicos. Tan es así que cada año, en el caso del video, celebran la feria del videoarte LOOP en Barcelona por citar un ejemplo. De las herramientas antes mencionadas para la creación voy a concentrarme con mayor frecuencia en el video, utilizado como registro para la memoria; el video como medio adquiere importancia por su inmediatez y por que permite producir con bajo presupuesto.

El video ha sido utilizado en ejercicios de corporalidad y emplazamiento. Los resultados ofrecen un punto de vista dentro y fuera de la instalación además de tocar temas sensibles y controversiales, el video que se analiza tiene como característica principal la fuerza para emitir señales de resistencia y transgresión, provoca la ruptura con el

modelo de representación institucional, basado en el plano, la secuencia y la transición, es decir, el modelo narrativo que se estructura en progresión o regresión, pero directamente el que se articula en el cine y la televisión, la industria del entretenimiento y la comunicación colectiva.

Sólo me interesa trabajar con creadoras que proponen imágenes desde una situación existencial, reflexiva, crítica y alegórica, la situación de cada cual desde la subjetividad de sus movimientos, desplazamientos, medios y soportes, para plantear la problemática íntima: cuerpo y mente. Me concentro en obras que han sido creadas con ideas feministas y que tienen referencias subjetivas y críticas a la vez. El arte feminista marcó una tendencia en su momento emergente de intervención que se sitúa a fines de los años sesenta y durante los setenta, esto en ocurrió en los Estados Unidos de Norteamérica. Hablar de estos feminismos implica conocer procesos de concientización de grupos radicales, como *Guerrilla Girls*.

El trabajo colectivo de las mujeres creadoras abrió posibilidades para ingresar a espacios y exposiciones, un logro conseguido a partir del activismo radical cuyas ideas de intervención, discusión y confrontación, fueron impulso para su causa: abrir los espacios para la exhibición de creadoras de imágenes y conceptos. A manera de preámbulo me interesa revisar la teoría feminista en la historia del arte, porque eso significa la inclusión de mujeres en los discursos que antes les habían sido vedados. Elegí dos textos básicos: Griselda Pollock, *Differencing the Canon Feminist Desire and the Writing of Art Histories*, (Diferenciando en canon)<sup>1</sup> y el del Linda Nochlin, *Why have there been no great women artist?* (¿Por qué no han existido grandes mujeres

---

<sup>1</sup> Pollock, Griselda. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art histories*. Routledge, Nueva York. 1999.

artistas?).<sup>2</sup> Dos líneas teóricas que conducen mi trabajo, ambos casos, consideraron relevante proponer discursos que no sólo invirtieran las jerarquías. Para ello trabajaron el problema de la representación y estudiaron no sólo las imágenes de la mujer en el arte; su labor fue más allá para ofrecer argumentos y dar cabida a la mujer creadora, aquella lista para ocupar los espacios de exhibición con sus obras y también reconocer aquellas que fueron confinadas al olvido. Así quedó demostrado que si han existido mujeres artistas, lo que se cuestiona con mayor énfasis son los ideales de grandeza y de genialidad. Los textos corresponden a épocas distintas, lo que los une, es la capacidad crítica y los argumentos que plantean sobre el estudio de las mujeres en el arte.

Parte del rescate implicaba un gran esfuerzo, así que tuvieron que internarse en las bodegas para rescatar las obras del olvido y demostrar que si había talento, sólo que las piezas no eran valoradas o habían sido atribuidas a varones, permanecían empolvadas, ocultas de las miradas y sin apreciación. Esa omisión en la historia del arte, no tenía fundamentos válidos y sus argumentos no eran sólidos; por lo tanto, en los museos se reconsideraron las correctas atribuciones a creadoras y se abrieron galerías colectivas, es decir, cooperativas de mujeres creadoras para acceder al mercado del arte. Tanto Griselda Pollock como Linda Nochlin ofrecieron perspectivas para tratar de disuadir el discurso hegemónico que establece jerarquías, fomentando la discriminación y la exclusión, en base al género, la clase social y el entorno sociocultural.

Es importante establecer un lazo histórico con la teoría y la práctica feminista: por un lado las acciones radicales que heredaron la fuerza discursiva de sus antecesoras, las llamadas feministas de la primera ola (siglo XIX y principios del siglo XX ) y el

---

<sup>2</sup> Hess, Thomas B. & Baker, Elizabeth C. Editors. *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?* Art Nuevas Series. Nueva York. 1973.

movimiento de las mujeres en etapas consecutivas, incluso cuando se les pretendió silenciar y omitir de la política a lo largo de la historia, esto a partir de pequeños pasajes donde se retomarán estrategias de resistencia y los ejercicios transgresivos, pero sin olvidar su diversidad. El feminismo como teoría y práctica emergía en ámbitos poco convencionales de la vida y la cultura, para que las mujeres lograran insertarse en los espacios que le habían sido prohibidos y limitados, en relación con la exclusión del pensamiento, la escritura, la ciencia y la política, es decir, labores intelectuales y profesionales que cambiarían su vida radicalmente; las feministas estaban mejor capacitadas y politizadas. Estas mujeres eran de clase media, con estudios universitarios y blancas, lo que generaba cierta desigualdad al interior de los grupos, por lo tanto, hablar de un movimiento feminista en general es inexacto, es mejor referirse a la lucha de las mujeres en diversos momentos históricos, a partir de generaciones y reivindicaciones concretas.

El estudio que se presenta abarca tres rutas: la de mujeres que se concentran en medios audiovisuales, las que recurren a la performance y la instalación; así como aquellas que combinan ambos y se ocupan de elaborar sus significantes propios, desarrollando sus habilidades y superando sus capacidades. Es necesario reconocer y poner a discusión los discursos de la teoría y crítica, ofreciendo un panorama del ejercicio subjetivo en la producción de imágenes y por último, el logro intelectual; a partir de textos de crítica y reflexión como *Gender Trouble* (Género en disputa) y deshacer el género de Judith Butler<sup>3</sup> así como *Through the Flower* (A través de la flor)<sup>4</sup> de Judy Chicago y el texto de la Adrienne Rich, *Of Woman Born* (Nacer mujer)<sup>5</sup>, para tejer un entramado de

---

<sup>3</sup> Butler, Judith, *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. PUEG-UNAM, México. 2001.

<sup>4</sup> Chicago, Judy. *Through the Flower*. Authors Choice Press. Nueva York, 1975, reedición 2006.

<sup>5</sup> Rich, Adrienne. *Of Woman Born*. Norton. Nueva York. 1995.

puntos de vista y discusiones que al integrarse ofrezcan un resultado retórico, analítico y reflexivo. Los textos de Judy Chicago y Adrienne Rich ofrecen la perspectiva de la mujer creadora que a su vez reflexiona desde su perspectiva sobre el problema de la feminidad, del trabajo y de la condición misma de vivir en un cuerpo de mujer.

Una de las principales líneas de análisis se encuentra en trabajos de creadoras que producen en situación de exilio, tal es el caso de Ana Mendieta (Cuba), Marina Abramovic (Belgrado) y Mona Hatoum (Beirut). Es cierto que reflexionar como cuerpo es una problemática en sí, pero si a eso se le agrega la necesidad de salir del lugar de origen en busca de mayores libertades, con mejores condiciones materiales e intelectuales de sobrevivencia, esto provoca una experiencia vital cuyo conflicto es justamente la comparación, la extrañeza, la melancolía y añoranza, cosas que afectan más la subjetividad de la persona y establecen relaciones imaginarias con el lugar de origen, aquel que se desvanece en breves instantes como un objeto perdido.

El problema que todas las creadoras seleccionadas comparten es el de ser y pensar desde una identidad que rompe con lo establecido. Las condiciones materiales y psicológicas entre ellas marcan diferencias y similitudes. En algunos casos, su transformación interna, en otros la añoranza del hogar como un espacio perdido y su adaptación al entorno ajeno, algo que no tiene que ver con su origen; a pesar de vivir alejadas de la guerra y gozar de cierta paz, constantemente se sienten desplazadas de sus familias y países, sin arraigo fijo. Son personas que viven en culturas que sienten como ajenas y aunque las critican, prefieren estar lejos que inmersas en la realidad de su lugar de origen.

De las creadoras he tomado un momento de su trayectoria, a veces un instante; una o varias piezas. Sólo de aquellas que han mostrado versatilidad en sus producciones y temáticas expondré varias piezas, ya que la problemática refleja diferentes estados y asimilaciones complejas, de acuerdo al entorno en que se desarrollan. Griselda Pollock es la historiadora del arte que tomaré como punto de reflexión principal, en especial para diferenciar el canon con su postura radical que recomienda no usar la biografía para evitar así la creación de heroínas, pero también, para disuadir la categoría de genio que ha sido frecuente en la historia moderna del arte, ya que esto reproduce los ideales que imponen las jerarquías y en ese contexto historiográfico las mujeres no figuran.

Griselda ofrece, en su análisis crítico, una alternativa para no re-crear los errores de omisión y es a partir de diferenciar el canon, no de crear un canon feminista. Siguiendo esta línea, he tratado de no hacer biografías, sino tomar momentos creativos; eso implica no poner al artista en situación de iluminación e idolatría. Cada momento creativo es algo aparentemente efímero pero en realidad permanente donde cuerpo y mente tienen relación con la tecnología y su adecuado uso como medio de expresión. El estudio en torno a la reflexión: cuerpo-mente, como mencioné, es la ruta a seguir para entonces enfocarme en ciertas mujeres cuyo contexto es distinto y que desde diversas posiciones físicas y mentales coinciden en el uso de herramientas audiovisuales para expresar sus ideas, aportando, además, una visión estética, para entonces analizar los problemas que causan conflicto en el eros, la psique y la polis de quienes tienen cuerpo de mujer.

Los problemas que se intentan desconstruir, tienen raíces sólidas que se generan por medio del lenguaje, por lo que, con el mismo lenguaje tienen que ser disipados, ya que

operan de manera inconsciente. Es complicado no sólo señalarlos, sino erradicarlos, este tipo de problemas se fundan en ideas que construyen la inequidad y la promueven, así también, fundamentan la violencia que articula la diferencia sexual y se justifica como razón y destino ineludible: la maternidad, el objeto del deseo, la reproducción de la especie, la violencia real, simbólica e imaginaria contra las mujeres y su posición dentro de la vida pública y privada.

Las creadoras contemporáneas, objeto de mi selección, han utilizado la imagen para sintetizar su experiencia visual asimilada por la cultura, ya sea propia o adquirida. Me interesan las creadoras que viven en situación en el exilio, cuya experiencia se complica al regresar a su lugar de origen. Estas personas adquieren capacidad crítica al poner en duda ambas culturas, para cuestionar el significado y valor de la identidad. En sus ejercicios transgresivos la nacionalidad se desvanece y la persona se encuentra en constante mutación, no hay fijeza y los instantes efímeros se vuelven permanentes o viceversa. Las creadoras objeto de mi selección, al sentirse libres y conscientes, renuncian a los discursos opresores de la religión, la identidad femenina y el trabajo doméstico, ejerciendo así conciencia política y crítica radical.

Actualmente, el ámbito de las imágenes no es un camino vedado para las mujeres, sean o no el prototipo femenino o transgresoras de su propia identidad; sus producciones rompen con el lenguaje institucional de la pintura y del cine que se funda en el cuadro como unidad estética y narrativa. Eso no quiere decir que no encuentren todavía obstáculos o prejuicios sexistas a su paso; la incursión de las mujeres en las instituciones del arte abarca procesos de empoderamiento y de argumentación sobre relaciones personales y públicas que se tornan también económicas.

Las creadoras, una vez que tienen presencia en los espacios institucionales lanzan sus críticas sin intimidación para confrontar la injusticia e inequidad. En el caso del videoarte se contradice voluntariamente a los géneros establecidos por la televisión y el cine, pero a la vez los retoman para transformarlos en otros lenguajes audiovisuales, cambian los encuadres, modifican las pantallas y proponen otras formas de aproximación a la obra para modificar la posibilidad de apropiación. Las creadoras utilizan los medios de comunicación y expresión a su manera, de acuerdo con su necesidad de ser y decir, para representar lo real y lo simbólico, donde las ideas se mezclan para fusionar sueños, fantasías, deseos y transformaciones, esto en contra de lo estático y monótono de los estereotipos que encierran a los cuerpos en los dos géneros aceptados socialmente: mujer-varón.

Para adquirir una visión amplia y multicultural decidí buscar creadoras de diversas ciudades, de contextos alejados y experiencias, en algunos casos, opuestas, pero no todo el material estaba disponible en la Ciudad de México. Entonces, me di a la tarea de consultar acervos de museos y fundaciones donde localicé a varias de las artistas seleccionadas, comenzando por la Fundación Jumex en México, donde consulté videos y libros de Joan Jonas, Shirin Neshat y Pipilotti Rist. Posteriormente fue necesario ir al Electronic Art Intermix en Nueva York, la distribuidora de video más importante a nivel internacional. La colección la inició el primer curador de videoarte Howard Wise; ahí encontré una selección de videos de Marina Abramovic, Ana Mendieta y algunos de Dara Birnbaum, Shigeko Kubota, Pipilotti Rist, Valie Export, Ana Mendieta y Martha Rosler. Cuando llegó el momento de elegir la obra para análisis fue necesario prescindir de algunas piezas, no por carencia de valor e importancia, sino por cuestión de tiempo y por los temas a tratar.

Durante una estancia de investigación en Barcelona, acudí regularmente a la Caixa Forum, en la mediateca pude consultar la colección de videos de Eija-Lisa Ahtila, de Marina Abramovic y Pipilotti Rist y además las películas del cine de *Vanguardia*. En la galería Metrònom acudí a la exposición de Ana de Matos, *Cuerpos de Fe* y en el Museo de Arte Contemporáneo pasé varios días viendo videos y consultando textos. También acudí a las Fundaciones Tàpies y Miró donde consulté libros y videos. Además asistí a la feria del videoarte *LOOP*, donde pude conversar con Abina Manning; directora de Data Bank, hablamos sobre la posibilidad de consultar su acervo, pero por falta de recursos ya no fue posible. Data Bank es una distribuidora de video de mujeres en la escuela de arte del Instituto de Chicago. Las clases con la Dra. Anna Casanovas en la Universidad de Barcelona fueron vitales para las rutas a seguir en lo que ahora se presenta, en especial su curso sobre estudios de la *donna*, donde frecuentemente se presentaba y discutía obra de la *Guerrilla Girls*.

Algunas de las creadoras elegidas en este trabajo ya han sido analizadas en mi tesis de maestría *Mujeres a través del video: intimidad y subversión*, (UNAM, 2006) como Sadie Benning y Annie Sprinkle. También trabajé el video de Martha Rostler *Semiotics of the Kitchen*, (Semiótica de la cocina de 1974). Retomé algunas de esas referencias, para concentrarme en otras obras, piezas anteriores y posteriores a los años que delimitaban la indagatoria anterior. En mi tesis de maestría también seleccioné (entre muchas opciones) a dos creadoras mexicanas para análisis, videoartistas de importancia para el arte en México: Pola Weiss, pionera del videoarte en México y Ximena Cuevas, quien pasó del cine al video. La obra de ambas creadoras es de difícil acceso porque no está a la venta en ninguna parte; sólo se encuentra en acervos especiales, por ejemplo en TVUNAM y el Laboratorio Arte Alameda.

En este caso, la tesis doctoral, me propuse revisar los textos que se han publicado sobre el arte feminista, así como obra, biografías y catálogos, para luego elegir una pieza o varias, analizarlas y reflexionar sobre sus referencias al cuerpo, sus límites, sus trasgresiones y capacidad de resistencia, así también, las metáforas visuales como en el caso de la experiencia en el exilio, considerando la diversidad de obras y posibilidades, a un nivel que llamaré multicultural, porque entender las mezclas, los desplazamientos, la identidad y pertenencia es vital para la comprensión de las piezas elegidas. También revisaba frecuentemente las exposiciones de creadoras cuya perspectiva fuera feminista o al menos me diera la oportunidad de interpretar a partir de mis posturas radicales, así que acudí diversas ciudades en busca de exposiciones.

Nueva York fue la ciudad que me ofreció los mejores materiales y las mejores condiciones de recepción, así que en cinco ocasiones visité “la gran manzana”, para ver obras, galerías y libros, tanto en la biblioteca pública como en librerías y en centro de investigación del MOMA. En esa ciudad visité en tres ocasiones el Museo de Brooklyn para recorrer la instalación permanente de la pieza considerada ícono feminista, *The Dinner Party*. Eso me permitió apreciar la obra en su totalidad; pude recorrer la instalación y detenerme en sus elementos, tratando de acceder a la comprensión histórica de una lucha victoriosa que transforma la representación de las mujeres en el arte, la política, la historiografía y así como en la visión antropológica.

Me propuse el reto de elegir también imágenes que causaran displacer visual, que provocaran resistencia y que pusieran en crisis la escopofilia y el voyeurismo. En ciertas ocasiones el espacio de exhibición me permitía aproximarme a la recepción de públicos, conocer sus reacciones, y la interacción del público con la pieza. Me concentré en

instantes precisos del proceso creativo, en su mayoría de proyectos audiovisuales, ya que éstos engloban diferentes significados del mestizaje de costumbres, creencias y modos de vida, la convivencia en la diversidad y los diferentes modos de combinar, mezclar y fusionar para la creación artística y cultural.

Parte de la reflexión de las obras tiene que ver con el contexto de su exhibición (las ciudades, los museos, las galerías, los tipos de públicos) para así conocer las posibilidades de acceso, difusión y recepción. Me pareció vital buscar las formas de financiamiento para acceder a las grandes urbes cosmopolitas contemporáneas, ubicar los sitios de exhibición y consultar acervos y reservas disponibles al público. Esa indagatoria fue útil para ampliar mi comprensión de los procesos creativos, donde las imágenes electrónicas se expanden a otras latitudes, más allá de su lugar de origen, tanto en el tiempo como en el espacio.

Cuando las creaciones estéticas pueden acceder a la ubicuidad plena en forma trascendente, pueden estar en muchos sitios al mismo tiempo y en mucho tiempo en un mismo sitio. Mi objeto de estudio es el trabajo de ciertas creadoras, principalmente de instalación y performance, que han usado la imagen electrónica: video. Para elegir las me basé en una amplia etapa de pre-selección, para luego considerar sólo aquellas que han superado los obstáculos psicológicos y las barreras ideológicas, aquellas que han conseguido presencia en museos y galerías, es decir, en importantes colecciones y distribuidoras internacionales porque sólo así se entendería el proceso de lucha anterior.

Elegí la técnica del video principalmente por ser un elemento para el registro de memoria, corporalidad y desplazamiento. El video dentro de la instalación funciona con otros objetos: iluminación, arquitectura y escultura. Las opciones abiertas por las

imágenes audiovisuales en muchos casos provienen del celuloide. Las creadoras seleccionadas deshacen el género femenino con la intención de mostrar a través de su obra su situación y diferencia con respecto a la mujer. Expresan en sus creaciones sus preocupaciones e intereses personales fuera de los estereotipos y así los desconstruyen en sus obras.

De principio se requiere analizar el papel de las mujeres en la representación del arte para comprender el cambio que se está consiguiendo y poder plantear las metas a futuro, porque la libertad creativa tiene vertientes que exploran más allá de lo simple y cotidiano de la condición de ser mujer. Las creadoras que intervienen la imagen en monitor o proyector tratan de imaginar otras identidades y cuestionar así la obra como *objeto-mercancía* porque precisamente el cuerpo de la mujer también lo es. Las mujeres conscientes de la opresión son aún minorías que reflexionan si vale la pena recuperar las tradiciones escondidas y mutiladas para cuestionar lo abyecto en el dolor, la sangre, los límites del cuerpo; procuran abrir la caja de Pandora que encierra todos los significados de la palabra mujer, a la vez que liberan la esperanza, para modificar las connotaciones de todos sus conflictos.

El estudio inicia con creadoras bien posicionadas, que han realizado performance e instalación y combinan ambos procesos creativos para crear obras híbridas, que luego transfieren al video y muchas veces incluyen dentro de sus instalaciones. Algunas de ellas pertenecen a las culturas desarrolladas tanto en tecnología como en economía. Eso es lo que les ha permitido acceder a esos niveles de conciencia y empoderamiento, porque la educación combate la marginación y los entornos donde se agrupan les ayudan a explorar sus posibilidades creativas. En ciertos casos como en el de Judy Chicago, por medio de talleres de autoconciencia y autoestima incrementaron su

participación pública y privada donde los puntos más atacados van en contra del orden simbólico falogocéntrico que pretende perpetuar la injusticia para mantener el control de las mujeres y asignarles obligaciones.

Voy a tomar como referencia trabajos anteriores de algunas de las creadoras, ya que su experimentación previa da una idea del proceso psicológico que cada una vivió. Las obras son de carácter subjetivo, claros ejemplos de un momento en su trayectoria creativa, un instante o una pieza, algo aparentemente efímero pero en realidad permanente ya que tiene como soporte y registro al video, una huella trascendente y no sólo un medio de comunicación. Esas relaciones dan continuidad a las obras en las que voy a profundizar, para mostrar los cambios de postura o la radicalidad de las alternativas que tomaron, pero también, las habilidades y talentos que emergen en el proceso creativo, en la búsqueda de nuevas formas de ser y hacer.

De otras creadoras en el exilio, me interesa comprender su experiencia fuera de su lugar de origen, la prolongación de su ser en situación de separación y desplazamiento. La obra se puede encontrar en otros países como memoria y deseo de trascendencia. El video es la extensión del cuerpo y éste a su vez, es su lugar de resistencia. La libertad que ofrece el feminismo también está unida a mi experiencia como investigadora, fuera de mi lugar de origen, en busca de la otredad, la extrañeza y la diferencia, para lograr la ruptura con el pasado. En esa forma de vida itinerante y vagabunda se pierde el sentido de apropiación del espacio, la ciudad, la cultura, la espiritualidad, pero nada de esto es comparable con el exilio, donde pocas cosas se parecen a la realidad anterior. Las creadoras se enfrentan a la extrañeza y poco a poco se internan en la cultura híbrida que emerge. Por eso, estudiar su arte es relevante, para ver el espacio de la otredad, las que experimentan desde lejos y que además trascienden su lugar de origen.

Las creadoras objeto de mi indagatoria, rompen con el papel tradicional de la mujer, ya que ejercen fuera del ámbito de lo privado. Ellas adoptan la consigna feminista de *lo personal es político*, postura sirvió para dar voz a quienes habían sido silenciadas y les permitió combatir la representación estandarizada para transgredir el imaginario colectivo. En el caso de las teóricas e historiadoras se abre un panorama, se consideran aspectos impensados o prohibiciones que aparentan ser inamovibles pero se convierten en los objetivos a erradicar, como la represión del erotismo y la ignorancia sobre el propio cuerpo. La experiencia feminista como investigadora abre posibilidades impensadas, ya que la búsqueda y encuentro, marcan cambios radicales en la conciencia, tanto en la teoría como la práctica.

La experimentación del arte feminista ha marcado diferentes momentos históricos de la situación de la mujer en el ámbito de la sociocultura. Es necesario aclarar que sí busqué creadoras en México: consulté videos de Silvia Gruner, Sarah Minter y Sharon Toribio. Aunque sus temáticas estaban enfocadas en el cuerpo, sus obras no eran feministas ni tenían la carga política que buscaba, en el sentido del activismo o alguna reivindicación transgresora. Sus obras tienen un tono poético enfocado en la subjetividad. Por tal motivo decidí descartarlas para no forzar la interpretación. Además como en la maestría trabajé con mexicanas, en esta ocasión quería conocer lo que estaba alejado de mi contexto.

Son piezas cuya deriva existencial aborda temas completamente alejados a las prácticas realizadas por las creadoras seleccionadas en este trabajo, quienes han enfocado su libertad creativa en la resistencia y transgresión, en el cuerpo y la mente a partir del ejercicio audiovisual. Existe feminismo en el arte en México, sólo que mi interés estaba enfocado en obras audiovisuales que estuvieron en exhibición durante el tiempo de mi

recorrido como investigadora entre 2004-2009. También es importante decir que al elegir una visión de obras creadas y exhibidas fuera de mi país implicaba un reto, llegar a lugares lejanos y desconocidos, encontrar otros acervos, información limitada y clasificada. La experiencia fue una combinación entre descubrimiento y asombro al darme cuenta como en otros países el videoarte es pieza clave en exhibiciones de arte contemporáneo y no sólo un documental que agrega información. La experiencia feminista radical personal y política fue enfrentarme a la otredad para lograr abrir mi mente al entendimiento del arte feminista. El reto fue poder caminar en las ciudades de madrugada enfrentando el miedo a la violación, al rapto, al secuestro o cualquier agresión, sin que nada de eso pasara afortunadamente.

A lo largo del trabajo se encontrará que cada vez que me refiero a las creadoras lo hago por su nombre propio, omitiendo el apellido del padre, tal y como la convención social lo requiere. Esto no es para restarle valor o importancia a su abolengo; es para exaltar su individualidad e independencia y también para contradecir la propiedad de los cuerpos de la figura paterna, así que en toda ocasión será su nombre propio la referencia. Las creadoras son personas que han superado las barreras ideológicas, que se han sublevado ante la diferencia sexual. De manera cotidiana se enfrentan a las ideologías dominantes, y de esta forma ejercen su libertad. La liberación feminista, es la liberación de la humanidad entera porque sólo así se podrá acceder una sociedad más justa y equitativa, donde los cuerpos sean libres para decidir y tengan las opciones a su alcance.

El ideal de liberación en apariencia es utópico, es el pensar que la categoría de mujeres pierda esa connotación que la coloca en desventaja y que no se adjetive dentro de las barreras de la opresión y mucho menos que sea excusa para reproducir los discursos que fundamentan la violencia, la discriminación y la inequidad. Es deseable que en los usos

cotidianos de las palabras y las cosas, el feminismo deje de ser mal visto y catalogado, que se aprecie su aporte a la justicia social. Por lo tanto, es con el lenguaje mismo como vamos a desconstruir aquello que provoca la división sexual tanto en lo público como en lo privado.

La obra de arte no sólo es un medio de comunicación, es un medio de expresión, por lo tanto permite la exigencia del receptor para desocupar el papel pasivo y en el caso del arte: su papel decorativo y sublime. La visión feminista en este trabajo es la ruta para continuar con otros proyectos por venir, especialmente aquellos que propongan cambios radicales para mejorar la calidad de vida material, emocional y creativa de quienes experimentan con el arte, me refiero aquellas personas que señalan lo interdicto de la cultura moderna y su tránsito a la posmodernidad, con la muerte del sujeto (el padre) en la Posmodernidad se puede diseminar los textos de la historia del arte, especialmente los que omiten a las creadoras o reducen su papel dentro de los movimientos artísticos; la marginación y las jornadas laborales exhaustivas a las que están sometidas las mujeres deben ser erradicadas para disuadir las barreras de género.

Al considerar la desocupación de la identidad de mujer, no se atenta contra aquellas que por derecho y libertad la adquieren o por presión social, sólo se indica que no se deben recrear las representaciones femeniles como destino impuesto. Se requiere abrir paso a la diversidad: erótica, laboral, creativa, es decir, alternativas justas al alcance de las minorías excluidas. Entonces, para llevar a cabo la desconstrucción no se pretende reproducir un texto que tenga falo, logos y centro, de tal forma es una coreografía de reflexiones y propuestas que no quieren atribuir el significado al padre simbólico, se trata de diseminar los textos y contribuir a la liberación feminista de la humanidad.

## 1.- La mujer: Objeto de representación

Para iniciar el estudio de creadoras feministas es importante analizar el problema de la representación en el arte, algo que puede entenderse desde dos visiones: la categoría de representación política y la representación que se articula por medio de la imagen, misma que tiene una connotación que opera como necesidad ideológica y procura que la diferencia sexual y sus mecanismos se reproduzcan por medio del lenguaje. Los cuerpos viven inmersos en la inequidad establecida en la sociedad, lo que parece una realidad inamovible, pero que sin duda, puede transformarse y por lo tanto, es necesario discutir.

Es precisamente en el punto de unión del lenguaje visual y el discurso escrito, donde se unifica la representación, luego se desplaza por los significados asimilados en la cultura y la sociedad. La teórica feminista Judith Butler afirma que la categoría *Mujer* funciona en términos políticos para proveer de visibilidad a quienes asumen esa identidad, esto a partir del género que les corresponde como cuerpo sexuado. De esta forma nos dice: “La construcción política del sujeto se lleva a cabo con ciertos objetivos legitimadores y excluyentes, y estas operaciones políticas se ocultan y naturalizan mediante un análisis político que las estructuras jurídicas toman como fundamento.”<sup>6</sup>

La representación asigna posiciones dentro del discurso y la significación en el entorno cotidiano, establece códigos de conducta e interviene en la constitución de la identidad de la persona. Es a partir de la imagen como se establecen y difunden formas de representación de la mujer, ya que vivimos inmersos en la cultura visual, el impacto de las imágenes funciona para propagar criterios diferenciales, asignar papeles y fortalecer la división sexual tanto en el ámbito público como en el privado. Esto ayuda a preservar

---

<sup>6</sup> Butler, Judith, *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. PUEG-UNAM, México. 2001. p.p 34-35

los papeles asignados en el trabajo que dividen y fragmentan los cuerpos femeninos y les asignan una posición que se articula por medio de órdenes lingüísticas.

La representación, en todo caso, configura la mirada que reconoce, vigila y controla los cuerpos; por eso, afecta de muchas formas la conciencia de las personas. La mirada se recrea con la imagen. Es la mirada la que reconstruye imágenes y a partir de ahí se constituye una apropiación del instante, ya sea en lo real, lo simbólico o lo imaginario. La imagen es un fragmento de realidad que retenemos y retransmitimos. Es por medio de las imágenes como nos recreamos y restituimos nuestra identidad, especialmente cuando el soporte está a nuestra disposición y podemos controlar su contenido. Tal es el caso de los aparatos electrónicos portátiles; estos permiten que la representación tenga poderes inimaginables, incuestionables, seductores y con imposiciones casi sublimes.

El problema de la representación al que me interesa llegar es el cuerpo de la mujer en el arte en su relación con el erotismo y la fecundidad. El cuerpo de la mujer ha sido frecuentemente representado tanto en pintura como en escultura, esto a partir de símbolos e íconos que fundan su significante en el sexo. Es frecuente encontrar el cuerpo femenino como representación del erotismo, un ejemplo de esto ocurre en las imágenes de *Venus/Afrodita*. En diferentes etapas de la historia del arte *Venus/Afrodita* se ha representado como una deidad femenina que a pesar de ser pagana, tiene atributos que le asignan una valoración cultural, su representación la coloca como objeto sexual, incluso limitando sus posibilidades de interpretación, por ejemplo, al ser promiscua, rompe con los ideales femeninos de la era victoriana y de la moral burguesa.

La figura de *Venus* es siempre distinta, a veces voluptuosa, pero siempre hermosa. *Venus/Afrodita* ha trascendido su temporalidad y lugar de origen mitológico. Dicha deidad tampoco cumple los ideales religiosos de pureza y castidad, es la diosa de la

belleza y del amor en el imaginario tanto de la pintura como de la escultura, se muestra con unas curvas bien definidas y proporcionadas, sumergida en el sueño (Venus dormida, Giorgione, 1509), a veces pudorosa se cubre el pubis (Venus de Urbino, Tiziano, 1538), otras, interpela a quien la mira, desafiante y seductora (Maja desnuda, Francisco de Goya y Lucientes, 1797-1800).

*Venus/Afrodita* es y será una representación de la maternidad, es decir, su función se relaciona a la gestación de vida, pero en realidad, su cuerpo no le pertenece a ni marido ni sus amantes. A pesar de esto, cuando aparece sola, como en el caso de *La Venus de Milo* (entre 130 y 100 a. C), *El nacimiento de Venus* (1485) de Botticelli o de Cabanel (1863) por mencionar unos cuantos ejemplos de periodos y estilos diferentes, la representación de *Venus/Afrodita*, adquiere características que rompen con el símbolo de la reproducción, aunque conserva su valor erótico. *Venus/Afrodita* es una referencia inmediata de representación femenina en el arte. Su cuerpo desnudo es y será símbolo de la sensualidad. Esto, limita sus posibilidades ya que su atributo es la belleza y ciertamente sus representaciones son de una belleza irreal, idealizada, exaltada e inalcanzable, es una deidad perfecta, blanca, casi del color del mármol.

En el ámbito político la mujer es una categoría de representación. Funciona para unificar intereses que se requieren en beneficio de la equidad de género. La mujer en sí representa una corporalidad y una función social, porque sus características biológicas delimitan sus deberes femeninos. Ejemplo de esto son los problemas de salud reproductiva, mismos que causan conflicto y frecuentemente desembocan en el (des)control de la natalidad. Al escenificar los roles de la mujer en la sociocultura, como ser que depende psicológicamente de otros, se colocan barreras de contención para el desarrollo físico e intelectual de las mujeres, barreras que muchas veces, ellas mismas

no logran distinguir, a sí también, la división sexual establece jerarquías en los espacios de poder, donde la mujer raras veces logra figurar y sí lo hace, tiene que soportar presión, descalificación, discriminación y en el peor de los casos: el acoso y la violación, ya sea de su cuerpo o de su psique, padecer violencia física o psicológica incluso dentro de sus propios hogares, en muchos casos reproduciendo la violencia al ejercerla en contra de su familia a causa de la frustración y falta de autoestima. “En el matrimonio y en el amasiato, es decir, en la conyugalidad, las formas de abuso erótico se dan en el marco de la propiedad privada del hombre sobre la mujer, en ella se disuelven, se aminoran, y encuentran su legitimación”.<sup>7</sup>

Para la religión católica, por ejemplo, la mujer es símbolo del pecado, en el caso de Eva y Maria Magdalena y cuando funda su representación en la pureza se representa como la Virgen Maria, a quien se relaciona con el milagro de la vida. En esas referencias se recurre a la represión de su sexualidad, así quienes proyectan esos ideales en la vida propia, tienen que renunciar a ser sí mismas para evitar que tengan poder al sentirse libres para expresar sus deseos, esto con la finalidad de limitar sus posibilidades eróticas. En la religión Católica, no es posible hablar del erotismo femenino, porque las relaciones sexuales sólo deben tener como fin la reproducción. En la escena sexual el goce depende del deseo del varón y todo se construye para satisfacerlo, a la mujer le corresponde la función pasiva en la relación.

La mujer es un símbolo cuyo significante también se relaciona con la propiedad privada. En la economía el papel de la mujer está designado a la reproducción de la especie. Las mujeres cumplen el ideal impuesto del modo de producción capitalista, se les considera compradoras compulsivas y son ellas quienes sufren en cuerpo y mente la maternidad,

---

<sup>7</sup> Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM. México, 2005. p. 280.

al decir sufren, me refiero a la incomodidad así como el dolor que produce la gestación y el parto, por muy exaltado que sea el mito la madre sacrificada y abnegada, no está de más reconocer que la maternidad es un trabajo que no es valorado económicamente y por lo tanto, es un trabajo que no tiene horarios fijos ni remuneración alguna, al menos en México indudablemente así es. Reconocer el valor del trabajo materno y doméstico sirve para desmitificar la maternidad y abre la opción de que las madres y esposas reciban un salario justo por su trabajo en el hogar, al menos en México esa es una posibilidad que todavía no está contemplada, por eso es de carácter esclavizante. En el ámbito laboral, como mencioné anteriormente, tanto el trabajo materno como el doméstico no son valorados, por lo tanto, no tienen remuneración justa y segura.

En muchos casos, las mujeres a pesar de trabajar horas de más, sin jornada fija ni horarios establecidos, tienen que depender económica y psicológicamente de otra persona, en muchos casos de los varones. Dicho trabajo materno y doméstico vale la pena diferenciarlo, ya que a pesar de que algunas mujeres tienen esos empleos remunerados, como es el caso de la trabajadora doméstica y la nana, la esposa como tal, no recibe percepción alguna por trabajar para su familia y en el hogar. Por lo tanto, se desempeña en jornadas exhaustivas sin días de descanso y su labor es de carácter enajenante, en esta situación las mujeres dedicadas a lo doméstico y maternal, parecen estar conscientes de la opresión y aunque algunas veces se quejan del exceso de trabajo y del poco descanso, asumen las órdenes que les impusieron incluso antes de nacer, porque eso se considera la naturaleza de ser mujer.

Las asignaciones de la mujer como madre, esposa y objeto sexual son promovidas por la representación visual. La mujer, está condicionada social y económicamente, destinada a cuidar de la sobrevivencia de los otros. Su trabajo, como se ha venido mencionando,

no está bien reconocido ni valorado (tanto en el ámbito público como privado), pero es brutalmente explotado, tanto física como mentalmente. Así se recrean los patrones que fundan la diferencia sexual, la inequidad y el género que a su vez, es controlado, de tal manera que, parece casi imposible de contradecir y discutir. Ante esto Judith Butler afirma que “La tarea consiste en formular dentro de ese marco constituido, una crítica de las categorías de identidad que crean, naturalizan e inmovilizan las estructuras jurídicas contemporáneas”.<sup>8</sup>

Los discursos se fundan en ideologías que asignan funciones para las mujeres, están basados en criterios morales, publicitarios y familiares, exaltan el valor de los cuerpos de mujeres relacionados con la sumisión y dedicación al trabajo doméstico, pero sobre todo la maternidad. Al afirmar dichos valores y mitificarlos, los varones los establecen como formas de vida ineludibles, así aseguran su atención y servicio. Para nombrar la propiedad de los cuerpos femeninos: los varones les llaman: mi mujer; esto significa que son seres que le pertenecen a otro, en este caso el padre, el hermano o el hijo. Las mujeres se dedican a la reproducción y al sexo servicio, en este caso al de su marido, amante o concubino. La mujer = la madre real o simbólica.

El sujeto es construido a partir de órdenes lingüísticas, mismas que también se usan como medio para la manipulación de un cuerpo. La división sexual se funda en el binario macho-hembra. La categoría mujer se asigna a un cuerpo a partir de sus atributos biológicos, el género está determinado por su aparato reproductor, así, su sexualidad está controlada y limitada. “La diferencia anatómica entre los órganos

---

<sup>8</sup> Butler, Judith, *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad*. PUEG-UNAM, México, 2001. p. 37

sexuales, puede aparecer de ese modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos y en especial de la división sexual del trabajo”.<sup>9</sup>

La construcción social e ideológica también influye en el cuerpo de los varones, la inequidad funciona en la división del trabajo y la reproducción de la especie, opera con mayor fuerza y consistencia de acuerdo a los intereses económicos y socioculturales. Con el discurso de la opresión, la mujer asimila que no le pertenece su cuerpo y con esas ordenes lingüísticas operando en su inconsciente, su psique se bloquea para evitar así la autoconciencia, lo que la llevaría a reconocer la explotación y la violencia que sufre, con actitudes que en apariencia son exaltaciones y halagos, en realidad reproducen la violencia sexual, aunque de forma sublimada. “La mujer no se queja, asume su culpa y se deja”.<sup>10</sup>

La inequidad que prevalece no tiene argumentos válidos para continuar operando. Las diferencias y discrepancias tienen su origen en la división sexual, para erradicarlas se han desarrollado formas de resistir y transgredir como parte del proyecto feminista, escrito y divulgado en distintas etapas históricas, dicho discurso se desarrolló argumentando a favor de la (des)construcción de la sociedad para lograr su transformación y así convertirla en justa y equitativa. Al referirme al proyecto feminista, me corresponde aclarar que es un concepto que engloba las diferentes etapas de la lucha de las mujeres por su emancipación, desde la llamada primera ola, la segunda y el discurso actual, los diferentes feminismos y las diversas reivindicaciones de las mujeres según su contexto.

Teóricas, activistas, historiadoras y creadoras son objeto de estudio de mi trabajo de investigación e interpretación. Ingresaron al ámbito académico generando una crítica

---

<sup>9</sup> Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona, 2000. p. 24.

<sup>10</sup> Lagarde, Ríos Marcela. *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM. México, 2005. p. 283.

radical, misma que intervino en los diferentes debates, ya sea en las ciencias, las narrativas y el arte. En la segunda mitad del siglo XX, el debate dio un giro y comenzó a radicalizar sus posturas, el trabajo no ha sido fácil, por lo tanto, es necesario retomar momentos históricos, recuperar las evidencias que prueban la invisibilidad provocada al realizar ejercicios transgresivos para develar los símbolos dominantes del poder y erradicarlos.

Por tal motivo, es importante recordar que Simone de Beauvoir en 1949 puso en duda a la mujer, afirmando *que no nace sino que se hace*. Dicha declaración confrontaba la idea de que la mujer es una matriz, un ovario (en realidad dos). Tiene atributos relacionados con su constitución biológica y como animal (hembra) “El término hembra no es peyorativo por el hecho de que enraíza a la mujer en su naturaleza, sino porque la confina dentro de los límites de su sexo”.<sup>11</sup> Cuando la autora afirma que la mujer no *nace, sino que se hace*, deja abierta la posibilidad de ir en busca de otra identidad que no se constituya ni por la biología ni por las convenciones sociales.

En la teoría, las feministas desarrollaron su inteligencia en diferentes ámbitos de la escritura, en este caso voy a referirme al aporte crítico en la historia del arte, ya que ésta disciplina reproduce la opresión de las mujeres, la discriminación y justifica su ausencia en la historia de los grandes héroes. El papel de la mujer en la reconstrucción histórica y literaria se relaciona directamente en función de la maternidad y se representa por su sexualidad, exaltando su posición de objeto del deseo, especialmente en el arte del siglo XVIII y XIX, durante el nacimiento y consolidación de la moral burguesa, pero en este caso me ocuparé sólo al arte del siglo XX., a partir de los años setentas en Estados

---

<sup>11</sup> Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo I*. Alianza Editorial Mexicana. Traducción Pablo Palat. México, 1990. p. 31

Unidos y con una selección delimitada, no sin antes recordar el punto de arranque de la teoría feminista en la historia del arte.

En 1973 Linda Nochlin abrió la discusión en el ámbito de la historia del arte, al preguntar *¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?* La pregunta se dirigió específicamente a cuestionar la valoración de los grandes maestros y el olvido de las creadoras, lo cuál desató la polémica. A esto, le siguió el trabajo de Griselda Pollock y Rozsika Parker<sup>12</sup>, ambas autoras encontraron que un equivalente a la categoría de *Old Masters*, no daba un resultado deseable ya que *Old Mistresses*, equivale a decir *viejas amantes*, lo cuál no es en realidad un equivalente, mucho menos en su traducción al castellano. “La crítica feminista de la disciplina de la historia del arte es necesaria cuando puede penetrar los límites ideológico-culturales, para revelar sus prejuicios e insuficiencias”.<sup>13</sup>

Los puntos que iniciaron la reacción que Linda Nochlin llamó en cadena fueron: el reconocimiento de las creadoras, la distinción entre arte femenino y feminista, la discriminación en el ámbito público y privado, los estudios que hacen falta dentro de la historia del arte respecto a las mujeres y el acceso al mundo del arte de aquellas dentro y fuera de los círculos privilegiados. En ese momento histórico surgió el interés por demostrar que si habían existido mujeres artistas, esto a partir de la búsqueda exhaustiva en los archivos y acervos para demostrar que si han existido pero que no eran reconocidas por su calidad ni valoradas. No era suficiente la inclusión de nombres de mujeres en el canon dominante de la historia del arte, eso podría ser una trampa para reproducir la inequidad.

---

<sup>12</sup> Parker, Rozsika. And Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. Pantheon Books, Nueva York, 1981.

<sup>13</sup> Nochlin, Linda. *Art and Sexual politics*. Art New Series. Nueva York, 1973. p. 2. A feminist critique of the discipline of art history is needed which can pierce cultural-ideological limitations, to reveal biases and inadequacies. Traducción Candy Mar.

En realidad, el campo del arte para las mujeres había sido restringido, de principio no tenían acceso a la capacitación, durante mucho tiempo les fue imposible ingresar a las academias y quienes tomaron clases en talleres fueron pocas y pertenecientes a familias de pintores. Incluso una vez que lograron acceder a clases, hubo temas que les fueron prohibidos, como el desnudo. Linda Nochlin toma como punto crítico la categoría de mitificación del artista que predomina en las biografías, estos discursos afirman la temprana inclinación y talento del artista.

La cuestión de la igualdad de la mujer —en las artes como en cualquier otro ámbito\_ no recae en la benevolencia o voluntad enferma de los hombres en particular y tampoco en la confianza en sí misma o envilecimiento de las mujeres en particular, pero sí en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ellas.<sup>14</sup>

Griselda Pollock consideró innecesario llenar de nombres de mujeres la historia del arte, ya que no ayudaría, porque sólo sustituir la posición en el canon no podría erradicar la jerarquía que ha sido el discurso tradicional excluyente. En el texto *Vision and Difference*<sup>15</sup> señaló la necesidad de evaluar la diferencia histórica y biológica, porque rescatar mujeres del anonimato sólo proporciona una larga lista pero realmente se requiere reconocer el contenido de las obras, cómo se auto-representan las creadoras, y cuáles fueron los espacios asignados para ellas.

Griselda seleccionó pintoras cuyas autorrepresentaciones se limitan a espacios privados, en interiores de casas y jardines. Sobre las creadoras de imágenes se realizó un extenso estudio y análisis, principalmente un recuento casi cronológico de pintoras rescatadas del olvido. Una de las rutas para el estudio feminista de Griselda Pollock en sus primeros trabajos, fue la búsqueda, reconocimiento y trabajo en diferentes etapas

---

<sup>14</sup> Nochlin, Linda. “Por qué no han existido grandes artistas mujeres”. En: Karen Cordero e Inda Sáenz (Compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, FONCA, Curare, México, 2007. p. 23.

<sup>15</sup> Pollock, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge. Nueva York, 2003.

históricas de las creadoras de imágenes seleccionadas para dicho estudio como Berthe Morisot (1841-1895, Francia) y Mary Cassatt (1844-1926, E.U.).

El objetivo es desafiar a la historia del arte como un sistema de representación que no ha perdido simplemente nuestro pasado sino que ha construido un campo visual para el arte en el cual las inscripciones femeninas no sólo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino ilegibles dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo.<sup>16</sup>

La representación de la mujer es un problema que requiere una desconstrucción profunda, ya que la categoría mujer, es un símbolo cuyos significados están directamente relacionados con su característica de objeto. Griselda Pollock<sup>17</sup> ha criticado las estructuras que fundan el canon en la historia del arte, mismo que no sólo es producto académico, es también producido por artistas y escritores, se sostiene y funda su poder por medio de la clase social, la raza y por supuesto, el género. La crítica del canon ha sido motivada por aquellos que no han tenido voz y a quienes se les ha privado de reconocimiento.

La historia nos muestra que los hombres han tenido siempre todos los poderes concretos; desde los comienzos del patriarcado han juzgado útil mantener a la mujer en estado de dependencia; sus códigos han sido establecidos contra ella y de este modo ha sido convertida concretamente en el otro.<sup>18</sup>

El hombre tiene una carga simbólica y significativa que lo sitúa en los espacios de poder, por lo tanto es un privilegiado. Las imágenes representan y reproducen la división sexual, se codifican en el imaginario colectivo y desde ahí operan con fuerza y consistencia, para establecer categorías para justificar las diferencias, los espacios asignados y los trabajos regulados. Al ser excluida de las escuelas de arte, les fue negada la capacitación y acceso a materiales para la experimentación artística.

---

<sup>16</sup> Pollock, Griselda. "La heroína y la creación de un canon feminista". En Karen Cordero e Inda Sáenz (Compiladoras). *Crítica feminista en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, FONCA, Curare México 2007. p. 168.

<sup>17</sup> Pollock, Griselda. "Firing the canon, about the canon and culture wars". En *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art histories*. Routledge, Nueva York. 1999.

<sup>18</sup> Beauvoir Simone de. *El segundo sexo I*, Alianza Editorial Mexicana. Traducción Pablo Palat. México 1990. p. 185.

La mujer han sido constantemente un motivo de representación en el arte, pero esto no siempre le favorece. Así lo afirman. Griselda Pollock y Linda Nochlin en los textos antes mencionados. Ambas coinciden en que la visión masculina plasmada en imágenes no libera a la mujer de sus estereotipos o de los espacios privados asignados para ellas, no, hasta la intervención de aquellas creadoras que dejaron ver y oír sus reclamos e inconformidades al respecto. Para contribuir al discurso de liberación de la mujer, se cuestionará en este trabajo la categoría de mujer y más aún la clasificación discriminatoria de arte de mujeres, para entonces usar un término más flexible y justo; creadoras de imágenes, esto, en las obras seleccionadas para estudio y análisis.

Las representaciones de la mujer en el arte han causado conflicto a quienes suelen disentir. Tal es el caso de las feministas, ya que esas representaciones se imponen como una realidad inamovible. La categoría mujer también sirve para señalar un cuerpo, para diferenciar una experiencia subjetiva, agrupar, establecer vínculos, grupos de lucha y confrontación, para entonces, establecer lazos de colaboración y representación política, estos métodos los desarrollaron las activistas de los años setentas en los Estados Unidos y se han convertido en los ejercicios de empoderamiento del movimiento de liberación feminista en el arte. “Las estructuras jurídicas del lenguaje y de la política constituyen el campo actual de poder; no hay ninguna posición fuera de este campo, sino sólo una genealogía crítica de sus propias prácticas legitimadoras”.<sup>19</sup>

Es curioso comparar las representaciones de mujeres que limitan y reproducen los estereotipos, con aquellas imágenes de musas y deidades del imaginario griego, ya que en esas representaciones las mujeres son referentes inmediatos de dotes, talentos y habilidades, las musas representan la creatividad, la ejecución, pensamientos e ideas,

---

<sup>19</sup> Butler, Judith, *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. PUEG-UNAM, México. 2001. p. 33

tienen atributos que las distinguen, son musas que no sólo son bellas, sino que reúnen todos los rasgos y cualidades relacionadas con el arte.

En el caso de las Amazonas y las deidades, las representaciones les atribuyen fuerza, vigor, entendimiento, fortaleza, valor, como en el caso de Palas Atenea y Diana Cazadora, por mencionar algunas, lo interesante y la razón por la cual hago esta referencia es porque es curioso notar como una imagen antigua puede contrastar tanto respecto a las mujeres en la modernidad. Las mujeres, en diversos periodos de la historia del arte, no ha sido vista con las cualidades, talentos y habilidades que si existieron en el pasado, de ser así, podría pensarse que el proceso de liberación en lugar de avanzar va en regresión, por eso vale la pena activar la salida de emergencia del discurso opresor, desarticularlo para evitar que opere desde el inconsciente y entonces, retomar las representaciones que aportan avances con imaginación y destreza a la liberación feminista de la humanidad entera.

### **1.1 Creadoras feministas**

El ingreso de las creadoras a los espacios educativos, talleres e instituciones del arte ha sido un proceso largo y complicado. Lucy R. Lippard señala que “La meta del feminismo es cambiar el carácter del arte”.<sup>20</sup> La autora afirma que la creación y desarrollo del arte feminista es consecuencia de la toma de conciencia, la búsqueda de la herencia histórica de las mujeres destacadas y de la imaginación de creadoras que lucharon contra las barreras ideológicas para posicionarse, dentro y fuera de las instituciones, en forma individual, pero sobre todo colectiva. Al agruparse encontraron la fuerza y vitalidad para poder nombrar las injusticias, así mismo, abrieron posibilidades para el empoderamiento, pero sobre todo para intensificar su autoestima.

---

<sup>20</sup> Lippard Lucy R. *The Pink Glass Swan*. New Press. Nueva York. 1995. p. 172. The goal of feminist is to change the character of art. Traducción Candy Mar.

Durante las últimas décadas del siglo XX, el activismo en el arte ha luchado por la equidad en los espacios de exhibición, a su vez, creando sus propios espacios para ingresar al mercado del arte, esto a partir de grupos que algunas veces se reunían para protestar y otras para ofrecer resistencia. Se combatió la invisibilidad de las mujeres por medio de manifestaciones públicas. Los grupos realizaban conferencias, asambleas y demostraciones públicas, de esta forma comenzaron a construir una serie de argumentos para hacer presión. Sus consignas llegaron hasta las puertas de los museos para exigir equidad y reconocimiento. Algunos ejemplos son: *Women in Arts (WIA)*, *Women Artist in Revolution (WAR)*, *The Ad Hoc Women Artist Committee* y dos décadas más tarde *Women's Art Coalition (WACK)*.<sup>21</sup>

Dichas acciones son el antecedente histórico de la fuerza y autoconciencia en la lucha de las mujeres por su reconocimiento y libertad. Estas coaliciones obtuvieron resultados positivos al acceder a los espacios, participaron historiadoras, críticas de arte, artistas, estudiantes y políticas, tal es el caso de Lucy Lippard en un artículo publicado en *Art América*<sup>22</sup>, narra su experiencia y afirma que el método *consciousness-raising (Toma de conciencia)* era una invitación al diálogo para transformar la cultura. "Lo personal es político. Esta modesta frase-ahora sin duda un cliché-fue la base para lo cultural, lo radical y para dar a las mujeres artistas un lugar para volver a encender su ira, para informar sobre su creación artística con la experiencia comunitaria otra vez, para defender su arte con acción nuevamente".<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> No era propiamente un grupo de artistas, pero sus miembros y líderes lo eran en su mayoría. En el 2007 WACK fue el nombre de una exhibición que se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles. WACK! Art and the Feminist Revolution.

<sup>22</sup> Lippard, Lucy. "No Regrets". *Art in America*, June/July 2007. USA

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 77. The personal is political. This modest phrase- now admittedly a cliché- was the baseline for cultural, radical and giving women artist a place to rekindle their anger, to inform their art making with communal experience again, to back up their art with action again. Traducción Candy Mar.

Algunas creadoras siguieron con empeño los proyectos feministas, tal es el caso de Judy Chicago (E.U.A, 1939), quién trabajó con dedicación en la educación de otras creadoras en su proceso de formación. Judy es un ejemplo de compromiso, ya que no sólo intervino en el ámbito académico, sino que impulsó el arte feminista fuera de los colegios y universidades. Con empeño y pasión motivó a grupos de estudiantes a romper con las barreras que el mundo del arte había puesto en contra de las mujeres. Judy Chicago trabajó para concientizar a sus alumnas del problema de la representación tendenciosa y estereotipada de la mujer, el objetivo inicial fue propiciar la resistencia. Su deseo de segregación, aunque fue criticado, dio frutos, ya que las alumnas de Judy lograron empoderarse para crear obras colectivas, esto a partir de la reflexión, la colaboración y el entusiasmo, aunque al principio no fue nada fácil.

Las estudiantes que asistieron a los talleres de Judy Chicago en California, trabajaron en su auto-representación, con la intención de producir y no reproducir el imaginario que había prevalecido en el arte durante siglos. Ellas lograron transformar y criticar el uso y abuso de las imágenes sagradas e idealizadas. Creadoras y escritoras (como en el caso de Judy Chicago) entre los setentas y ochentas, se enfrentaron al problema del cuerpo, explorando la subjetividad y experimentando el autoconocimiento; al compartir sus vivencias individuales y colectivas, lograron crear las condiciones de confianza para realizar ejercicios de empoderamiento de unas a otras, por medio de sesiones donde la conversación sirvió de catarsis y la anécdota fue la que propició el contenido de su arte.

El contexto de los talleres de Judy Chicago se ubica cuando la consigna *lo personal es político* se encontraba en plena efervescencia. Esta es una enunciación que todas las feministas adoptan sin que sea propiedad real de nadie y surge a raíz de las prácticas feministas en el arte de las últimas décadas del siglo XX. Fue un compromiso político

para hacer visible lo invisible del cuerpo de las mujeres y plantear la cuestión de la feminidad como una imposición, así mismo, sirvió para criticar las connotaciones negativas de la identidad femenina y fortalecer la complicidad, por medio de la organización.

Judy Chicago trabajó con grupos en distintos espacios en California a donde llegó como estudiante a la UCLA en busca de su libertad e independencia. Todo inició cuando llevó su propuesta al colegio de Fresno en el otoño de 1970, ahí coordinó a un grupo de quince personas cuya formación y perspectiva estaban aún sumergidas en el orden simbólico imperante. Judy llegó con la idea de transformar los métodos pedagógicos dominados por los hombres, es decir, la pedagogía autoritaria. Consideró que las estudiantes tenían que buscar y trabajar en espacios alternos, fuera del campus, porque sólo así podrían desarrollar una conciencia propia como fuente de inspiración y creación, ella sólo impulsaría su talento, mientras las estudiantes se concentraban en el proceso creativo con dinámicas de interacción. Judy dejó un tiempo de hacer obra individual, ya que el trabajo docente le absorbía, poco después experimentó cierta angustia, pero fue gracias a una amiga que se unió al grupo de trabajo, que su entusiasmo se reanimó.

*Womanhouse*, fue el resultado del trabajo pedagógico de Judy Chicago y Miriam Schapiro (Canadá, 1923) del otoño de 1971; ambas profesoras motivaron a sus veinticinco estudiantes a romper con la invisibilidad de la mujer en el arte. El grupo reunido entorno a esta idea, trabajó para transformar una casa deteriorada completamente, desde adaptar los espacios, habilitarlos y acondicionarlos para entonces, comenzar a crear. Los trabajos de albañilería, plomería, pintura y acabados fueron su gran desafío, labores que sólo por convención social no son para mujeres. Desafiar estas

ideas y prejuicios implicaba un esfuerzo extraordinario. Reconstruir la casa les dio la posibilidad de sentir que los espacios al interior les pertenecían plenamente así, el proceso de apropiación fue total, el concepto fue: el trabajo doméstico.

Las alumnas trabajaron en la realización de instalación y performance, tomaron como referencia aspectos de representación de la mujer como ama de casa, aquello que la limitaba y condicionaba al ámbito de lo erótico, lo doméstico y lo sagrado. Cada una de las instalaciones y ambientaciones en *Womanhouse* tenían como tema principal la casa y la feminidad. Las piezas estaba unidas a la totalidad del espacio colectivo formando una idea común, esto acompañado de una fuerte crítica de cómo la casa representa un espacio de reclusión para las mujeres y al parecer también representa el lugar de trabajos forzados que implican esfuerzos exhaustivos y horas extras devaluadas. Al criticar estos aspectos, la mística de la feminidad perdía su fuerza, debilitándose ante la toma de conciencia. *Womanhouse* fue abierta al público en el 30 de Enero y el 28 de febrero de 1971.

## 1.2 Disentir y confrontar

Patricia Mayayo en su libro *Historias de mujeres, historia del arte*<sup>24</sup> habla de una corriente desarrollada en la década de los setenta, la cual tenía como objetivo primordial reconocer y enfatizar una forma propia de representación. Como ejemplo describe el trabajo que Judy Chicago realizó en 1970 en Fresno, en 1971 en *CalArts* (California Institute of the Arts) que dio como resultado *Womenhouse*<sup>25</sup> y 1973 *Feminist Studio Workshop* que pertenecía a *The Woman's Building*, una escuela de arte alterna sólo para

---

<sup>24</sup> Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003.

<sup>25</sup> *Womanhouse* (1973-1991) Los Angeles, California, fue el primer espacio que logró conseguir fuera de los colegios y universidades, parte de su proyecto y compromiso feminista era encontrar espacios alternos, para entonces concentrarse en la creación y al mismo tiempo conseguir que las estudiantes logaran expresarse sin miedo o pudor. Se le puede considerar un lugar de confiamiento, que les proporcionaba seguridad.

mujeres. Institución donde se reunieron diversos grupos feministas de otras localidades. Esta tendencia separatista sería el método de Judy para agrupar y empoderar a mujeres, cuya visión estaba limitada y reprimida que la llevó a crear el taller *The Dinner Party*.

El programa en Fresno marcó el inicio de la trayectoria docente de Judy Chicago, quien tomó como un compromiso feminista personal y a la vez colectivo, el crear, promover y trabajar en talleres para estudiantes de arte, pero, exclusivamente de mujeres, ya que aseguraba que la presencia de los hombres en los salones limitaba su participación. La toma de conciencia se convirtió en un compromiso social, cultural e incluso económico, ya que, desde sus años de estudiante en la UCLA, se dio cuenta de que la participación de las mujeres estaba silenciada, omitida y olvidada tanto en las clases como en los libros de historia. Se enfrentó a los obstáculos que por ser mujer estaban presentes en la cultura patriarcal y que limitaban sus posibilidades creativas en la pintura.

Judy se propuso buscar fuentes y referencias de otras mujeres ejemplares, se dio cuenta que desde años y siglos atrás, las mujeres habían sufrido las consecuencias de la diferencia sexual y la discriminación, así que sintió que podía rescatar del olvido su herencia feminista y dedicó años a recuperar la memoria de mujeres destacadas en la historia. Para Judy Chicago fue difícil lograr esa conexión que buscaba, ya que las alumnas estaba verdaderamente enajenadas en su papel de mujeres sumisas, reproduciendo los estereotipos de la mujer que vive en función del varón, dedicadas a cumplir con la identidad de género asumida e inmersas en lo superficial y banal como son: la moda, las compras y el maquillaje, todo aquello de lo cual ella había escapado.

Judy Chicago buscó el apoyo de Miriam Schapiro, quien gustosa se integró al proyecto colectivo y pedagógico, aunque posteriormente cada una tomó su rumbo. Su objetivo principal fue buscar un espacio alternativo como fuente de motivación, porque sólo así,

ellas podrían dejar que su voz nombrara la injusticia e inequidad para ser autoconcientes y encontrar su propia necesidad de expresión. El diálogo entre Judy Chicago y Lucy Lippard favoreció con sus análisis y reflexiones dicha práctica y su crítica causó influencia en la forma y contenido de la obra de Judy, esto enriqueció en ambas partes.

Este inmenso y enorme proyecto exitoso fue un intento de concretar las fantasías y las opresiones de la experiencia de las mujeres. Incluye una casa de muñecas, el cuarto de baño de la menstruación, una escalera de novia, un maniquí de mujer desnuda saliendo de un closet privado, una cocina de color rosa con decoración de huevo frito como pechos, y un dormitorio en el que una mujer sentada perpetuamente se arregla y cepilla y su cabello.<sup>26</sup>

Las asistentes a los talleres de Judy Chicago realizaron ejercicios visuales para conformar lo que posteriormente fue denominado por ella misma: *iconología vaginal* y posteriormente *central core*. Como resultado, se crearon imágenes de flores y formas onduladas a modo de alas de mariposa que representaba para Judy la libertad y la metamorfosis, pero también, era una alusión de la genitalidad femenina. Una idea común que surgió a partir de largas conversaciones. En dichas sesiones se discutían problemas, sentimientos y emociones que en muchos casos conducían a la sexualidad, por eso la referencia directa al cuerpo era el eje de reflexión.

Judy Chicago, en su libro *Through the Flower (A través de la flor)*,<sup>27</sup> describe las vivencias obtenidas, así como los resultados de dichos talleres. Las creadoras participantes consideraban que tenían una esencia común y la enfocaron en la genitalidad, algo que las identificaba como mujeres. Ellas tomaron la autorrepresentación como ejercicio pictórico, esto dio como resultado metáforas visuales que representan los labios vaginales.

---

<sup>26</sup> Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan*. Nueva Press. Nueva York. 1995. p. 64 This immense and immensely successful Project was an attempt to concretize the fantasies and oppressions of women's experience. It included a dollhouse room, a menstruation bathroom, a bridal staircase, a nude womannequin emerging from a (linen) closet, a pink kitchen with fried-egg-breast décor, and an elaborate bedroom in which seated woman perpetually made herself up and brushed her hair. Traducción Candy Mar.

<sup>27</sup> Chicago, Judy. *Through the Flower*. Authors Choice Press. Nueva York, 2006

Judy Chicago ya había trabajado imágenes de flores y formas concéntricas rodeadas de ondulaciones, siguiendo el imaginario pictórico de una creadora que admiraba: Georgia O'Keeffe<sup>28</sup> (1887-1986) quien creó una tradición pictórica de flores con formas semejantes a labios vaginales y clítoris, aunque la pintora nunca se adscribió al movimiento feminista, sus imágenes fueron fuente de inspiración para Judy Chicago. Al principio esas imágenes le causaban problema, pero con el tiempo y a partir de auto-reflexionar fue venciendo la crítica y el pudor, así visualizó lo que realmente le causaba interés e inspiración: su propio cuerpo, realizando un ejercicio de incorporación (*embodiment*) que se representan en esas formas similares a los labios vaginales.

En *Through the Flower*, Judy Chicago reflexiona sobre las imágenes que surgían en sus talleres feministas. El proceso inicial consistía en la discusión de temas, problemas y preocupaciones de las asistentes. La sexualidad, como se ha dicho, era un tema constante. Al dejar oír sus voces, las estudiantes anhelaban formas de identificación grupal como ejercicios de autocuerpo, es decir, una visión propia sobre sí mismas, esa esencia común relacionada con la vulva, una parte del cuerpo que debe permanecer oculta, en secreto, y el pudor que se experimenta que sólo reproduce la ignorancia, pero si se revierten las ideas que causan vergüenza es posible asimilar que es una zona bella y sensible, con sus aromas y sus formas onduladas, sus colores y sabores.



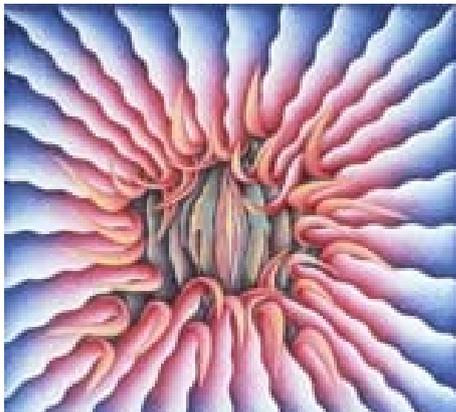
Georgia O' Keeffe.  
*Blue flower* 1918.  
Pastel

---

<sup>28</sup> Georgia O'Keeffe: *Abstraction*. Exposición en el Whitney Museum of American Art, del 17 de Septiembre del 2009, al 17 Enero, 2010. La obra no figurativa, dibujos y lienzos de esa etapa experimental, muestra aquello que no son flores, un contraste interesante de lo antes visto.

La genitalidad femenina es considerada una fuente de placer que poco ha sido explorada, ya que, en el orden simbólico falogocéntrico<sup>29</sup>, la mujer, por convicción ideológica cumple un papel pasivo en la escena sexual. Su comportamiento debe ser pudoroso para entonces, ser considerada decente, sacrificando así su placer y erotismo. Al reflexionar sobre sus deseos y necesidades, las alumnas de Judy Chicago descubrieron que las supuestas cualidades de una mujer, relacionadas con la decencia y la pasividad, podían ser subvertidas y al nombrar lo interdicto, encontraron formas de disentir que se reflejaron en sus producciones posteriores.

Estas mujeres, preocupadas por la exploración de los placeres y el goce femenino,



**Judy Chicago** *Female Rejection*  
*Drawing from the Rejection*  
*Quintet, (1974)*

experimentaron con la intención de crear un arte de mujeres para mujeres y al mirarse a sí mismas, lograron reconocer los pliegues de los labios vaginales y el clítoris, con esto pudieron reconciliarse y reencontrarse con el propio cuerpo.

En ese proceso fue importante atreverse a mirar su su intimidad. La vagina derrama líquidos, contiene

bacterias para el equilibrio y la salud, de ahí fluye la sangre menstrual y sus flujos revelan el estado de excitación de la persona. Al entrar en relación con su reconocimiento generaron autoconciencia y así, su autorrepresentación dio como resultado dicha experimentación visual, donde la auto-observación fue una práctica reflexiva sobre cada una para sí.

---

<sup>29</sup> Es un orden porque organiza y dicta el bioprograma que coordina los cuerpos. Es simbólico porque hace que el pasado sobre determine el presente y el futuro a partir del lenguaje. Es falogocéntrico porque centra el poder en un significante privilegiado, es decir el falo (pene). Ver Mendiola, Salvador y Hernández Reyes, Maria Adela. *Apuntes de teoría de la comunicación*. ENEP Aragón. UNAM. México, 1996.

Se podría pensar que la iconología vaginal, desarrollada por las estudiantes y profesoras, reproduce lo que existe dentro de la pornografía. Los primeros planos de vaginas reducen a la mujer a su sexualidad, así que ésta búsqueda autoconsciente de ubicar una esencia común no libera a las mujeres de los abismos de la representación como objeto sexual y las prácticas feministas pierden cierta fuerza. Patricia Mayayo asegura que: “El arte de los setenta puede interpretarse también como un gesto político, esto es, como un intento conciente de crear una nueva iconografía feminista”<sup>30</sup>

En las imágenes de Judy Chicago, por ejemplo: *Female Rejection Drawing from the Rejection Quintet* (1974) la sexualidad se oculta y exhibe al mismo tiempo. La vagina es en realidad la dilatación de pliegues que con su elasticidad permiten el nacimiento de un ser.

Me tomó años tener la habilidad de crear una forma vaginal activa. No hay una tradición iconográfica para ello, nada comparable con el falo que enarbolan en el arte griego. Tener la visión centrada en sí misma como pasiva es muy diferente de la concepción de sí mismo como activo. El poder comienza al reclamar tu propia sexualidad, tu propia feminidad.<sup>31</sup>

Judy Chicago recurre a estas metáforas visuales ya que la mujer está obligada socialmente a experimentar un fuerte pudor por su genitalidad, a sentir vergüenza de sus aromas, de sus sabores, a tener que vigilar el color y consistencia de sus fluidos, pero sobre todo a resistir cólicos y dolores durante la menstruación. En la representación visual solamente la pornografía ha proporcionado primeros planos de las vaginas y sólo en función del plano subsiguiente, es decir, la penetración, por eso la iconología vaginal es un ejercicio de autoconocimiento que cambia la perspectiva de cómo ser y ver el propio cuerpo, para entonces poder imaginar aquello que permanece oculto, porque es el

---

<sup>30</sup> Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003. p. 93

<sup>31</sup> Broude, Norma y Mary Garrard, D. *The Power of Feminist Art*. Harry N. Abrams, Inc Publishers. Nueva York. 1994. P.71. It took me years to be able to create an active vaginal form. There's almost no iconographic tradition for this, nothing comparable to the flying phallus form Greek art. To envision oneself as a passive at one's core is very different from envisioning oneself as active. Power begins with claiming your own sexuality, your own womanhood. Traducción Candy Mar.

ejercicio del espejo, equivalente a tener un espejo en mano, esto para reconocerse y encontrar la belleza en esa parte tan sensible.

La vagina es una zona húmeda y oscura cuyo cuidado implica la observación y ocultamiento: la comparación, las sensaciones y emociones. La iconología vaginal abrió la posibilidad de elegir un modelo de representación que resista la invisibilidad a la que ha sido condenada la genitalidad femenina, es transgresiva porque se enfrenta al miedo, al pudor y al desconocimiento sobre el propio cuerpo. Las creadoras imaginan de forma lúdica colores y figuras, en realidad esas imágenes que representan los labios vaginales, descubren sus colores siempre diferentes, a veces el clítoris sobre sale, otras se oculta.

Las imágenes que surgen del imaginario de las creadoras feministas ocupadas en el autoconocimiento y la exploración corpórea, son transgresivas porque limitan el placer erótico de quien mira, para entonces revelar otro placer que se relaciona con la liberación de los estigmas femeninos, la confrontación con la moral que opera para silenciar el placer sexual de las mujeres, dicha moral lo inhibe, les hace pensar que su genitalidad es fea, sucia y nunca una fuente de placer multiorgásmica.

La metáfora visual de la *iconología vaginal* permite un juego lúdico de auto-observación, de apreciación de una parte del cuerpo que regularmente debe permanecer escondido y que sólo puede ser contemplado en secreto; al respecto Pierre Bourdieu afirma: “Evidentemente, el que la vagina siga siendo un fetiche y se la trate como algo secreto, sagrado y tabú, es la razón de que el sexo permanezca estigmatizado, tanto en la conciencia común como en la letra de derecho”.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona, 2000. p. 30

Griselda Pollock en su texto *Diferenciando el canon* del cuál ya hice referencia anteriormente, asegura que es necesario establecer una postura feminista, no una esencia, una práctica crítica y no una doxa. Una dinámica autocrítica de intervención, no una plataforma. La iconografía vaginal afirma el determinismo biológico, es decir una característica común en virtud de su sexo. Su postura señala la necesidad de distinguir entre arte de mujeres y arte feminista, el primero reproduce las representaciones canónicas de las mujeres en el arte, el segundo intenta mitigar las consecuencias de la discriminación. “Sin embargo todo el arte feminista está formado por una conciencia política de las diferentes posiciones de la mujer en nuestra sociedad dirigiendo el combate a todas las formas de opresión de la mujer”.<sup>33</sup>

Patricia Mayayo al referirse a la práctica feminista de representar la genitalidad, afirma que Judy Chicago y Miriam Schapiro le llamaron iconología vaginal.<sup>34</sup> Esta experiencia creativa fue criticada, aunque finalmente aceptada como un intento de crear una esencia feminista. Quienes trabajaron figuras simbólicas de vaginas, idealizaban esa parte del cuerpo porque ahí confluye el tránsito a la vida, es decir la matriz. Al aceptar esas imágenes como iconos feministas de la época, sentían ser parte de una agrupación, solidarias entre sí y creyeron que esa era realmente la esencia común que las unía.

Es importante decir que más que una iconología vaginal, es una iconografía, son grafismos y no sólo lenguaje, ya que si fuera un logos, efectivamente se estarían reproduciendo los estigmas mujeriles de la representación canónica, pero al mostrarse como imágenes, se logra la transición a nuevas formas de entendimiento, asimilación y

---

<sup>33</sup> Parker, Rozsika y Griselda Pollock, *Old mistresses: women, art, and ideology*. Pantheon Books, Nueva York, 1981. P. 157 All feminist art is however informed by a political consciousness of the differential position of women in our society, aiming to combat all forms of women's oppression. Traducción Candy Mar

<sup>34</sup> Ver: Chicago, Judy y Miriam Schapiro. “Female Imagery”. *Womanspace Journal* I (1973). Las autoras escribieron este ensayo en Marzo de 1972 y de ahí surgió el concepto *imágenes femeninas*.

comprensión, ya que las imágenes le permiten ser apreciadas desde otro contexto, es decir, se puede encontrar la belleza en una parte del cuerpo de la mujer que regularmente se oculta, aquello que ha sido interpretado como complejo de castración. Al reconciliarse con el propio cuerpo se descubre esa sensibilidad, además aportan su diferencia, porque cada vulva goza de características únicas. En la iconografía vaginal se cumple el objetivo de empoderar e incorporar a las creadoras a partir de otros signos y símbolos, con sus ejercicios y experimentación aumentaron la intimidad y la confianza hacia el exterior. “La hermandad fue un slogan vital del movimiento de las mujeres en los años setenta y naufragó en los arrecifes del racismo no reconocido y las relaciones de clase”<sup>35</sup>.

Aquellas creadoras que luchaban por desconstruir la identidad impuesta a partir del lenguaje falocéntrico, encontraron formas alternas de expresión. Cuando libraron ciertas ataduras llenas de ideas erróneas sobre el cuerpo y la sexualidad fueron libres para crear, así también rescataron sus talentos y lograron aportar la visión que ya no dividía las Bellas Artes de las manualidades y al integrarlas, el resultado fue un aporte significativo para que el arte dejara de ser un objeto meramente decorativo, su carga política se radicalizaba en ambos sentidos, en la representación, en el uso y aplicación de ciertos materiales, al ubicarse fuera de la academia, se convertía en otra forma de transmisión y adquisición de conocimiento y habilidades ambos sentidos, diseñando espacios para el desarrollo de su creatividad y su productividad.

---

<sup>35</sup> Pollock, Griselda. Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. Karen Cordero e Ina Sáenz (Compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, FONCA, Curare, México 2007. p. 157

### 1.3 The Dinner Party, el icono feminista



**Judy Chicago, *The Dinner Party* (1974–1979).**

Un ejemplo de iconología vaginal es el trabajo de Judy Chicago, en su instalación *The Dinner Party*<sup>36</sup> (1974–1979). Su labor fue dirigir un trabajo colectivo, creando a partir de sus ideas e inquietudes, una historia visual de las mujeres desde su perspectiva occidental. Al

contar con el apoyo de cientos de voluntarias, fue creando las condiciones adecuadas para establecer talleres de pintura en porcelana china, cerámica y textiles, también fue necesaria la colaboración de expertas para coser y bordar. Como resultado obtuvo una obra articulada con procesos artesanales que anteriormente eran poco apreciados por su diferencia con las Bellas Artes, plasmando con destreza habilidades para decorar textiles y para complementar los elementos que componen la totalidad de la pieza. El resultado rompe con las artes de élite que coloca a las manualidades en segundo plano y las considera actividades de mujeres y para el ocio.

*The Dinner Party* se ha convertido en un icono del arte feminista, ésta obra ha recibido críticas y alabanzas, siempre dando de qué hablar. Judy Chicago se ha convertido en una digna representante del feminismo en la historia del arte y la pieza en una obra majestuosa y reconocida. La mezcla de materiales, técnicas y procesos la convierten en

---

<sup>36</sup> La pieza forma parte de la colección permanente en The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, the Brooklyn Museum en Nueva York. Madera, cerámica, tejido, costura, bordado, metal, pintura. 1463 x 1280 x 91.5 cm. 39 lugares emplazados en un triángulo equilátero que forma tres mesas. En el llamado piso de la herencia hay 999 nombres.

una pieza única, su valor es incalculable. El imaginario que configura *The Dinner Party* se basa en una autoafirmación, la creencia de Judy Chicago y Miriam Schapiro de que las mujeres tienen una esencia común, misma que relacionaban con el cuerpo, a esta creencia agregaban, además, el compromiso y la postura feminista. Griselda Pollock comenta:

Judy Chicago, por ejemplo, quiso crear no sólo una iconografía feminista, sino un lenguaje visual, unas imágenes semi abstractas basadas en la metáfora de la sexualidad femenina. Negando la represión de su forma física en las artes visuales (todos los desnudos, sin vello púbico o cualquier indicación de los genitales), ella retrató la historia de las mujeres a través de la evocación en cerámica de los genitales femeninos.<sup>37</sup>

Sobre las imágenes de mujeres Judy Chicago afirma: "Muchos de los dibujos estaban llenos con vaginas, úteros, ovarios y pechos, como había sido mi trabajo temprano, no porque hubiera incitado a las mujeres a usar esa imaginería, sino porque eso salió naturalmente".<sup>38</sup> Es un banquete lésbico, donde cada vagina se convierte en un apetitoso majar.

*The Dinner Party*, es una instalación constituida por una mesa en forma de triángulo equilátero. Esta figura tiene múltiples significados relacionados con el número tres, el equilibrio la perfección y la rectitud, por sus lados perfectamente iguales, simboliza la trinidad, el ciclo de la vida: nacer, vivir, morir. El triángulo negro invertido se utilizó en los campos de concentración Nazi para distinguir a las lesbianas, prostitutas y las mujeres que se negaban a reproducirse. El triángulo de la instalación en el techo es

---

<sup>37</sup> Pollock, Griselda. "Painting, Feminism, History". En *Destabilizing Theory*, Editado por Barrett Michèle y, Anne Phillips. Polity Press. Reino Unido, p. 146.

Judy Chicago, for instance, wanted to create not merely a feminist iconography but a visual language, a semi-abstract imagery based on the metaphor of female sexuality. Refusing the repression of its physical form in the visual arts (all those nudes without pubic hair or any indication of genitals), she portrayed the history of women through ceramic evocation of female genitalia. Traducción Candy Mar.

<sup>38</sup> Chicago, Judy. *Through the Flower My struggle as a Woman Artist*. Authors Choice Press. Nueva York, 1975. p. 89 Many of the drawings were filled with vaginas, uteruses, ovaries, and breast, as my early work had been, not because I had urged women to use that imagery, but because it had come out naturally. Traducción Candy Mar.

negro y su perímetro está formado por luces. Se articula dicha figura como una constante reiteración, en el piso, el techo, la iluminación y las entradas, es como entrar a la matriz de un cuerpo femenino. En esta abstracción, el triángulo es símbolo de la sexualidad femenina, así mismo representa la triada de la creación: principio de la transmutación, manifestación y renovación., la obra en sí contiene el significado que la relaciona con el ciclo de la vida: nacer, vivir y morir, y con el presente, pasado y futuro. El tres, es una referencia reiterativa en la simbólica del triángulo y todos los referentes contienen la presencia de las mujeres en un solo cuerpo, en una matriz donde se está gestando el espíritu libertario de todas las madres creadoras de dicha instalación, su nacimiento, su vida palpitante, su conservación eterna y trascendente.

El desplazamiento al interior de la instalación no tiene un orden restringido ni señalado, se puede ir y venir, para entonces detenerse en el sitio que cause mayor impacto visual ya sea por interés en el nombre que aparece en el lugar asignado o por la belleza de las formas ahí plasmadas. Cada sitio está preparado con manteles bordados, platos policromados y un cáliz de cerámica. La cena aún no ha comenzado porque todo permanece limpio y acomodado. Las convocadas a la cena son mujeres destacadas de la historia, la literatura, la mitología, el arte y la política, su presencia es simbólica, su ausencia es real. Es un festín donde además de aquellas que tienen un lugar reservado, se agregan en el piso los nombres que no caben en la mesa por las dimensiones reales que eso implicaría, las incluye pero les asigna otra posición a esto se le llama *Heritage Floor* (El piso de la herencia). Todas están invitadas a degustar su propia representación corpórea. La diversidad de formas, colores y disposiciones se mezclan para formar una totalidad. Es un banquete lésbico, donde cada vagina se convierte en un apetitoso majar.

La instalación inicia con un pasaje que continúa a través del pasillo donde cuelgan unos pendones hechos con la técnica de la tapicería, posteriormente encontramos un conjunto de paneles que contiene las fotografías y nombres de aquellas que participaron en la realización de la pieza, en total contribuyeron ciento veintinueve voluntarias, más doscientas noventa y cinco organizaciones trabajaron en la pieza. Algunas de manera temporal, otras comprometidas hasta el final. En el libro *The Dinner Party*<sup>39</sup>, Judy Chicago afirma que uno de los principales problemas fue solventar los costos de los materiales y algunos pagos simbólicos a las colaboradoras, razón por la cual fue acusada de explorar a las mujeres, cosa que no ocurrió así, ya que el impulso por cambiar la visión de la historia del arte respecto a las mujeres, fue la motivación que permitió que las voluntarias trabajaran ante los problemas económicos que esto implicaba, ya que mantener el taller y cubrir gastos básicos fue la inversión.

Continuando con el recorrido de la instalación, el siguiente desplazamiento nos lleva a los paneles con las sinopsis de las invitadas a la cena, un total de mil treinta y ocho, donde sólo treinta y nueve tienen su lugar asignado. Cada lado contiene trece lugares, lo cuál es una referencia simbólica a los trece apóstoles de la última cena, el trece tiene relación con las comunidades de brujas medievales. En la línea que ocupan las mujeres de la prehistoria, los lugares son símbolos de una colectividad, es decir, sintetizan la presencia de varias representaciones femeninas en una sola figura.

La pieza en general es un cúmulo de historias, alegorías y metáforas, la mezcla de materiales son variados y variantes; se combinan las técnicas artesanales con las industriales. Judy Chicago pasó años estudiando las vidas de sus invitadas a la cena, sus historias, hazañas y destrezas, por considerarlas parte de su herencia sociocultural. El

---

<sup>39</sup> Chicago, Judy. *The Dinner Party*. Merrell. Nueva York. 2007

esfuerzo colectivo es un ejemplo en su lucha por sobresalir, las voluntarias aportaron sus conocimientos, destrezas e inspiración a la liberación feminista de la humanidad. Judy siempre alimentó la idea de que ella debería aportar algo para la transformación del mundo en un lugar mejor, una idea casi mesiánica, cuya fuente de inspiración fue aplicada de forma antropológica y sociológica, dando como resultado esa mesa triangular de grandes dimensiones, tanto reales como imaginarias.

*The Dinner Party* es una instalación tridimensional compuesta de cerámica, porcelana y textiles, algunos metales, huesos, pieles y caracoles. Por la diversidad de materiales, su conservación es todo un reto, desde la protección del polvo y las partículas sólidas del aire, hasta la temperatura y la iluminación pueden producir desgaste en los materiales, esto aumenta el grado de dificultad al requerir muchos cuidados. La pieza en exhibición permanente en el museo de Brooklyn ha requerido de una investigación exhaustiva para mantenerla en óptimas condiciones, tanto de limpieza, como de conservación.

Los materiales que componen *The Dinner Party* rompen con el concepto de arte al considerarse algo externo y ajeno a la tradición elitista y excluyente de las instituciones del arte (museos, galerías y subastas), sin embargo, ha logrado su presencia permanente en un museo. Son fragmentos de trabajos hechos a mano que han sido históricamente asignados a las mujeres en su reclusión en el ámbito privado. Judy montó un taller independiente para trabajar en equipos, todas aquellas que participaron crearon en un ambiente lúdico. “La práctica del trabajo colectivo servía, por una parte, para desafiar el mito (masculino) del genio solitario e individualista”.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Chicago, Judy. *Through the Flower. My struggle as a Woman Artist*. Authors Choice Press. Nueva York, 1975. p. 96

Las alusiones figurativas se plasman en platos cuyas imágenes son de flores exóticas o alas de mariposas que representan la vulva, su centro es una vagina. Estas formas se dividen en capas ondulantes que se abren con cierta timidez, sin revelar el fondo. Son cavidades casi cerradas escasamente abiertas y oscuras. En algunas imágenes permanece escondido el interior, como si fueran vaginas que nunca perdieron su himen, casi virginales, conservando en esta representación cierta pureza. Estas imágenes son presencia/ausencia del platillo principal de la cena; un erotismo sutilmente presentado en metáforas visuales, ya que no sólo son adorno para los comensales, pueden ser, incluso, el banquete que van a degustar; cada imagen es diferente de la otra y su composición, colores y simbología es total y absolutamente distinta.

Para muchas artistas de los setentas, representar el cuerpo de la mujer supone la oportunidad no sólo de generar autorrepresentaciones alternativas a las definiciones normativas del cuerpo femenino, sino también revalorizar ciertos aspectos de la experiencia corporal de las mujeres (Por ejemplo, la menstruación o la sexualidad) tradicionalmente desdeñados en el patriarcado.<sup>41</sup>

Esta pieza trata de romper la representación tradicional y canónica. Judy Chicago es quien dirigió y conceptualizó la obra, ella, puso a funcionar a un gran equipo de creadoras inspiradas por sus ideas radicales. Judy cumplió con su objetivo principal al crear un taller fuera de la institución al que sólo asistieron mujeres permitiendo así la expresión sin censura y la participación ilimitada. En el taller que se formó en torno a *The Dinner Party*, la experiencia de cada quien adquiría relevancia; se convirtió en una especie de terapia de grupo donde compartir era vital para las sesiones de autoconocimiento ya que fortalecían la convivencia y el trabajo.

Las discusiones entorno a los conflictos sexuales, como el orgasmo, los placeres, las enfermedades y la higiene, desembocaron en esas figuras, signos y símbolos relacionados con el placer erótico, el trabajo doméstico, la maternidad y las

---

<sup>41</sup> Mayayo, Patricia. *Historias de Mujeres, Historias del arte*. Cátedra, Madrid. 2003. p. 93

enfermedades. Cada participante del taller en su labor creativa contribuía utilizando signos y símbolos aplicados al objeto de su composición, una deriva llena de significados manifiestos y a la vez ocultos.

Las representaciones de vulvas fueron plenamente concientes, proyectadas y realizadas con las características de cada quien, fusionando a su autora con la representación. “*The Dinner Party* (1978) se opuso a la silenciamiento de la mujer, la mujer podía hablar a través de sus labios, por así decirlo”.<sup>42</sup> Esta obra ofrece un catálogo de las habilidades, talentos y trabajos manuales que han realizado las mujeres y que en muchas épocas fueron inculcados, tanto para aquellas confinadas al ámbito de lo doméstico, como a las dedicadas a trabajos de maquila. Agruparlas es crear una pequeña industria productora de símbolos que son comunes tanto en los procesos históricos como los culturales.

Las invitadas de honor son aquellas que han sido representadas en su lugar asignado, la mesa se encuentra dividida en tres filas, su distribución y desplazamiento comienza de la prehistoria al Imperio Romano, ahí se encuentran personajes como la diosa de la fertilidad, Kali, Judith y Safo. La siguiente línea comienza del inicio del Cristianismo a la Reforma, ahí se encuentran, entre otras, Marcella, Elizabeth I de Inglaterra y Artemisa Gentileschi. En la tercer línea la revolución de las mujeres, ahí se pueden encontrar personalidades como: Mary Wollstonecraft, Susan B. Anthony, Virginia Woolf y por supuesto, la creadora que sirvió como inspiración a Judy Chicago para sumergirse en el universo de las flores: Georgia O’Keeffe. Es una referencia simbólica que agrupa a personas concretas que intervinieron en la lucha de las mujeres desde perspectivas diversas.

---

<sup>42</sup> Pollock, Griselda. “Painting, Feminism, History”. En *Destabilizing Theory*, Editado por Barrett Michèle y Phillips, Anne. Polity Press. Cambridge, p. 146. *The Dinner Party* (1978) opposed the silencing of women; women could speak through their labia, as it were. Traducción Candy Mar.

En la instalación se trabajó a partir de algunos indicios del cuerpo con sus características. En la simbólica se manifiestan las alusiones a los signos representativos de su lugar de origen, así también el trabajo, la indumentaria, su raza, su contexto y situación geográfica fueron referencias de primer orden. Los platos son a veces planos, a veces tridimensionales. Las creadoras usan materiales cuyo costo como materia prima no es cara, pero una vez trabajados adquieren un valor no imaginado, tal es el caso de la cerámica y la porcelana. Las imágenes que emergen del plano al volumen se relacionan con mujeres de la modernidad.

La idea de la cena establece ciertas analogías, como en el caso de Mary Beth Edelson con su pieza titulada *Some Living American Women Artist*, (1972). Esta pieza es un fotomontaje, en la mesa reúne a un grupo selecto y alrededor, a modo de marco coloca las fotografías de mujeres relevantes para el movimiento feminista en los Estados Unidos.



**Mary Beth Edelson.** *Some Living American Women Artist.* (1972)

Otra exposición a la par y que tomó la cena como ejercicio feminista de incorporación fue *The International Dinner Party* (1979) de Suzanne Lacy, en la cuál reunió mujeres importantes de su comunidad en San Francisco. Por supuesto que la idea de la cena tiene como referente *La Última Cena*, pintura mural realizada por *Leonardo da Vinci* en

los años 1494-1497, la sustitución de una mayoría de varones por mujeres y la tradición religiosa de la víspera de la muerte se puede interpretar la muerte del patriarcado. La idea de la cena se liga a las mujeres, porque son ellas las que están confinadas a la preparación de los alimentos, a su vez, la cena como punto de reunión en la tradición norteamericana, donde se colocan elementos especiales y decorativos en la mesa y se preparan platillos especiales. *The Dinner Party* se exhibió por primera vez en San Francisco California en 1979, logrando atraer a cinco mil personas que acudieron a la inauguración, lo cual provocó una inmensa línea de formación tal como si fuera una procesión, lo que regularmente ocurre cuando una multitud acude a contemplar un objeto sagrado; durante tres meses cien mil personas acudieron a ver la obra.

La pieza anduvo itinerando por ciudades de Norteamérica y Europa, regresó a los Estados Unidos en 1988, desde entonces su futuro fue incierto hasta que fue adquirida y donada al museo de Brooklyn con motivo de la inauguración de la exposición *Global feminist* en el 2007.<sup>43</sup> Judy Chicago creó una obra que la convierte en el equivalente a lo que sería una obra maestra, lo digo así porque respetando a Griselda Pollock en su idea de diferenciar al canon, el equivalente sería esa atribución de icono de la liberación feminista en la historia del arte, esto claro, después del fin del arte mismo.

En *The Dinner Party* quizás las invitadas nunca llegaron o tal vez no han comenzado a cenar aún. Están ahí y son imperceptibles para la vista. La cena es espacio de convivencia creativa, el cuerpo aludido; como ejercicio de empoderamiento y trascendencia. Judy Chicago se había apasionado con el rescate de la historia de mujeres ejemplares, de aquellas que aportan conocimiento y discurso a favor de la liberación feminista de la humanidad, por ello, esta pieza sintetiza, reúne, muestra y ejemplifica, lo

---

<sup>43</sup> En el capítulo se explicará la exposición *Global Feminist*, presentada en el Museo de Brooklyn, Nueva York, durante el 2007.

que se puede lograr con la unión, la complicidad y el compromiso común. Ellas, las invitadas llegarán ahí para compartir y degustar.

Ante la representación de vulvas en la obra Judy Chicago, es importante aclarar que no se trata de reducir la representación de las mujeres a lo genital, de cualquier forma podría interpretarse que se trata de otra forma de erotismo visual que no tiene que ver con la pornografía tradicional, donde lo que importa es el falo, en este caso se trata de encontrar la belleza en las formas ondulantes de los labios vaginales. La sensibilidad en una zona que regularmente está oculta, las mujeres pocas veces contemplan y disfrutan de mirar sus labios vaginales y al nombrarlos como tal, se recupera la posibilidad de comprender que por encima de las creencias, las ideas fijas sobre el cuerpo y el erotismo, la vagina se comunica de cierta forma, a partir de sus colores y formas, pero sobre todo sus humedades, lo que produce en estado de excitación, por eso, al contemplar las representaciones de los platos en *The Dinner Party*, no deja de asombrar esa seductora imagen que revela y a la vez oculta la belleza, la intimidad y también un placer sáfico de conocer esos labios silenciados. Sobre las imágenes de vulvas y labios vaginales Judy Chicago explica:

El punto, en la referencia a la vagina en *The Dinner Party*, fue decir que estas mujeres no se reconocen porque tienen vagina, eso es todo lo que tienen en común actualmente. Ellas son de diferentes épocas, clases, etnias, regiones geográficas, experiencias, pero lo que los mantuvo en el mismo espacio cerrado históricamente fue el hecho de que tenían vaginas.<sup>44</sup>

Judy Chicago comenta en el libro que escribió sobre la obra y que lleva el mismo nombre, que prácticamente vivió en deuda para solventar los gastos que implicaba, eso sin contar las horas de trabajo, es decir la jornada normal y las horas extras. Eso la

---

<sup>44</sup> Chicago, Judy. *The Dinner Party*. Merrell. Nueva York, 2007. p. 71. The point of the vaginal reference in *The Dinner Party* was to say that these women are known because they have vaginas; that is all they had in common, actually. They were from different periods, classes, ethnicities, geographies, experiences, but what kept them within the same confined historical space was the fact that they had vaginas. Traducción Candy Mar.

vuelve un mito, ya que implica sacrificio, amor, entrega, dedicación y para su creadora, significa el logro más grande de su carrera, la transformación de su conciencia y su compromiso es meta lograda y materializada. La obra despierta admiración y curiosidad, es una enciclopedia de la lucha de las mujeres, batalla que aún tiene rutas que recorrer y puntos que discutir, por eso es una obra de la resistencia y la transgresión. Sin duda los colores, las formas, los materiales llenan la mirada.

Llama la atención que Judy Chicago en el libro *The Dinner Party*, comenta que en momento de asignar lugares creyó que Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695, Nueva España) no podía tener un lugar porque finalmente accedió a renunciar a las letras y los libros por la amenaza de la Santa Inquisición, pero que entonces, se retracta ya que supo posteriormente que ella escribía en secreto. Que haga referencia a la poeta Juana de Asbaje permite un reconocimiento a una mujer que vivió en el territorio que ahora llamamos México y además reconocer que fue un error no asignarle lugar es un logro más para la Décima Musa, ya que en efecto, la lucha de Sor Juana en su anhelo por el conocimiento y además por su valor al enfrentarse a quienes la traicionaron con su *Carta Atenagórica* (1690), habla de la conciencia de las mujeres que a pesar de tener como única opción el convento, lograron subvertir el contexto de su época con ideas radicales que transformaron la historia.

Así también aparece como invitada Frida Kahlo (1907-1954, Coyoacán Mexico) pero sin lugar asignado. Frida ha sido reconocida por haber vivido y superado el dolor y a pesar de sus padecimientos físicos logro el impacto que como creadora de imágenes merece, su obra autobiográfica ha inspirado a mujeres, pero también a todo tipo de público, generando un fenómeno de mercado y cultura popular denominado *fridomanía*. Ambas mujeres relevantes forman parte de la instalación que les rinde homenaje.

### 1.3.1 Confrontar la mirada



Valie Export *Action  
Pants: Genital  
Panic* Augusta-  
Lichtspiele, Munich.  
April 22, 1969. 10  
minutes

Los ejercicios de autocuerpos realizados en el siglo XX, específicamente a finales de los sesenta y los setenta, se dieron en el contexto de una época efervescente. No todas las artistas ofrecieron la misma perspectiva, así que voy a retomar obras cuyo referente es nuevamente la genitalidad en los cuerpos de mujer, en este caso, las creadoras que utilizaron su propia vagina como elemento significativo para realizar performance; la mostraban tal cual, es decir, sin

pudor y como una manifestación política. Ese tipo de actos performativos se convirtieron en una práctica constante y a su vez, en el mismo objeto de arte, ya que el cuerpo, las acciones e intenciones conformaban la pieza.

En 1969 Valie Export (1940, Austria) realizó una performance titulada *Pantalones en acción: Pánico general*.<sup>45</sup> Ella se apareció en un cine porno con un pantalón abierto en medio de sus piernas que dejaba al descubierto su pubis. Valie realizó esta acción para mostrarles su vagina a quienes ávidos de excitación y deseos de ver los genitales femeninos, acudieron a la sala. Ella tenía una metralleta en la mano y así, amenazante, hizo que los espectadores se intimidaran y huyeran, esto lo consiguió al pararse frente a ellos y apuntarles. “Las performances de Valie Export a finales de los años sesenta y principios de los setenta eran una forma de resistencia contra el orden patriarcal y los sistemas de opresión”.<sup>46</sup> En tanto la mirada convierte en objeto sexual a la mujer, desafiando a la mirada se combatía el efecto erótico de la contemplación morbosa.

<sup>45</sup> Aktionshose: Genitalpanik (Su título original).

<sup>46</sup> Navarrete, Ana. *Performance feminista sobre la violencia de género. este funeral es por muchas muertas*. Cárcel de amor. 28 de Mayo del 2010. <http://www.carceldeamor.net/vsc/textos/textoan.html>

En Noviembre del 2005 Marina Abramovic realizó una glosa de la performance antes mencionada de Valie Export, pero en otro contexto; el Museo Guggenheim de Nueva York, donde Marina permaneció durante siete horas sentada en una tarima circular elevada en medio de la rotonda Frank Lloyd Wright, ubicada en la planta baja del museo. Vestida de cuero negro, con el pantalón abierto en el pubis, mostró sus labios vaginales a todo tipo de público (incluso niños), apuntando con la metralleta a los espectadores, mismos que no podían sostener la mirada en su vagina descubierta, ya que de inmediato se intimidaban por el arma amenazante, tal y como se puede apreciar en el reportaje en video de su performance<sup>47</sup>.



Marina Abramovic's Performance of Valie Export *Action Pants: Genital Panic* Solomon R. Museo Guggenheim, Nueva York, November 11, 2005.

Ambos ejercicios juegan con lo visible e invisible de la genitalidad femenina. Es una confrontación directa ante la idea que prevalece en el orden simbólico falogocéntrico sobre las mujeres, consideradas objetos sexuales de contemplación erótica. La metralleta amenazante que representa el falo simbólico, es a su vez una sustitución, abstrae de su contexto a un objeto que representa el poder, ella al empoderarse toma ventaja y mantiene el control de las miradas de los espectadores.

<sup>47</sup> Abramovic, Marina. *Performance of Valie Export Action Pants: Genital Panic* Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, November 11, 2005. <http://www.youtube.com/watch?v=F5JK4d85u7s> 10 de abril del 2008.

El cambio de contexto de la pieza original de Valie Export, en el cine porno con la del museo Guggenheim difiere notablemente, aunque logran el mismo efecto. En el cine porno los espectadores acuden porque saben que ahí recibirán imágenes que les excitarán, pero su deseo se ve reprimido ya que la performer se aproximaba tanto hasta que su pubis descubierto quedaba frente a sus rostros, lo cuál, les intimidó. En un acto provocador, el erotismo perdió su misterio y se anuló el placer visual. En la performance de Marina existe una barrera, la del círculo que la rodea y desde la tarima su punto de vista se eleva y está por encima de todos.

La postura a la defensiva es una clara alusión a las Amazonas, quienes en la mitología Griega representaban a las guerreras, ambos actos performativos no se refiere a la mujer que ha pasado por la mastectomía, pero si hay una mutilación simbólica, la que se representa por medio del pantalón con el fragmento cortado de tela en el pubis, y que permite el acceso de la mirada a la zona genital. En este caso, el arco se sustituye y es una Amazona posmoderna que porta una metralleta, las Amazonas son personajes habituados a la libertad, así que al colocarse en esa posición elevada y desafiante, rompe con toda noción de feminidad, no tiene el falo como atributo físico, pero si es el falo al colocarse en la posición de poder. Así también se puede relacionar con la Diana Cazadora, en versión posmoderna también, quien en algunas representaciones aparece con el arco listo para disparar, quien es representada como una mujer severa, cruel y en muchos casos vengativa. La mirada curiosa, escopofílica, se intenta apropiar por instantes del cuerpo de la mujer para su goce, en ambos ejemplos el placer se anula.

En la escena sexual una aproximación a la vagina, ya sea de este tipo o como fantasía, estimula la vista a partir de una imagen, supone sensaciones placenteras y perversas, en el cine porno causó disgusto, al igual que en el museo como un espacio de exhibición

donde se busca otra experiencia sensorial dirigida al plano intelectual, de cualquier forma la contemplación y el voyeurismo son el objetivo, el resultado en ambos casos, fue de confrontación directa con la mirada. En la performance antes mencionada de Marina Abramovic, ocurre la misma reacción que en la de Valie Export, los espectadores al sentirse reprimidos e intimidados renuncian a su deseo de contemplar y no logran ubicar su mirada en otro objeto, desvían su interés, miran de re-ojo y se voltean disimulando su curiosidad.

Los actos performativos de ambas creadoras, al confrontar la mirada de espectador alteran su necesidad contemplativa de ver a la mujer como objeto del deseo, de obtener placer, la escopofilia se inhibe, con esto cambian el sentido de la representación femenina en el imaginario sociocultural. Esa es una de las prioridades para que ocurran cambios verdaderamente significativos, porque al romper con el *ideal mujer-objeto*, se libera a los cuerpos femeninos de su connotación erótica que, a fin de cuentas, es el encierro en la escena sexual cuya transición es a la mujer para la pura satisfacción.



*Cervix with smile.* Annie Sprinkle 1994.

Otra pieza performativa que toma a la vagina como sujeto y medio la realizó *Annie Sprinkle*<sup>48</sup> dentro de un show itinerante que exhibió durante varios años (1989- 1996) titulado *Public Cervix Announcement*.

En el primer acto y después de haber presentado su síntesis biográfica a la audiencia, Annie se recuesta e introduce un espéculo en su vagina, invitó a los espectadores a mirar dentro con una lámpara en el cuello del útero. Esta acción es realizada en la vida cotidiana sólo por los ginecólogos, pero, por ejemplo,

---

<sup>48</sup> Annie Sprinkle (1954, Philadelphia, U.S.A.) Trabajó actriz porno, se independizó y comenzó a realizar performance, algunas veces con fines educativos para sus talleres en video sobre erotismo, en otros para combatir por medio de la sátira su cuerpo como objeto del deseo.

las feministas como la colectiva de Boston<sup>49</sup> en los años setentas lo hacían como ejercicio de autoconocimiento sobre la salud. Para Annie Sprinkle es una forma divertida de confrontar a quien anhela penetrar, aunque sea con la mirada, esa cavidad que conduce al aparato reproductor. Annie Sprinkle usa la pornografía para difundir conocimiento y experiencia sobre el erotismo, así que al realizar esta performance se desafía así misma, ya que ella utiliza el método didáctico para empoderar a las mujeres a partir del placer, mismo que no depende del varón, ya que ella tiene el control de su cuerpo, sensibilidad y su nombre por sí mismo ofrece una visión de lo que las mujeres pueden hacer al acceder al control de la estimulación erótica y los orgasmos.<sup>50</sup>

El cuerpo de la mujer siempre será un gran misterio, no importa cuantos ves o cuanto conocimiento puedas alcanzar. Nunca se podrá desmitificar un cuello uterino. Es un magnífico milagro - la puerta a la vida misma. Una razón por la que muestro mi cuello uterino es para erradicar la desinformación, que parece tener principalmente la población masculina, ni la vagina ni el cuello del útero contienen ningún diente.<sup>51</sup>

La vagina es en realidad, una zona prohibida e idealizada. Annie dejar ver lo que en realidad es y será sin falsas idealizaciones y combatiendo el morbo. Las creadoras al exhibir su vagina real o imaginaria encuentran una forma de combatir resistiendo el pudor; es un ejercicio de empoderamiento donde ellas controlan la mirada de quien las observa, su cuerpo ya no es sólo un objeto de contemplación, es el arte de la resistencia y la transgresión feminista, una reconciliación con lo propio, una forma de revelar su secreto, un ejercicio que combate la representación femenina estereotipada.

---

<sup>49</sup> The Boston Women's Health Book Collective (BWHBC) es una organización sin fines de lucro dedicada a la educación y difusión del conocimiento del cuerpo femenino, inspiradas en el movimiento de salud de las mujeres de 1970. <http://www.ourbodiesourselves.org/>

<sup>50</sup> Uno de los talleres enfocados en la sexualidad, el placer y erotismo, se llamó *Sluts and Goddesses* de 1991. En el cual, de forma explícita, recopila en un video las posiciones, movimientos, formas de tocar, besar y respirar durante la masturbación, la escena erótica, el uso de los juguetes, entre mujeres, etc.

<sup>51</sup> Sprinkle, Annie. *A Public Cervix Announcement* (1989- 1996). The female body will always be a very great mystery, no matter how many you see or how much knowledge you achieve. You can never demystify a cervix. It's a magnificent miracle -- the doorway to life itself. One reason why I show my cervix is to assure the misinformed, who seem to be primarily of the male population, that neither the vagina nor the cervix contains any teeth. <http://www.anniesprinkle.org/html/writings/pca.html> 31 de mayo del 2010. Traducción Candy Mar.

Sí algo tienen en común las mujeres que experimentan *la iconografía vaginal*, son las formas ondulantes que representan los labios vaginales, de ahí cada quien puede concebir el deseo, el placer, el goce de contemplarla, explorarla y manipularla. La observación es también una forma de conocer y detectar cualquier anomalía como infecciones con síntomas externos, pero sobre todo es un ejercicio para desarrollar amor propio al aceptarla tal cual es, con sus pliegues y tonos rosados.

El cuerpo femenino y la fijación en la representación de la vagina tienen relación con la efervescencia de grupos feministas, mismos que adoptaron la preocupación por conocer y explorar su propio cuerpo, esto desencadenó una serie de organizaciones en diversas ciudades de los Estados Unidos. Un ejemplo de lo antes mencionado se encuentra en el libro *Clitoral truth*<sup>52</sup> de la sexóloga Rebecca Chalker explica su labor en *The Federation of Feminist Women's Health Centres* (FFWHCs). La importancia de la organización radica en ofrecer información sobre temas relacionados con el cuerpo, la sexualidad, la reproducción y salud. El interés por conocer y explorar la zona genital ha sido relevante, ya que gracias a los ejercicios de autoconocimiento, las mujeres se liberaron del discurso de la ginecología como forma de control del cuerpo para lograr experimentar y entender esa zona poco explorada, lo que funcionó para incrementar la



**Kubota, Shigeko. *Vagina*  
Painting. 1965**

autoestima.

Grupos han proliferado desde fines del siglo pasado y es importante señalar ese contexto de los setentas ya que eso se vio reflejado también en el arte. Algunos ejemplos que no están enfocados precisamente en *Central Core Imagery* pero que tienen como ejercicio de

---

th. Seven Stories Press. Nueva York, 2000.

empoderamiento la vagina y zona genital, ya que son actos performativos realizados para subvertir no solo el papel de la mujer en el arte, sino la concepción misma de *arte de mujeres*, una categórica que produce división e inequidad.

*Vagina Painting*, fue una acción FLUXUS<sup>53</sup> realizada por Shigeko Kubota de 1965 en Nueva York, por la fecha podemos notar que es un antecedente y respuesta al gesto eyaculatorio del Expresionismo Abstracto. Su acción muestra la posibilidad de ofrecer una visión que alude a los fluidos que emergen de la vagina, ya sea sangre menstrual o eyaculación. En esta performance la referencia es la sangre menstrual porque el color rojo si puede ser usado como pigmento para una pieza, los otros fluidos son casi transparentes. La performer colocó una brocha dentro de su ropa interior y en cuclillas se fue desplazando dejando a su paso formas onduladas en un soporte plano, mismo que se colocó en el piso, donde la pintura fue aplicada.

Una pieza que también toma como referencia la zona genital de la mujer es *Red Flag* de 1971, en la cual, Judy Chicago se apropia de un instante íntimo, al extraer un tampón con sangre menstrual de su vagina. El tema de la menstruación es poco frecuente, pero en este ejercicio se muestra tal cual, un acto de la vida cotidiana convertido en un



**Judy Chicago, Red Flag, 1971.**

ejercicio transgresivo de empoderamiento Su propia representación ante un acto que regularmente se realiza en privado, en secreto, porque el periodo menstrual debe pasar desapercibido para los demás y la mujer tiene

<sup>53</sup> Vásquez, Rocca Adolfo. *Fluxus y Beuys: De la acción de arte a la plástica social* Fluxus es informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978). Este movimiento artístico tuvo expresiones en Estados Unidos, Europa y Japón: en el movimiento Fluxus, figuran artistas como Joseph Beuys, Nam June Paik, George Maciunas, entre otros. <http://societarts.com/critica-arte/fluxus-y-beuys-de-la-accion-de-arte-a-la-plastica-social/> 16 Julio del 2009.

que ocultar el dolor y el olor, el malestar y la incomodidad, que esto produce.

Esa imagen no busca complacer la escopofilia del espectador, pero no por eso deja de ser bella, ya que precisamente es un encuentro con la intimidad, la confianza y complicidad de las mujeres entre sí. Nos podemos identificar con esa esencia que tanto interesaba a Judy Chicago y el tratamiento de la imagen crea ese contraste, rompe con lo real y lo imaginario, cómplices de la mirada, sabemos lo que eso significa.

Este tipo de arte feminista que usa lo real y simbólico de los genitales femeninos, es un juego sobre los significantes del cuerpo de mujer y muestra como en la cultura occidental desarrollada las mujeres si pueden y deben controlar la forma en que son percibidas sus imágenes, aquello que tienen en común. A estos autocuerpos como práctica feminista también se les conoce como *embodiment*, que podría traducirse como incorporar, es decir reconciliarse con el propio cuerpo, perder el miedo a mirarlo y aceptarlo. Abre la posibilidad, para quien lo realiza de aumentar su autoestima y amor propio. Las prácticas ejecutadas por las creadoras de este capítulo, muestran la preocupación y ejercitación sobre el cuerpo que corresponde a las primeras propuestas concientes de arte feminista, el punto de arranque de un largo proceso encaminado.

Al mostrar lo que aparentemente debe ser silenciado y mantenido en secreto, ocurre la catarsis de liberación, porque confrontar el pudor es un primer paso, pero poner ante la mirada de los demás su propio cuerpo y develar su intimidad es un gesto de apoderamiento, es decir el tránsito a la libre expresión, donde verdaderamente *lo personal es político* y así la creación artística toma otra vertiente, que no es sólo el desnudo como género, ni la exhibición de la zona genital para el goce masculino; ni como fetiche, ni como origen de excitación, y no por eso no son bellas esas imágenes, es otro sentido erótico, es el placer del autoconocimiento, la reconciliación con lo

propio. El arte feminista de fines de los sesenta y fines de los setenta fue, sin duda radical y transgresivo y su impulso sigue vigente en las expresiones contemporáneas.

#### **1.4 Política sexual**

Sobre las prácticas feministas en el arte, cuyos ejemplos se presentaron anteriormente, Griselda Pollock ofrece una visión poco idealizada y más apegada a los hechos acontecidos a partir de los años cincuentas y la rebelión juvenil de los sesentas que culminó con el movimiento estudiantil. “La prioridad del cuerpo sexuado y el lenguaje de la liberación no son únicos en el feminismo. Son compartidos con un amplio rango de revueltas radicales que tuvieron lugar en 1960”.<sup>54</sup>

Las ideas de izquierda fueron difundidas a partir de los derechos civiles, por lo tanto, el feminismo es solo una vertiente. La preocupación por la conciencia individual y colectiva se llevó a cabo combatiendo la opresión; eso permitió el desarrollo de una cultura de resistencia. A pesar de mostrar interés y preocupación por la presencia de las mujeres en el arte, Griselda Pollock muestra una postura crítica. Como historiadora, enfoca su análisis sin perder de vista detalles en el desarrollo de los objetivos políticos, afirma que este discurso ha logrado transformaciones en el lenguaje, dos conceptos principales se han invertido como son: la emancipación por la liberación, lo individual por lo colectivo; así surgió el término de *Política Sexual* (Sexual politics).

Otra tendencia en la producción feminista creativa la expone Patricia Mayayo, afirma que hubo una división generacional. Ubica a las *esencialistas*, aquellas preocupadas por establecer vínculos en común a partir de la constitución biológica y las *constructivistas*,

---

<sup>54</sup> Pollock, Griselda, ed. *Generations and Geographies in the Visual Arts : Feminist Readings*, edited by Routledge. Nueva York, 1996. p. 7 “The priority of the sexual body and language of liberation are not unique to feminism. They are shared with a wide range of radical revolts which took place in the 1960s”. Traducción Candy Mar.

quienes consideraron la feminidad como una construcción cultural, política y económica. En ambos casos buscaron nuevas forma de tratar con el cuerpo, convirtiéndolo en objeto de arte. Las constructivistas siguieron los discursos del psicoanálisis de Lacan y de la filosofía de Michel Foucault. Criticaron y evadieron el discurso que ordena el deber ser los cuerpos de mujer, negando las funciones que deben cumplir, eso les permitió transitar a otras identidades, diversas entre sí.

Las creadoras que buscaron otros modelos, se encontraron el problema en torno al deseo. Concebían la identidad como un constructo cultural y propugnaban, por lo tanto, un tipo de práctica artística centrada en el análisis de los procesos sociales a partir de los cuales el individuo se constituye como sujeto sexuado.<sup>55</sup>

Diferencias como éstas surgieron, las tensiones corresponden a la vinculación entre teoría y crítica feminista frente a la historia de arte. No se puede hablar de un movimiento feminista que abarque a todas las personas involucradas en la liberación de la mujer, ante eso se ha diversificado el feminismo por generaciones llamadas *olas*, en ésta metáfora se relaciona el movimiento feminista con el mar, donde ciertamente, puede haber momentos de quietud o grandes oleajes, incluso maremotos o tsunamis.

Las feministas han surfeado en el oleaje y conducido sus movimientos con maestría. Las tensiones generadas por las discrepancias entre feministas han sido por la etnia, la clase social, el contexto, la preferencia erótica y la educación. Estas distinciones dentro del ámbito de la práctica y la teoría fueron el inicio de la toma de conciencia ante la no-homogeneidad del feminismo y transito hacia los estudios de género, mismo que ha sido considerado por teóricas como Judith Butler, en los Estados Unidos y por Marta Lamas, en México, como una construcción cultural. De acuerdo con estas teorías la identidad debe ser desconstruída para acceder a otras representaciones que no sean lo contrario sino la diferencia. La liberación implica ser conciente y actuar a favor de la diversidad.

---

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 124

Estos cambios al interior del feminismo dentro de la historia del arte, con el aporte de las críticas y teóricas, son una muestra de la capacidad de asociación tanto de ideas como de prácticas. A pesar de las discrepancias al interior del movimiento de las mujeres, sean feministas o no, se han conseguido ciertas ventajas a partir del debate; la confrontación y la discusión tanto dentro como fuera. Las instituciones de arte reconocieron al movimiento de las mujeres como una fuerza que tomaba otra dimensión llamada hasta entonces *Movimiento de liberación de la mujer* y posteriormente *feminismo*.

Las prácticas radicales, las acciones directas y contestatarias fueron retomadas por los grupos de creadoras cuando discutían con las instituciones del arte y la sociedad del espectáculo; antes de entrar en el ejemplo no se puede olvidar a las que fueron las pioneras en la lucha. Cuando las mujeres desfilaban por las calles con pancartas; interrumpían violentamente los discursos que pronuncian los dirigentes de los partidos, organizaban mítines y en las manifestaciones, cuando aparecería la policía las apedreaban a fin de ser detenidas.

Ellas provocaron procesos visibles sobre el silencio al que querrían someterlas y resistían ante la violencia de su negación como discurso en las discrepancias entre géneros. La historia sintetiza que ellas “En la cárcel practican la huelga de hambre.”<sup>56</sup> Esa capacidad contestataria, de resistencia y activismo fue visible como la de Olimpia de Gouges (1748- 1793) quien fue guillotizada en 1793 y Emily Wilding Davison (1872 –1913) quien se lanzó como acto de protesta a las patas del caballo del Rey George V en el Derby de Epsom (4 de Junio de 1913).

---

<sup>56</sup> Oranich Magda. *¿Qué es el feminismo?* La Gaya ciencia. Barcelona, 1976. p. 28

Hechos como estos son el antecedente de acciones radicales, fuente de inspiración para las feministas de generaciones posteriores, quienes comenzaron a discutir de manera teórica y práctica tanto dentro, como fuera del activismo radical, es decir, desde la exclusión, para intervenir en los canales institucionales del arte y expresarse por medio de imágenes. Aunque se ha tratado de diferenciar el *movimiento de liberación* de las mujeres con el *feminismo*, en este caso sería importante señalar que los une y no que los separa, por lo tanto está vigente esa necesidad de romper con las ordenes discursivas que asumían las mujeres y que aún en pleno siglo XXI se consideran realidades asumidas como son: la violencia contra las mujeres, la subordinación, la inequidad en la economía y la inhibición política, así como el juego perverso del objeto del deseo.

Siguiendo sus posturas, a partir del activismo, las creadoras feministas se insertaron en distintos ámbitos de las políticas culturales, algo que inició como lucha radical donde el cuerpo femenino se fusionaba en grupos de resistencia, eso se convirtió en una consigna radical para intervenir de manera directa. Para entonces exaltar la consiga: *Lo personal es político* y lograr avances notables en la incursión de las creadoras a los espacios de exhibición, por eso tomaron sus mantas, radicalizaron sus posturas y sin concesiones mostraron la inequidad operante.



**Women in the arts (WIA) Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1972**

### 1.4.1 Activismo radical en el arte

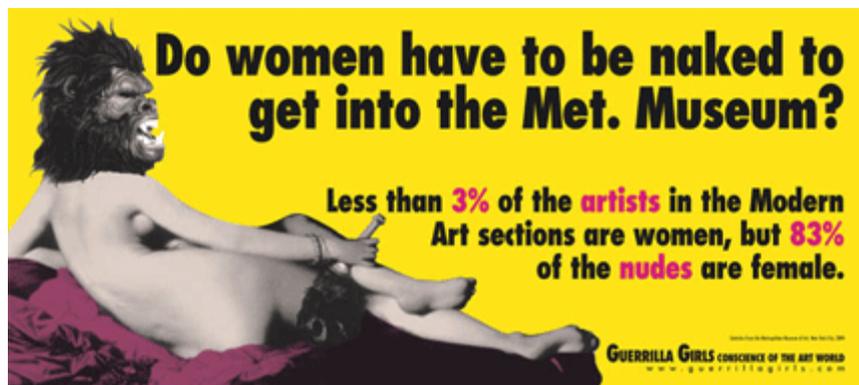
El feminismo en su fase de activismo radical a mediados de los setentas y principios de los ochentas, dio pie a la aparición de grupos extremistas en la crítica y resistencia. Tal es el caso de *Guerrilla Girls*. Ellas son creadoras anónimas que usan máscaras de gorilas y adoptan nombres de lo que ellas llaman *artistas muertas*. Sus acciones radicales se insertan en medios de comunicación que influyen en la vida cotidiana, medios que son regularmente usados por la publicidad y las políticas partidistas. *Guerrilla Girls* emite sus críticas a modo de slogans, usando el lenguaje de la publicidad que es fácilmente comprendido y asimilado en el imaginario colectivo.

Ellas invierten el sentido y ponen en lugar de la mercancía denuncias, señalamientos y consignas políticas. *Guerrilla Girls* combate los mecanismos de inclusión-exclusión, influencias, favores de los curadores y vendedores de arte. Ellas enfatizan lo absurdo del mercado del arte que sobrevalora unas obras por encima de millones que desprecia e ignora. Usan el término *girls* irónicamente con la idea de que no son maduras y por lo tanto son unas adolescentes rebeldes, lo cuál funciona como estrategia, ya que así se acepta socialmente, cierto tipo de rebelión, con la idea de que pronto serán asimiladas al mismo sistema que critican y resisten.

En 1989 Guerrilla Girl creó un póster con la pregunta: *¿Las mujeres tienen que estar desnudas para estar en el Museo Metropolitano?* Afirmando que menos del 5% de las artistas en la sección de arte moderno son mujeres, pero que el 85% de los desnudos son femeninos. La ausencia de creadoras en la colección de los museos no es por falta de obra, el problema es que se encuentran en bodegas y no se ponen en exhibición, ya que su poca valoración no lo permite y el arte que se exhibe en las colecciones permanentes

de los museos es, en su mayoría, de artistas varones; grandes maestros o movimientos de vanguardia encabezados por personajes masculinos.

Al usar el discurso crítico en contra de los estereotipos y la invisibilidad de las mujeres *Guerrilla Girl contribuye* al discurso de la desconstrucción de la identidad femenina que se promueve en el espectáculo, misma que se difunde diariamente por medio de la comunicación colectiva. Una de las protestas más acertadas de Guerrilla Girl se presentó en el Whitney en Nueva York, en la Bienal de Arte Contemporáneo de 1987.



**Guerrilla Girls, 2007**

*The Clocktower*, una galería sin fines de lucro las invitó a realizar una muestra durante la bienal. "Nosotras decidimos hacer una exhibición informativa para exponer las patéticas estadísticas y los peores registros de mujeres y artistas de color. Todas sus estadísticas venían de los publicaciones del propio museo"<sup>57</sup>. Guerrilla Girls sorprendió y sus señalamientos se enfocaron en la discusión del problema de la exclusión, la inequidad y la poca valoración de las creadoras.

En sus inicios trataron de operar como una guerrilla, Lucy R. Lippard señala: "La Guerrilla Girls desafió a los medios de comunicación en su propio terreno con un agente

---

<sup>57</sup> Girls, Guerrilla. We decided to do an exhibition of information exposing the museum's pathetic and worsening record on women and artists of color. All of the statistics came from the museum's own publications. <http://womhist.alexanderstreet.com/ggirls/doc9.htm#twentysix>. Traducción Candy Mar. 1987.

oculto, como ellas decían. Trabajan rápido, en el control de la escena y la exposición de las estadísticas vergonzosas, sus brigadas del cartel atacaba avanzada la noche”.<sup>58</sup> Siguiendo la conducta de clandestinidad y ataque por sorpresa, Guerrilla Girls no crearon expectativas sobre quienes eran y su fama no admitía protagonismos individualistas. Como grupo enfatizaron que lo importante no es el culto a la personalidad ni el individualismo posesivo que predomina en el mundo del arte; como estrategia bélica se colocaron las máscaras de gorilas y desde entonces así se presentan en lecturas, exhibiciones y protestas. Su identidad real es totalmente desconocida, así que pasan desapercibidas en la vida cotidiana.

Al ser anónimas enfatizan la idea de coalición y dejan en claro que pueden ser cualquier persona. No hay culto a la individualidad, no existe un protagonismo basado en el físico. Ellas denuncian el sexismo y racismo que existe en las instituciones del arte. Realizan análisis a fondo para ofrecer estadísticas sobre la presencia de las mujeres en las obras, el papel de la representación, la cantidad de mujeres desnudas y las posibilidades de intervenir con su discurso irónico para atacar los estereotipos: Pretenden mostrar con buen humor que no son mujeres amargadas, por el contrario, son concientes de los problemas que aquejan a la identidad *Mujer* y ofrecen argumentos para demostrar que las cosas pueden ser diferentes.

En sus imágenes combinan elementos tanto de la pintura como de los medios de



---

<sup>58</sup> Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan*. The New Press. Nueva York, 1995. p. 257. The Guerrilla Girls challenge the mass media on their own ground with a hidden agender, as they put it. They work fast, monitoring the scene and exposing the shameful statistics, their poster brigades striking late at night. Traducción Candy Mar.

comunicación. Reciclan la cultura y las imágenes de la publicidad, pero esa acción aparentemente clandestina y delictuosa, sirve como asimilación y les permite apropiarse de imágenes creadas y protegidas por las leyes de los derechos de autor que no pueden ser aplicadas en este caso, porque son de carácter informativo en tanto sus imágenes son didácticas. Reciclan y articulan elementos de otras imágenes para construir su discurso contestatario, estrategia utilizada por los collages surrealistas y los situacionistas franceses, donde las imágenes se desprenden de su contexto real para subvertir el orden del discurso enajenante y así convertirlo en combatiente y liberador.

Las creaciones de Guerrilla Girls se componen de un imaginario que tiene como herencia el arte pop e incluso graffiti, porque se apropian de elementos de la cultura popular y de espacios urbanos, es decir, zonas estratégicas donde lo importante es ser visto. Sus carteles han aparecido en clubes nocturnos y de hoteles cinco estrellas. *Guerrilla Girls* ha extendido su debate al criticar la representación de la mujer en el cine, pero también realizan una especie de vigilancia en las galerías, incitando a que toda persona que detecte la ausencia de mujeres creadoras en los espacios de exhibición firme el libro de visitas como *Guerrilla Girls*.

Fueron invitadas en 2007 a presentarse en la *Bienal de Venecia*, hecho que suscitó ciertas suspicacias; ya que daba la idea de que las estaban tratando de institucionalizar. Como en toda invitación, *Guerrilla Girls* no dejó de exponer sus críticas, discrepancias e inconformidades. Criticar a la institución desde dentro, se torna un desafío, con el riesgo que conlleva, ya que un movimiento que buscaba canales alternativos se presentaría dentro de los oficiales. Ellas ofrecieron resistencia a convertirse en un mero espectáculo, a ser usadas como ejemplo de la insuficiente apertura de las instituciones del arte para las creadoras en función de su género.

Cierto, se han abierto espacios en las instituciones para criticar desde dentro, una estrategia que funciona al interior como forma de justificar su necesidad de atraer a todo tipo de públicos. El terrorismo de *Guerrilla Girls* es sólo por medio del discurso visual, pero su lucha no se institucionaliza, en todo caso están transformando los espacios cerrados en sitios para la libre expresión de las ideas. “Ellas son un fenómeno significativo de mediados de los ochentas, pero divertidas, evitando una retórica fingida, pero no necesariamente menos agresiva que las madres fundadoras de los sesenta y setenta”.<sup>59</sup> El activismo de los grupos radicales fue de vital importancia, ya que eso permitió que los museos tomaran en serio la presencia de creadoras y aunque la balanza aún no logra el equilibrio, las imágenes están a la vista del receptor.

### **1.5 La lucha ha dado frutos**

El movimiento feminista desde sus diversas etapas históricas, sus necesidades políticas, su presencia y su participación, ha empujado los obstáculos que poco a poco ha ido derribando. Ante los discursos argumentales que han puesto en duda la diferencia sexual basada en la naturaleza, se manifiesta la discrepancia en los usos y abusos de la imagen de la mujer. Las creadoras de imágenes, son ejemplos claros del empoderamiento de la lucha feminista, su presencia en exposiciones colectivas desde finales de los años sesenta a la fecha, ha fortalecido el interés por formar grupos de trabajo, lo cual impulsó el talento. La experiencia de pertenecer a un proyecto empoderó sus mentes y cuerpos; eso dio como resultado exposiciones colectivas, novedosas y transgresivas.

Para no caer en un discurso decimonónico que reproduzca la inequidad operando a la inversa, se ha puesto en duda ciertas estrategias de intervención, así lo muestra Laurie

---

<sup>59</sup> *Ibidem.* p. 256 “They are a classic mid-eighties phenomenon-mean, but fun, avoiding or mocking rhetoric, but not necessarily less aggressive than the founding mothers of the sixties and seventies”. Traducción Candy Mar

Anderson (1947, E.U.A.) en el video *Women and Money*<sup>60</sup> (Sin fecha) en la pieza narra su experiencia como feminista en una protesta contra el club de Playboy en Nueva York, lugar que fue una atracción en Manhattan ya que ahí se reunían a las mujeres más hermosas, voluptuosas, jóvenes y con apuros económicos para trabajar. Sus jornadas laborales eran imprecisas y las obligaban a vestir un leotardo entallado con faja y de colores brillantes, orejas y cola de conejas; la mujer representando a un animal silvestre.

Sobre la experiencia en Playboy, Gloria Steinem (1934, Toledo, Ohio, Estados Unidos) en su libro *Outrageous acts and everyday rebellions*, narra la vivencia en su capítulo: *Yo fui una conejita Playboy (I was a Playboy Bunny)* ahí ofrece detalles de su presencia incógnita en el club donde recibió la capacitación y trabajó al servicio de los asiduos visitantes. “En realidad las conejitas deben aparecer siempre joviales y alegres (Piensa en algo feliz y divertido... su producto más importante es la personalidad)”<sup>61</sup> Una

personalidad que se somete a las necesidades libidinales de los varones que a su vez aprovechan la situación para tratar a las mujeres como objetos sexuales, pero como no pueden acceder a ellas para satisfacer su deseo, las tratan sin respeto. Gloria explica que lidiar con los clientes era lo más difícil, ya que nunca faltaba aquel que jalaba el rabo de conejas o peor aún, el sujeto que las trataba de



**Gloria Steinem 1963**

conquistar, su juego perverso tiene que ver con acceder a lo prohibido.

Sobre este punto trabaja Laurie Anderson en el video *Women and Money*, su interés era mostrar la inconformidad ante el uso de imágenes de mujeres como animales, así se lo

---

<sup>60</sup> Anderson, Laurie, *Women and money*. 17 de Junio del 2006.  
<http://www.youtube.com/watch?v=yWcpWiZY-eg>

<sup>61</sup> Steinem, Gloria. *Outrageous acts and everyday rebellions*. Edit Owl books. Nueva York. 1995. p. 45 In fact, Bunnies must always appear gay and cheerful (Think about something happy or funny your must important commodity is personality). Traducción Candy Mar.

explicó a la prensa y así también a una de las conejitas de Playboy que llegó a trabajar quien le dijo: “Yo gano 800 dólares a la semana en este trabajo, tengo tres niños que mantener y es el mejor trabajo que he tenido. Si tanto les preocupan las mujeres, por qué no van al distrito de Garment donde las mujeres ganan 10 centavos la hora, y dirigen su protesta hacia allá” <sup>62</sup> Esa respuesta la deja pensativa y se da cuenta de que existen otros problemas a considerar, que la imagen de conejita y el trato como animal puede parecer problemas simples ante la explotación laboral que es un trato como animal, la representación sólo es un punto de vista limitado.

Laurie Anderson muestra que ciertas feministas en sus acciones políticas sólo miran desde su perspectiva de clase media alta y educada. Eso no demerita su lucha, ya que se puede discutir y poner en duda el asunto, pero, al mirar a fondo, otras mujeres viven en condiciones de explotación que pasan desapercibidas. En el feminismo no se puede hablar de una representación absoluta, ni de un papel redentor, quizás las estrategias han cambiado y ahora todo debe ser discutido, porque la vivencia ha dado muestra de las diversas posiciones entorno a la crítica, al activismo y a la creatividad.

Esta experiencia sobre la conejita de Playboy agrega información a la postura de *Gloria Steinem* quien hizo la investigación para demostrar el trato y las condiciones laborales de explotación que muchas veces deplorables. Debajo de su disfraz de conejita, se encontraba una aguerrida activista, que renunció a ser objeto sexual para dedicar su vida a la liberación feminista de la humanidad y por esa razón narra su experiencia en el bar. El trato deplorable que les daban los clientes y la memorización y aplicación de la Biblia de las conejitas; donde todo estaba escrito, desde la vestimenta hasta el trato con

---

<sup>62</sup> Anderson, Laurie. *Women and Money* 17 de Junio del 2006. Traducción del contenido del video por Candy Mar. <http://www.youtube.com/watch?v=yWcpWiZY-eg>

los clientes, pero sobre todo, la cantidad de dinero que ellas podían conservar de sus propinas, que en realidad eran lo mínimo como ganancia repartida.

Con estos ejemplos, se deja ver claramente que la explotación de la mujer como objeto sexual es consecuencia del trabajo precario que esto implica, el desempeño laboral depende de la distribución de dinero que se reparte sin justa proporción, la persona que sufre la explotación vive con deudas porque lo que requiere para trabajar como necesidad ineludible es ropa, vivienda y alimentación, que sus mismos explotadores le imponen, eso ocurre en casos extremos de la trata de personas, que conduce a los espacios de explotación sexual de mujeres y niñas donde viven inmersas y sin escape.

En el caso de la explotación laboral, la comparación es extrema pero real, las mujeres que trabajan en la maquila tienen jornadas exhaustivas y viven empeñando su presente, al igual que las conejitas, el dinero que ganan es para conservar el empleo. En el club ellas pagaban por el uniforme, el maquillaje, los zapatos y además repartían, como se dijo, la propina. Este fragmento de video es un ejemplo de cómo los medios electrónicos desde la perspectiva del arte, pueden mostrar que la injusticia social opera y que la sociedad no quiere ver ni tomar conciencia de ello, porque eso implica deshacer la inequidad de género y la división social del trabajo que concentra en la idea de que las mujeres pueden hacer muchos y diferentes trabajos a la vez, con dicha idea, se disfraza de cualidad una forma de explotación descarada e injusta, ya que las mujeres están en desventaja, no obtienen las ganancias que su productividad ofrece y los que se benefician son siempre los varones.

Que las creadoras de imágenes se encuentren en los museos más importantes, que sean parte del acervo de bibliotecas y librerías, que ocupen un lugar principal en galerías, que rompan con las formas de exhibición establecidas y se inserten en la vida cotidiana, son

los avances que ya se han producido. Algunos podrían considerar esto una mera concesión, en realidad es resultado de mucho esfuerzo y perseverancia. Las creadoras ya reconocidas en la corriente principal, dentro de las salas de exhibición aportan sus reflexiones y niegan las identidades femeniles, como resultado ofrecen obras donde se rebelan; eso es lo que aprecio y celebro del trabajo experimental feminista.

La capacidad de resistencia y transgresión dentro de la imagen es asunto que implica no sólo la mera contemplación de la obra, exige la participación, la toma de conciencia, la muestra evidente de que aún existe un malestar en la cultura. En los espacios ciudadanos y periféricos, donde conviven a diario personas de todo el mundo, con religiones distintas, con ideologías adversas, predomina cierta tolerancia. Dentro de la violencia y discriminación que se padece, se pueden obtener espacios de negociación y pertenencia para que cada quien pueda ser sí mismo y a la vez parte de un todo.

Estos ejemplos de creadoras de imágenes, muestran que a veces las obras son feministas, otras, la interpretación lo es, aún así, la problemática está enfocada en el cuerpo: la identidad, el origen y su autoconciencia, pero sobre todo la transgresión, para conseguir esa ruptura con los modelos, los ideales y las fantasías creadas por hombres, enfrentando los riesgos de asumir una serie de actos en contra de las reglas falocéntricas de la industria de la cultura y la sociedad del espectáculo. De la moda creada desde la perspectiva idealista, con los sujetos de representación política, así como la medicina, todos esos discursos que ordenan y controlan los cuerpos femeninos-mujeriles.

Las acciones y las obras donde la imagen es materia, registro y acontecimiento, son un ejemplo dentro de una amplia variedad, cada una desde su problemática personal, las teóricas plantearon discursos críticos y transgresores del orden patriarcal todavía

imperante pero cada vez más débil, sobre esto Griselda Pollock escribe: “Todavía necesitamos mantener distancia de las disciplinas profesionalizadas y los modos de la historia del arte para revelar nuestra habilidad de alcanzar las cuestiones de las represiones del género sin eso”.<sup>63</sup> La historiadora puso sobre la mesa la reflexión sobre los espacios sólo para mujeres como una ruta acertada. Por el momento se ha demostrado que dichos espacios le han permitido a las creadoras, a las curadoras, a las historiadoras y a las críticas, participar y ofrecer argumentos a la discusión, interpretar obras. Analizar lo real e imaginario de la situación de las mujeres dentro y fuera de las instituciones culturales, es decir, los museos, las galerías y las colecciones.

En ocasiones la omisión de las creadoras se funda en los privilegios de clase, en este caso me enfoqué en personalidades, reconocidas, estudiadas y catalogadas, porque la ruta de ingreso y permanencia era de mi interés, pero se que, detrás de la maquinaria mercantil del arte institucional existe la contracultura creativa y esa será mi siguiente ruta para investigaciones posteriores, por ahora son las que están en exhibición, dentro del mercado y la colección, pero un dato curioso es que estas prácticas no gocen de los privilegios monetarios que otras disciplinas es una de sus cualidades efímeras, no se tiene el mismo sentido de apropiación por parte de quien contempla, es un breve instante el que se puede mirar. Pensar el sentido de empoderamiento que las creadoras obtienen al ingresar a las instituciones no está de más, es la oportunidad para experimentar con los recursos materiales y emocionales, puede ser una consigna interior, porque lo más difícil de disuadir es lo que opera desde el inconsciente, lo invisible que tiene medios poderosos para perpetuarse y pasar como algo natural.

---

<sup>63</sup> Pollock, Griselda. *Differencing the canon\_Feminist Desire and the Writing of Art Histories*. Routledge. Nueva York. 1999. p. 5 Yet we may need to keep a Distance from the professionalized disciplinary modes of art history in order to develop our ability to raise the repressed question of gender within it. Traducción Candy Mar.

## 2. Juego de identidad: Orlan y Cindy Sherman



**Cindy Sherman.** Sin título, fotograma n° 21. 1978.

Las creadoras que trataré en este capítulo emergen desde dos contextos completamente alejados. Nacidas en diferente país y continente, tienen distintas edades: **Orlan** (1947, Saint-Etienne, Francia) y **Cindy Sherman** (1954, Glen Ridge, New Jersey,

Estados Unidos). A pesar de sus diferencias ambas trabajan sobre la cuestión de la identidad de forma diversa pero a la vez similar. Se rebelan en sus obras como feministas radicales. Son creadoras que modifican los hábitos de percepción con insólitas y audaces obras que surgen desde la intimidad y se conducen a la confrontación, lo cuál ha sido la tradición del body art, como lo entiende y explica Amelia Jones: “A fines de 1970, las artistas generalmente se habían alejado de la relativamente modesta y cruda escena de proyectos de sí mismas en el arte del cuerpo”.<sup>64</sup>

La performance tiene antecedentes que se conectan directamente con la política, el activismo y el *happening*. Para establecer una línea de tiempo que agregue información al contexto inicial de la performance, es importante recordar que con el desarrollo y difusión del arte y las políticas radicales, después de la segunda guerra mundial, se dieron reacciones entre la juventud en Europa y Estados Unidos que desembocaron en diversas formas de manifestar su descontento. Nunca antes la juventud se había visto tan llena de energía crítica. Aquellos niños que padecieron la guerra, se hicieron

---

<sup>64</sup> Jones, Amelia. *Body art, performing the subject*. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1998. Pp. 21. By the late 1970s, artist had generally moved away from the relatively modest, raw staging of themselves in body art projects. Traducción Candy Mar.

concientes de su capacidad de resistencia y tomaron como fuente de inspiración corrientes filosóficas, literarias y artísticas.

La juventud se volcó hacia la libre expresión de sus ideas alrededor del concepto de la libertad. En Europa los grupos radicales buscaban hacer cambios por medio de acciones y toda esa fuerza combativa desembocó en las protestas realizadas por la juventud contestataria; cada grupo desde su contexto y capacidad de combatir. Por medio de reacciones y provocaciones hicieron presión para transformar a la sociedad y dejar ver la devastación de las ciudades que se proyectaba en sus emociones y sus anhelos libertarios, la juventud se vio afectada por la guerra y padecieron sus consecuencias, así que el cuerpo fue su medio de expresión; transformaron su indumentaria y sus posturas políticas, pero sobre todo intentaron cambios espirituales y éticos, tratando de reivindicar el ocio y contradecir las estructuras familiares.

En el arte, las acciones de la juventud contestataria encontraron su punto de fuga. Ocurrió un fenómeno interesante dos décadas después del fin de la Segunda Guerra Mundial, en la posguerra, durante la reconstrucción de los países en ruinas. La obra de arte se materializó en el cuerpo, esto como reacción ante la carecía de materiales, pero también, ante la crítica de la moral burguesa y el capitalismo que incrementaba su fuerza económica. RoseLee Goldberg en su libro *Performance, live art since the 60's*<sup>65</sup> realiza un estudio a fondo para mostrar las múltiples formas de creación artística que fueron definidas como *arte de la performance*. No se tiene una traducción precisa al castellano de la palabra *performance*, pero su definición se relaciona muchas veces con las artes escénicas. La autora hace una distinción entre los eventos políticos, el

---

<sup>65</sup> Goldberg, Roselee. *Performance live art since the 60's*. Thames & Hudson, Reino Unido, 1998.

*happening* y la acción. En todo caso, la participación y provocación del público son parte de la obra, así como las reacciones posteriores.

Por su carácter efímero la performance ha tenido que ser registrada en un soporte. En el texto de RoseLee se menciona un número considerable de performances cuya referencia es una foto, a veces, con mayor suerte una película o un video. También, afirma la autora, se puede relacionar la performance con acciones de grupos con tendencia política radical como es el caso de los Situacionistas y FLUXUS o de individuos como Joseph Beuys. En ciertos aspectos se relaciona con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud cuya función es deslumbrar, ritualizar de forma espectacular, despertar emociones y sentimientos con escenas violentas que choquen o provoquen resistencia, el teatro de la crueldad no solo se funda en causar dolor y desprecio, sino que procura destrozarse la falsa realidad, es una concepción de la vida apasionada y convulsiva.

Otra perspectiva sobre el concepto de performance se encuentra en el discurso de Judith Butler, en su libro *Género en disputa*<sup>66</sup> en el cual dedica su reflexión a los actos corporales subversivos. La autora explica la importancia del lenguaje en la realización de acciones. La persona anuncia con lenguaje verbal lo que llevará a cabo, es entonces cuando se puede hablar de actos corporales subversivos, cuando la persona toma conciencia de la opresión a la que su cuerpo es sometido y ejecuta acciones de resistencia. Judith pone como ejemplo el lenguaje del odio común en acciones racistas, mismas que son anticipadas por medio de insultos, esas enunciaciones son discutidas en los tribunales para la aplicación de sanciones.

En la performance ocurre algo parecido pero nunca igual al teatro, la pantomima y en algunos casos el cine. Con el teatro se relaciona porque se ejecuta en un tiempo, espacio

---

<sup>66</sup> Butler, Judith. *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. PUEG-UNAM, México, 2001.

y situación en la presentación escénica, con la pantomima por la importancia de la expresión corporal y con el cine por su valor como documento histórico al ser registrado, ya sea en fotografía o en video, porque en este caso interviene el lenguaje audiovisual y se articula teniendo al plano como unidad de construcción estética y narrativa.

Es el trabajo en performance y sus registros audiovisuales materia de indagación, así también lo es la importancia del trabajo de mujeres, donde la feminidad puede ser o no su centro de atención. Obras por su primera emisión efímeras, pero en realidad permanentes gracias a los soportes que las contienen y que permiten su trascendencia. Memoria de aquellos acontecimientos, pequeños restos retomados y enlazados a las visiones feministas vigentes, en la época que les corresponde y con una mirada actual, la perspectiva de nuestro tiempo. La provocación es característica de la performance, dirigida a propiciar el cambio, ya sea político, cultural o difundir una preocupación actual.

La performance fue y sigue siendo una práctica que permite experimentar con el cuerpo, la relación entre el YO/OTRO, enfocado a un receptor ubicado en el ámbito del arte y que forma parte de la élite a quien está dirigida la industria cultural. Implica la ruptura entre performer y auditorio, retomando así ciertos rasgos del espectáculo. El trabajo tanto de Orlan como de Cindy Sherman pone en crisis la identidad de *la mujer* que invade casi todas las imágenes de la comunicación. Para contraponer estos modelos voy a referirme a los estereotipos que dominan el imaginario colectivo, mismos que se promueven en la industria del entretenimiento, para establecer distinciones sobre lo que el arte puede cuestionar y aquello que es usado y explotado para definir las identidades

establecidas, aceptadas e impuestas en la vida social y colectiva, lo que afecta el imaginario de cada persona en sus desplazamientos e interacciones.

## **2.1 La imagen de la mujer en el imaginario colectivo**

Las narrativas mediáticas se han encargado de reconstruir y difundir imágenes de mujeres, han articulado y reproducido los mecanismos de opresión dentro de cada personaje, fomentando los estereotipos: la pobre, la rica, la mala, la buena, la víctima, la asesina etc. Los medios han establecido estereotipos que se enfocan en una constante: la mujer heterosexual que depende física y psicológicamente de un hombre, prisionera en el ámbito de lo privado o en trabajos auxiliares. Las imágenes transgresoras del (des)orden social siempre reflejan enfermas mentales o perversas, lo cual promueve la discriminación y la marginación ya que si una mujer no se adapta a la norma social y cumple ideales moralistas, se le considera loca, enferma o prostituta.

Las protagonistas de la forma novela que predomina en el cine y la televisión son mujeres obsesionadas por un hombre, capaces de sacrificarse y someterse a la servidumbre (in)voluntaria. La identidad que se promueve con mayor fuerza y consistencia es la de madre, ya que se considera la maternidad, el único destino de la mujer, esto la pone en directa relación con la naturaleza. La maternidad es la realización de la mujer normal, aunque en realidad dista de ser así, no es una realización es una obligación cuando tendría que ser una opción, pero sin la presión social y económica que implica, es el derecho a la reproducción elegida y no sometida.

Entorno al ideal de mujer se construyen mensajes audiovisuales en los cuales se le representa como la consumidora, la que gasta el dinero que muchas veces no es suyo, es decir, el gasto de la casa. Ante la soledad y la injusticia a la que se le somete, la mujer

busca una escapatoria y se identifica con los personajes creados por las narrativas mediáticas. Los estereotipos que se desarrollan son, por ejemplo: la madre abnegada y sacrificada, la adolescente perenne y la niña ingenua, esto bien caracterizado a partir de las etapas de vida y la clase social, su personalidad está siempre en relación con los otros, *ser para otros*. En la representación publicitaria es la consumidora potencial, se recrea a partir de la imagen de quien aparece gustosa probando los productos de limpieza para el hogar o preparando los alimentos, es ella la que está pendiente del cuidado de la familia, supervisando cada detalle y necesidad de los miembros, por lo regular es monógama-heterosexual.

En la publicidad las mujeres aparecen felices limpiando pisos y lavando trastes. En esos mensajes la familia les reconoce y agradece su labor, en la realidad es un trabajo casi invisible es la *Mística de la Femenidad*.<sup>67</sup> En las imágenes del cine y la televisión predomina la mujer blanca, incluso fomentando la invisibilidad mediática de las morenas que son mayoría en este país. La imagen de rubias que aparecen en los medios con tanta insistencia fomenta el racismo y produce una ansiedad compulsiva de convertirse en rubias teñidas. También existe un doble discurso, se vende comida y golosinas pero a la vez se promueven los desordenes alimenticios con la venta de medicamentos para dietas y se habla esporádicamente de los problemas de salud que conllevan la anorexia y la bulimia.

Los medios, al difundir como ideal a la mujer ultra delgada, realizan un atentado contra la salud, el problema no sólo se presenta al ver comerciales donde las mujeres tienen cuerpos de niña incluso asexuados, también ocurre en función de la industria de

---

<sup>67</sup> Friedan Betty. *The Feminine Mystique*. Norton. Nueva York, 2001. El concepto desarrollado en el texto, habla de un retorno de las mujeres al ámbito doméstico, en el cual recuperan el interés por depender física y psicológicamente de los varones y exaltan la maternidad.

las dietas, porque lucran precisamente con la angustia y ansiedad que provoca el encierro en la categoría de *mujer perfecta*.

## **2.2 Mercado de las identidades**

La identidad construida y reforzada por medio de la representación, se ha difundido ampliamente en el arte, como ejemplo puedo referirme a las imágenes de las prostitutas que han estado presentes en la historia del arte, el sexo servicio es un oficio antiguo que permanece y ha sido representado por ejemplo, en la pintura. Tal es el caso de aquellas prostitutas retratadas por Toulouse-Lautrec o la referencia a la famosa prostituta que recibió la oreja de Van Gogh, pero sin duda *Las señoritas de Aviñón* (1907) de Picasso, que muestra la imagen de las prostitutas en el burdel, se mitifica esa imagen, ya que se vuelve entonces protectora de los rechazados, aquella mujer que ofrece sexo servicio a cambio de dinero como bien se sabe, también es compañía, pero ya que es un negocio, es una relación plenamente mercantil.

La mujer en la cultura es representada como una ilusión, misma que se articula por medio de ideas que contienen residuos del romanticismo, es el fantasma del deseo. Existen representaciones que se generan desde la óptica varonil y muestran a la mujer como símbolo de placer retardado y atrofiado, así se proyecta y a partir de la mirada masculina se constituye una personalidad. En el arte existen imágenes que muestran la violencia manifiesta contra las mujeres como en *El rapto de las Sabinas* (1796-1799) de Jacques-Louis David. Violaciones en contra posición con imágenes de cuerpos desnudos que en su mayoría son de mujeres como *La Olimpia* de Manet (1863), *El desayuno en la hierba* (1863) y *La maja desnuda* (1790–1800) de Francisco de Goya, o la mujer perversa y castradora: *Salomé con la cabeza del Bautista* pintado por Caravaggio en 1607.

En la representación pictórica los estereotipos e idealizaciones son poco reales, cuando las creadoras glosan y retoman a las mujeres que son íconos en el arte, son representadas de otra forma, la expresión y gestualidad cambia. Las imágenes de las creadoras seleccionadas para este capítulo influyen en la (des)construcción de la identidad femenina de quienes por medio de la mirada, tienen la necesidad de adoptarla o transgredirla, para entonces, ofrecer otra perspectiva. Se trata de imágenes que desconfiguran la fijación en la psique, el eros y la polis de quienes asumen la identidad de mujer sólo porque su constitución biológica es la de una hembra humana, lo cual la convierte en un cuerpo sometido a la diferencia sexual establecida en el orden simbólico falocéntrico, un problema que se debe cuestionar y lo antes posible erradicar.

Judith Butler señala que la teoría feminista asume la existencia de una identidad que se entiende con la categoría *mujer* y que sirve para nombrar al sujeto de representación política. Dicha categoría ha sido importante para el proceso de liberación feminista y más a partir de los llamados estudios de género, ya que al tomar esa categoría de representación *mujer* se puede ingresar a la política de representación, creando así un grupo homogéneo que sirve para continuar la lucha y el debate de la invisibilidad de quienes tienen cuerpo de *mujer*. Sobre la cuestión del género Judith afirma:

El género no se constituye siempre de forma coherente o consistente en distintos contextos históricos, porque el género se intersecciona con modalidades regionales de identidades constituidas discursivamente. Como resultado, es imposible separar el concepto de *género* de las intersecciones políticas y culturales en las que invariablemente se produce y mantiene.<sup>68</sup>

### **2.3 Identidad transgresiva y cambiante**

---

<sup>68</sup> Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*. Routledge, Nueva York., P. 3. Gender is not always constituted or consistently in different historical context, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities. As a result, it becomes impossible to separate out *gender* from the political and cultural intersections in which it is invariably produced and maintained. Traducción Candy Mar.

Una vez planteado el contexto y el papel que ejerce la representación en el imaginario colectivo de la sociedad contemporánea, voy a ofrecer argumentos para demostrar que tanto *Orlan* como *Cindy* cuestionan el significado de la identidad femenina y mujeril. Ambas son artistas prestigiadas, empoderadas y situadas en los más altos rubros del arte contemporáneo. Su labor creativa surge a fines del siglo XX, trabajan las cuestiones que los estudios de género han puesto a discusión en cuanto a la construcción social de la identidad, así que trataré de enlazar a las autoras, teóricas e historiadoras del arte en el proceso de interpretación del material seleccionado.

Las piezas son, por sí mismas, de carácter efímero, ya que se realizaron en tiempo real, pero a la vez son permanentes, gracias a los medios y los soportes que las conservan, tal es el caso del video y la fotografía, sólo así se logra obtener indicios de aquellos eventos, es decir, momentos y acciones que se sintetizan en imágenes. Los ejercicios de *Orlan* y *Cindy Sherman* son actos performativos documentados y archivados para la memoria pública y privada, son registros que han superado las barreras del tiempo pero cuyas réplicas pueden ser obtenidas con gran facilidad por internet, medio que tiene la capacidad de permitir a los usuarios compartir archivos dentro y fuera de los canales institucionales y mercantiles.

El resultado de esta capacidad de difusión de las imágenes corresponde al fenómeno que analizó Walter Benjamín en su ensayo *el arte en la época de la reproducción técnica*.<sup>69</sup> Actualmente no sólo es posible reproducir las obras de arte, también es posible distribuirlas sin que el propio autor tenga una remuneración justa por la cantidad de veces que se obtiene su imagen, fenómeno que ocurre en la era digital y en función del internet en programas como Emule o portales como YouTube, Flickr o páginas web. El

---

<sup>69</sup> Benjamin Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Editorial Allia. Paris, 2006.

arte deja de estar limitado a los canales comerciales y rompe las barreras de la propiedad, ya que no es fácil controlar el flujo y el tránsito de las imágenes.

Retomando aspectos relevantes de las creadoras seleccionadas, es importante señalar que **el soporte de la obra de arte es su propio cuerpo**. Orlan y Cindy Sherman son creadoras de imágenes y significados, su cuerpo es el medio, su crítica radical y explícita es el mensaje, esto ocurre por el acceso y dominio que tienen de las nuevas tecnologías de la comunicación y ante la necesidad de retomar la crítica de la moral burguesa así como de la fuerza económica del capitalismo. Ante la inconformidad que impone los límites de la identidad femenina y feminista, ellas cuestionan a partir de la práctica radical de la *performance*.

En el caso de las creadoras seleccionadas: Orlan y Cindy Sherman, **sus obras confrontan al espectador con lo grotesco, causando miedo, asco o terror**. Por otro lado, **las imágenes de Cindy y Orlan tienen la intención de no situarse en el canon**, en ambos casos la realización ocurre desde una subjetividad crítica que se torna transgresiva, el objetivo es desocupar el lugar de la mujer en la representación, ya que de manera recurrente cuestionan las relaciones de poder que establecen los géneros, se rebelan de forma inteligente y discursiva contra los estándares de los cuerpos sexuados y estereotipados, tomando elementos que sintetizan el lenguaje dominante de *la sociedad del espectáculo*<sup>70</sup>, para, de forma también espectacular, usar su cuerpo como lugar de resistencia y transgresión. Ambas creadoras han trabajado utilizando los recursos y las nuevas tecnologías de la comunicación. Ellas retoman la tradición de usar el cuerpo como materia, forma y discurso del arte, creando y recreando actos corporales subversivos.

---

<sup>70</sup> Debord, Guy. *La société du spectacle*. Editions Gallimard. Paris, 1992.

Es el trabajo en performance de las creadoras seleccionadas y sus registros audiovisuales materia de esta indagación, como también, la importancia del trabajo de mujeres, donde la feminidad puede ser o no su centro de atención. Se trata de obras en su primera emisión efímeras, pero en realidad permanentes gracias a los soportes que las contienen y que permiten su trascendencia, ya que son memoria de aquellos acontecimientos, pequeños restos que precisan ser retomados y enlazados a las visiones feministas vigentes, para remontarse a la época que les corresponde con una mirada actual, desde la perspectiva de nuestro tiempo.

Orlan y Cindy Sherman usan como medio la imagen, completan su (anti)discurso con sus actos corporales subversivos para (des)construir las narrativas mediáticas de la industria del entretenimiento, mismas que desembocan en identidades fragmentarias, artificiales, pre-determinadas por la sociedad de consumo y concentradas en el poder de la imagen. La configuración que contiene características, atributos y cargas ideológicas, refuerza, estimula y transfiere el imaginario colectivo con muchas formas de imposición e interpretación, todo esto a partir de valores y creencias. Es con la imagen también, como se intenta erradicar la injusticia y la inequidad que impera en la sociocultura contemporánea.

La imagen sintetiza una serie de significados, alusiones, referencias y asignaciones. En el arte, la imagen proyecta y distribuye un entendimiento relativo a una época, ofrece características que definen la diferencia sexual, por eso la performance hace uso de una imagen en movimiento para que su significado y significante trasciendan.

La provocación es una característica constante del arte del performance, una forma volátil que usa el artista para responder a los cambios, ya sean políticos en

un amplio sentido, culturales o que lidien con asuntos de preocupación actual y que puedan traer cambios.<sup>71</sup>

## 2.4 Ponerle límites al dolor

**Orlan** exige en sus complejas creaciones, un desciframiento cuidadoso y a veces temeroso, por parte del espectador. Su trayectoria es amplia en la performance pero es por la intervención de su propia carne, piel y mente por lo que define su arte como *carnal*. “El cuerpo ha sido ambos, receptáculo de convenciones y simultáneamente un vehículo de liberación (Liberación de tabú, liberación femenina, liberación sexual).<sup>72</sup>”

Me interesa en particular una etapa creativa de Orlan, en la cual, crea un simulacro de rituales, ahí la sangre es alegoría del (anti)sacrificio, su cuerpo es materia de transformación; desfiguraciones y reconstrucciones faciales, cuyo método es el que utiliza la cirugía cosmética. Los materiales que conforman la instalación son agregados no sólo para complementar y crear una atmósfera parecida al quirófano, también su presencia creadora contiene toda una carga de significados, así como las ideas que desarrolla en cada uno de sus actos performativos.

Orlan realizó sus operaciones durante 1993, como ejercicio lúdico de intervención (quirúrgica) e identidad (transitoria), la metáfora se encarna en la persona. Fueron nueve intervenciones en total, llamó al proyecto *Reencarnación y Omnipresence*. Parveen Adams en su libro *The Emptiness of the Image*,<sup>73</sup> retoma el concepto *anamorfosis* usado por Lacan, para interpretar esta serie de obras de Orlan. La anamorfosis es un tipo de

---

<sup>71</sup>Goldberg, RoseLee. *Performance live art since the 60's*. Thames & Hudson, Reino Unido 1998. P.13. Provocation is a constant characteristic of performance art, a volatile form that artists use to respond to change whether political in the broadest sense, or cultural, or dealing with issues of current concern-and to bring about change. Traducción Candy Mar.

<sup>72</sup> Zugazagoitia Julian. “Orlan: The embodiment of totality” En *Orlan, Carnal Art*, Schultz-Touge Christine ed. Flammarion. Paris, 2004. The body was seen as both a receptacle for conventions and, simultaneously, a vehicle for liberation (Liberation from taboos, female liberation, sexual liberation) Traducción Candy Mar

<sup>73</sup> Adams, Parveen. *The Emptiness of the Image*. Routledge. Nueva York, 1996.

perspectiva que distorsiona la imagen, en dos sentidos, el adentro y el afuera, como ella se mira y como quiere ser mirada. Parveen Adams interpreta el sentido como inverso, usando el concepto anamorfosis de un espacio y no sólo de la perspectiva. Trata de ofrecer una interpretación en la cuál existe una relación de ambigüedad entre ella (Orlan) y el espectador voyerista, pero cuya presencia es virtual. “Por eso es importante dar cuenta del uso invertido de la perspectiva en la estructura de la anamorfosis”.<sup>74</sup>

En *The Emptiness of the Image*, Parveen Adams afirma que la cirugía cosmética tiene como finalidad completar aquello que es considerado incompleto; el cuerpo femenino es construido constantemente y las operaciones van complementando esa nueva forma de verse a sí mismas y ser miradas. En cambio, las operaciones de Orlan muestran el vacío de la imagen, se transforma en otra mujer, es una forma de renacer constante a través de las cirugías, Orlan es la nueva Orlan, muestra la diferencia entre nacer y ser hecha.

Parveen agrega en el mismo texto, que al operarse, Orlan desconstruye el narcisismo considerado amor propio, a la vez mito de la belleza, provocando horror y ansiedad. De esta forma, muestra la ambigüedad de la definición psicoanalítica de que la mujer puede tener el falo, pero no puede ser el falo, en este caso, ella lo es, lo tiene y al unir ambos significados contradictorios, juega la idea del complejo de castración señalado por la teoría psicoanalítica freudiana-lacanianana, en donde se afirma que la mujer tiene una carencia, y eso es el objeto perdido que buscará a lo largo de su vida, una búsqueda imprecisa e interminable.

Orlan expone su corporalidad para ejercer crítica sobre la construcción de la mujer, los discursos que acompañan y refuerzan las ideas establecidas e impuestas sobre, por y para los cuerpos femeninos. Se puede decir, arriesgando un poco más la argumentación,

---

<sup>74</sup> Lacan, Jaques. *El seminario. Los cuatro conceptos del psicoanálisis*. Paidós. México, 2003. p. 94.

que esto es posible porque *la mujer* ni ha existido ni puede existir, es una fabricación ideológica, (logos) discurso-razón, un concepto patriarcal, dualista. Una construcción falsa pero bien articulada y profundamente arraigada en la psique, el eros y la polis. Esto funciona inconscientemente y opera en virtud de la representación. La Mujer en realidad no existe, afirma Lacan “*La mujer sólo puede escribirse tachando La. No hay La mujer, artículo definido para designar lo universal. No hay La mujer puesto que –ya antes me permitiré el término, por qué no tener reparos ahora- por esencia ella no toda es*”<sup>75</sup>.

Judith Butler y Parveen Adams Siguen la teoría psicoanalítica de Freud-Lacan, en los textos antes mencionados, realizan una reflexión crítica sobre la cuestión de la mujer, la feminidad y la identidad a partir de cómo se ha definido por medio de las transgresiones y negaciones de sí. Se entiende que la mujer se constituye a partir de una marca, esa marca es el objeto perdido, momento en el cual emerge<sup>76</sup> el sujeto al deseo. En su transición de ser niña, adolescente y mujer, la persona tiene que negar y transferir su deseo de la madre a la figura paterna y luego desplazarlo a causa de la prohibición del incesto, es entonces, cuando una serie de órdenes lingüísticas operan para que la persona se inserte en el género de acuerdo a la constitución biológica que se le tiene asignada.

Parveen Adams continúa diciendo que la niña, a diferencia del varón, no encuentra una salida al complejo de Edipo, por lo tanto asume la figura de la castración, pero existe una tendencia a rechazar la figura materna como objeto del deseo, por ello surge el repudio, se constituye entonces la conducta heterosexual compulsiva o la figura

---

<sup>75</sup> Lacan, Jacques. *Aún*, libro 20. Paidós México. p. 89.

sadomasoquista lesbiana. El falo, un atributo simbólico, es lo que la madre no tiene como órgano, pero que se le atribuye colocándolo en otra parte del cuerpo de la madre.

La persona se encuentra ante la encrucijada, deja el deseo de la madre, no se identifica con el padre como sucede con el hijo. La prohibición del incesto provoca que sea desplazado el objeto del deseo y por lo tanto la única salida para la niña, es ponerse en el lugar de la madre y obtener el falo por medio del hijo. Cuando Orlan se autodefine como Saint Orlan, de esta forma asume la más grande idealización del cuerpo de la madre, la santa, virgen, llena de pureza, es una monja vestida de blanco que deja a la vista uno de sus senos, haciendo alusión a la imagen sagrada de la Virgen alimentando al niño.

Como se ha señalado en la referencia anterior, sucede en algunos casos, que la persona se (des)ordena a partir de acciones, utiliza los mismos elementos para des(construir) no sólo el cuerpo sexuado, sino el género **y el orden simbólico en su totalidad**. “Asumir la posición femenina es adoptar la figura de castración o, por lo menos, negociar una relación con ella, simbolizando a la vez la amenaza a la posición masculina y la garantía de que lo masculino tiene el falo.”<sup>77</sup>

Orlan muestra la anti-representación y la anti-castración, como en el juego de las identidades transitorias es Saint Orlan y más adelante la reencarnación de Saint Orlan (1990). En ambos ejercicios transgresivos se alude a la mujer que, según la teoría psicoanalítica freudiana, está socialmente devaluada, es decir, reprimida y sometida a cumplir un ideal que la neurotiza, mostrando el desarrollo y encierro en el complejo de castración que funciona de acuerdo a la invisibilidad de su trabajo para la reproducción.

---

<sup>77</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós. Buenos Aires, Traducción Alicia Bixio. 2005. p. 155.

La feminidad y el papel de la mujer en la sociedad también lo han determinado las necesidades económicas, la política refuerza el papel de la mujer apegándose a los intereses de quienes ostentan el poder, en este caso, los dueños de la riqueza social, esto por medio de los criterios establecidos. “Los intereses que sirven a la ideología no son definidos como intereses humanos propiamente, en lugar de eso, la ideología sirve a la sociedad como soporte de su particular forma social de organización”.<sup>78</sup>

Resistir a estereotipos e idealizaciones es ironizar, desconstruir y olvidar que: La mujer simboliza el amor en todas sus alusiones, es la figura materna y sus atributos femeninos se relacionan con la ternura, la sumisión, la obediencia y la cualidad de ser para los otros. “La voluntad macho de expansión y dominación ha transformado la incapacidad femenina en una maldición”.<sup>79</sup> Orlan en su afán de trastocar la identidad, enriquece un concepto dinámico del ser.

En la performances de Orlan dedicada a la cirugía como método de transformación, trabaja cuestiones de disolución y disipación de la identidad, la mujer, la castración y el objeto del deseo. En su transformación física es donde altera las ideas falsas de la identidad fija, las definiciones y conceptos del psicoanálisis, con mayor fuerza en su serie de operaciones. Orlan crea toda una ambientación y realiza acciones que exaltan los significados relacionados con la imagen ideal de la mujer, ofrece su propio punto de vista para contrarrestar la idealización (pre)dominante. Su mirada es convertida en pensamiento y opera desde la estética.

En trabajos anteriores a *Omnipresence*, recrea representaciones que se sitúan desde la pintura hasta la escultura que se apropia. Son diversas las representaciones de mujeres

---

<sup>78</sup> Rostler, Martha *Decoys and Disruptions*. The MIT Press, Cambridge, 2004. p.3. The interests served by ideology are not human interests properly defined; rather, ideology serves society by shoring up its particular form of social organization. Traducción Candy Mar.

<sup>79</sup> Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo I*. Alianza. Traducción Pablo Palat. México, 1990. p. 104.

que han predominado en la pintura y escultura a través de los siglos, pero todas ellas están inmersas en las fantasías construidas a partir de la ideología predominante que fomenta la creación de actitudes machistas y misóginas, mismas que operan recreando y perpetuando la división sexual. Orlan toma figuras cuyo mito o símbolo contradice en el nuevo contexto: la sumisión, la pasividad, la servidumbre (in)voluntaria y la representación de la mujer como objeto sexual. Orlan pasó por muchas etapas en su proceso creativo, en una de sus etapas más importantes se enfoca en serie de actos corporales transgresivos.<sup>80</sup> Usaré unos fragmentos del proyecto *Reencarnación de Santa Orlan*, realizados a partir de 1990, para reflexión y análisis.

Voy a retomar algunos indicios de aquella performance, que Orlan dejó como memoria del acontecimiento, grabaciones en video donde documenta y exhibe lo que pasó en la galería ambientada como quirófano. Para llegar a dicho planteamiento es importante recordar la anécdota del surgimiento de la idea de las operaciones, ya que fue producto y consecuencia de un hecho real; se trata de una operación de emergencia a la que fue sometida mientras se encontraba en un festival de performance en Lyon en 1979.

Mientras esperaba el momento de su participación se presentaron los síntomas de un embarazo ectópico, por lo cual, fue llevada de emergencia al hospital, ahí llegó con una cámara que transmitió en tiempo real lo que ocurría para que fuera visto en el festival. Un incidente que la hizo reflexionar sobre el proceso quirúrgico y sus posibles implicaciones en su arte carnal. “La idea fue recuperar la experiencia real como un

---

<sup>80</sup> Judith Butler en su libro *Gender Trouble*. (Routledge. Nueva York). 1990. Dedicó un capítulo a reflexionar sobre los actos corporales subversivos, mismos que ocurren como una forma de rebelión consciente ante las órdenes lingüísticas que operan desde el inconsciente, mismas que son producto de la ideología dominante, excluyente y restrictiva sobre el cuerpo y psique de la persona.

fenómeno estético, era cuestión de voltear la situación de adentro afuera”.<sup>81</sup> Ella busca la recuperación de un hecho estético y el tiempo a partir de una síntesis del mismo.

En los videos que registraron las operaciones de Orlan, la escopofilia del espectador se estimula, transfiere una sensación de dolor a quien mira desde afuera, parece una actitud de sacrificio, pero ella afirma que no lo es, muestra abiertamente lo que está antes y después de la transformación del aspecto físico, aquello que implica dolor y sangre, por eso es importante ver el trabajo que realiza el cirujano que se convierte en un actuante más dentro de la performance. En *Ninth Surgery-Performance* realizado el 21 de diciembre de 1993 en Nueva York. La transformación consistió en unos implantes en las sienes para socavar los estereotipos de la belleza perpetuados a través del tiempo, en este caso la frente de la *Mona Lisa (1503 y 1506)* de Leonardo Da Vinci. Una imagen emblemática en la Historia del Arte, cuyo misterio y sensación la han convertido en una de las obras más atrayentes del Museo de Louvre en Paris. A Orlan le interesaba transformar forma y tiempo tomando como materia su propio cuerpo.

En un fragmento en video de *Séduction contre séduction* (1993) en un primer plano de sus labios muestra el trabajo del cirujano que inyecta para anestesiar, hace la marca, realiza el corte y extrae un fragmento de su piel, se muestra a detalle las marcas que funcionan como guías. En esta ocasión el trabajo consistió en reconstruir sus labios para que fueran idénticos a la *Europa (1826-1898)* de Gustave Moreau. En dicha operación todo se construye para realizar un acto de sacrificio, ella a modo de ritual sostiene una cruz en su mano y la eleva, permanece como sujeto pasivo, pero en realidad, ha puesto a funcionar toda esa estructura para ser ella misma como cuerpo; la materia que significa como objeto de arte, agrega un significante más al utilizar: un vestuario

---

<sup>81</sup> Obrist, Hans Ulrich. “Orland Interviewed”. En *Orlan, Carnal Art*, Christine Schultz-Touge. Flammarion. Paris, 2004. The idea was to recuperate the real experience as an esthetic phenomenon. It was a question of turning the situation inside out. Traducción Candy Mar

diseñado por Paco Rabanne para ella y los cirujanos, añadiendo un toque de glamour a la escena. “Una de las razones por la cual muchos espectadores encuentran el trabajo de Orlan ofensivo y horripilante es porque ella realiza su performance entre los límites de la belleza y la monstruosidad”.<sup>82</sup>

El hecho de exhibir de manera bizarra todo el proceso llevado a cabo durante la operación tiene como finalidad causar miedo y repudio, son imágenes agresivas, implican la violencia a la que son sometidos los cuerpos durante su proceso quirúrgico, asunto que queda siempre oculto e interdicto, dicho proceso puede ser reconstruido verbalmente por el médico pero verlo es impactante. En el video exhibe el cuerpo sometido, anestesiado y casi inconsciente, manipulado, cortado, desangrado y todo esto produce una identificación que inmediatamente es rechazada por quien lo mira, es decir, cumple un doble efecto en cuestión de segundos.

La mujer mutilada, cortada y transformada representa la fragmentación de los cuerpos femeninos, ella al mostrar la incisión se sacrifica para disuadir la identidad física. Esta castración simbólica que se desconstruye en la operación de Orlan puede referirse al dolor que implica ser mujer. Según la teoría psicoanalítica freudiana, la mujer está socialmente devaluada, por eso desarrolla el complejo de castración y funciona de acuerdo a la invisibilidad de su trabajo para la reproducción. Aunque la feminidad y el papel de la mujer en la sociedad lo han determinado las necesidades económicas, la política refuerza el papel de la mujer apegándose a los intereses de quienes ostentan el poder, en este caso, los dueños de la riqueza social, esto por medio de los criterios establecidos. La crítica política radical en las imágenes de Orlan es también, un raro deseo perverso, un goce escopofílico en el dolor que se causa sin sentirlo; un placer

---

<sup>82</sup> O'Bryan, C. Jill. *Carnal Art, Orlan's Refacing*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005. p. 107. One reason many spectators find Orlan's work offensive and horrifying is that she performs between the boundaries of beauty and monstrous. Traducción Candy Mar.

sadomasoquista. La reacción puede contraponer el deseo de ver el dolor en el cuerpo del otro y el dolor como sensación que se produce con la identificación. Como se construye la performance parece que no existe dolor, juega con el significado de su alteración del cuerpo, a pesar de no sentirlo el dolor existe, el cuerpo lo padece, pero ella lo anula con analgésicos, desinflamatorios y medicamentos para combatir las infecciones. “Orlan hace hincapié en que ella no está interesada en el resultado final de su reencarnación. Más bien, es un lugar para el debate público, el arte carnal hace hincapié en el proceso de revelación durante las actuaciones quirúrgicas y la importancia de modificar y remodelar el cuerpo”.<sup>83</sup>

Todo ese riesgo está implícito en la obra, más las medidas de higiene, cuidando cada detalle y evitando posibles infecciones para poder llevar el quirófano a la galería. El efecto de la anestesia es local, ella está conciente de lo que pasa, así que en todo momento gesticula e interpela al espectador, a la vez dirige todo lo que ocurre dentro del ambiente y la producción visual. Orlan procura desafiar sus propios límites y revelar lo que se oculta. También se dirige al exceso de sentido de la obra, para demostrar hasta que grado ella misma puede subvertir la identidad, ella no es una sola, es cambiante, siempre en busca de nuevos rostros.



**Orlan, *Séduction contre séduction* (1993) Video still**

---

<sup>83</sup> *Ibidem*. p. 81. Orlan emphasizes that she is not interested in the final result of her reincarnation. Rather, as a venue for public debate, carnal art emphasizes the process revealed during the surgical performances and the significance of modified and remodified body. Traducción Candy Mar.

Cuando ya no es posible seguir transformándose en lo real, recurre a lo imaginario, perversa polimorfa como es, descubre nuevos medios como la fotografía digital para ir más allá de los límites de la ciencia, el arte y el feminismo, es excéntrica, rara y única. “Gran parte del mundo heterosexual tuvo siempre necesidad de esos seres *queers* que procuraba repudiar mediante la fuerza preformativa del término”.<sup>84</sup>

Sobre la transformación y la existencia siempre cambiante Judith Butler señala, “Como fantasía el tomar el cuerpo como punto de partida para una articulación que no esté siempre constreñida por el cuerpo tal como es”.<sup>85</sup> Pensar la auto-representación como una posibilidad de elección es otra forma de idealizar salidas de emergencia, rutas de evacuación, posibilidades que cada vez son más frecuentes para ejercer presión; aunque las mujeres tienen que soportar cierta violencia verbal o física, logran abrir espacios a otras formas de ser y estar. Judith añade que esto implica: “Un devenir en el que el cuerpo, al convertirse en algo diferente, excede la norma y nos hace ver cómo las realidades a las cuales creíamos estar confinados no están escritas en piedras”.<sup>86</sup>

Orlan expone una serie de imágenes de sí misma que propone como modelo alternativo. Aunque biológicamente su cuerpo es femenino, su género y su sexualidad son ambiguas, se ha degenerado, por momentos es un artificio, no se sitúa en ninguna de las clasificaciones que Marcela Lagarde desarrolla en su libro *Los cautiverios de las mujeres* (UNAM 2005). Su operación no es transexual ni de belleza, renuncia a ser tan bella como solía serlo, esta tendencia no corresponde a la necesidad de aumentar busto o a la liposucción, el modelo alternativo es exótico, mas adelante, es sus imágenes digitales quiere parecerse a una escultura Maya o una figura africana.

---

<sup>84</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Traducción Alicia Bixio. Paidós. Argentina, 2002. p. 313.

<sup>85</sup> *Ibidem* p.50

<sup>86</sup> *Ibid* p. 51

En sus operaciones plantea la cuestión del dolor de forma violenta, lo que permite reflexionar sobre su sentido en la sociocultura. El dolor es entendido como algo inherente, por ejemplo, el dolor somático que requiere tratamiento médico y el dolor moral que conlleva a un duelo. El dolor es también una experiencia emocional, sensorial y se reconoce como un síntoma. Hay factores que modulan el dolor como la ansiedad, el miedo, el enfado y la frustración. La búsqueda de identidad conlleva un dolor, la angustia se manifiesta en la necesidad de reemplazar un cuerpo recibido por uno elegido, la moda afecta de tal forma que la persona siente inseguridad y reduce su autoestima. Se mira a los modelos aceptados como ideales que se deben cumplir.

Con violencia real o simbólica se producen cuerpos dóciles, fragmentados, disciplinados, controlados y vigilados. Las personas regulan sus funciones para convertirlos en cuerpos útiles, es decir cuerpos producidos para ser consumidores y ser consumidos a la vez. Las obsesiones corporales, son propuestas ante los ejercicios transgresivo de Orlan, dichas obsesiones se presentan en personas que nunca están satisfechas, hasta el punto de sufrir trastornos como *dismorfofobia*, también denominada trastorno dismórfico<sup>87</sup> corporal o síndrome de distorsión de la imagen: Una patología en la cual la persona exagera sus defectos físicos, ya sean reales o imaginarios y sus quejas se incrementan.

Orlan al subvertir su identidad y trasgredir los espacios de transformación, en este caso, las salas de operaciones, pone en duda el poder de la industria de la belleza, controlada por las empresas encargadas de vender todo aquello que sirve para construir un cuerpo, de acuerdo a los estándares vigentes en la época contemporánea (fines del XX y principios del XXI). Los hospitales privados, son empresas donde como negocio se

---

<sup>87</sup> Para mayor información sobre este padecimiento es recomendable visitar el sitio: [http://www.clinicaarquero.com/02\\_dismorfofobia\\_caus.htm](http://www.clinicaarquero.com/02_dismorfofobia_caus.htm) 9 de Abril del 2010.

practica la cirugía cosmética, en la industria de la belleza también figuran las fábricas de productos dietéticos, así como artefactos para ejercicios o gimnasios que venden la ilusión de un cuerpo esbelto, con músculos y bien proporcionado, mientras, se benefician y lucran a costa de la obsesión de la belleza y la perfección, experimentando angustia, dolor y baja autoestima. Como ejemplos se tiene el control del peso y las enfermedades causadas por dietas rigurosas que llevan, incluso, a la renuncia de la comida así como a la valoración, exaltación y control del hambre; las personas obsesionadas con su apariencia hacen dietas tan rigurosas que muchas veces desembocan en la anorexia y la bulimia.

Orlan intenta y logra deformar: transitar, desvirtuar la identidad y transformarla de única a irreplicable, copia con su carne el imaginario simbólico de la representación de la mujer en el arte por ejemplo: la barbilla de la *Venus de Boticelli* (1482-1484). Más adelante sustituye su transformación constante por una nueva posibilidad tecnológica cuando recurre a la imagen digital y así se transforma en diversos personajes antropológicos; al buscar lo alterno entra en el territorio de la deformación, encarna la otredad, alterna con lo ya de por sí diferente, agrega mayor significado a las figuras al desfigurarlas y así obtiene mayor libertad, posibilidad de transgredir y llevar su imagen más allá de lo físico.

En contraposición a Orlan se puede traer a relación a Cindy Jackson (Ohio, E.U.A) una mujer que tiene muchas cirugías cosméticas en su historial. El punto en común es la idea de someter al cuerpo para la transformación, la búsqueda de la multiplicidad en la capacidad de ser otra, de renacer, reinterpretar la idea de metamorfosis que ocurre en insectos y anfibios. Claro está que quien lo hace con fines críticos asume otra posición, la de auto sacrificarse por mostrar otros usos y abusos de la cirugía cosmética.

Cindy Jackson es una mujer, cuya fama es reconocida por la cantidad de cirugías que se ha practicado, lo que ella pretende en todo momento es lucrar, para así buscar infinitamente una belleza idealizada de su narcisismo exacerbado, ideal que nunca encuentra, por eso se repite cirugías, planea otras, más tratamientos químicos, así como terapias, lo que su dinero puede pagar. Todo es efímero porque su cuerpo es cambiante, pero la angustia no y persiste, convirtiéndose en una obsesión.

Sobre el problema del ideal de la belleza que parece imposible de cumplir Naomi Wolf señala una etapa en la cual las mujeres han sido atrapadas en el *mito de la belleza*. “Las mujeres están profundamente afectadas por lo que las revistas les dicen (o el alivio que estas les dan) porque estas son todo y muchas mujeres las tienen como ventana de su propia sensibilidad masiva”.<sup>88</sup> Naomi afirma que las imágenes de la belleza son usadas en contra de las mujeres, ciertamente se han tenido avances definitivos en la crítica feminista contra los estereotipos, pero el problema persiste y se deja ver con toda claridad.

Han (re)surgido imágenes, que en siglos anteriores se usaron en la pintura para señalar los deseos masculinos, las frustraciones femeninas y las consecuencias de ser mujer, especialmente aquellas imágenes de la vanidad, las mujeres atrapadas en su reflejo y como Naomi lo indica, en la idea de *la belleza que el dinero puede comprar*. La gran mayoría de mujeres se obsesiona por obtener los atributos que las hacen bellas, la belleza no es algo natural, es una construcción que se articula y ordena con el lenguaje, pero se ejecuta sobre el cuerpo de manera violenta y auto-flagelante, llevando el cuerpo a sus límites de resistencia ante el dolor y administrándolo en dosis que indican una transformación constante.

---

<sup>88</sup> Wolf, Naomi. *The Beauty Myth*. Harper Perennial. Nueva York, 2001. p 70. Women are deeply affected by what their magazines tell them (or what they relieve they tell) because they are all most women have as a window on their own mass sensibility. Traducción Candy Mar.

Las personas buscan la eliminación de ciertos rasgos desagradables para ellas y para los demás. El tiempo invertido puede ser visto como ocio, pero en realidad es un trabajo exhaustivo, la misión es la de ser bella de acuerdo al modelo vigente que se difunde en los medios de comunicación colectiva. El problema es que nuevamente la industria se ha beneficiado al fomentar ese anhelo aspiracional de la perfección, las mujeres gastan sus ingresos en cosméticos, en dietas, en ropa, en todo tipo de mercancías que prometen el embellecimiento, aunque esas mercancías también están dirigidas a los varones, las mujeres corren mayor riesgo de convertirse en compradoras compulsivas gracias a las tarjetas de crédito, un supuesto beneficio de la economía actual que no es más que una forma de empeñar su existencia a la deuda permanente y en casos extremos el camino directo a la banca rota.

Las imágenes de mujeres que llenan el imaginario colectivo están centradas, por un lado en las mujeres delgadas al extremo, por el otro en aquellas con implantes que exhiben de manera grotesca sus senos y glúteos, mujeres que rebasan el erotismo al convertirse en objetos vulgarmente sexuales y aquellas, con aire sofisticado, que usan ropa y accesorios de diseñadores prestigiados, mercancías que son difíciles de poseer, pero que despiertan ese deseo compulsivo de obtener lo más difícil de conseguir. Todo esto es algo que Orlan trae a colación con sus actos performativos transgresivos y confrontantes, que así muestran como un cuerpo elegido y no un cuerpo asumido.

La identidad fija y sometida a los lineamientos de la belleza es algo que sin duda puede ser subvertido, ya que se ha visto hasta este momento, que es un ideal ambiguo y que no tiene una forma establecida, en cada época emergen planteamientos de la belleza distintos, pero lo que si permanece es la idea de que belleza y mujer van unidos y no sólo se refiere a los atributos naturales, sino a la belleza que se construye y destruye.

## 2.5 La ruptura con el cautiverio femenino

La categoría política *mujer* que unifica los intereses y demandas según el género, ha sido de vital importancia para el discurso de la representación, existen también otras representaciones que muestran la diversidad de formas de ser mujer. Es preciso decir que políticamente, la estrategia de representación de las mujeres como núcleo homogéneo se ha enfocado en reconocer su subordinación, por lo tanto, vale la pena criticar todo discurso sobre la identidad; esto tiene que abrir paso a la diversidad al interior de la persona.

Existen experiencias que pueden ser narradas en una sola imagen, misma que desata amplias posibilidades de interpretación. Las imágenes fotográficas, teatrales, performáticas y elocuentes de Cindy Sherman (E.U.A 1954) no son sólo una muestra, en realidad, forman todo un catálogo de posibilidades de ser y estar en un cuerpo sexuado, a veces femenino, otras, completamente andrógino asexuado y en casos extremos sólo como cuerpo aludido. Cindy decidió no titular su producción fotográfica realizada a fines de los setentas en Estados Unidos, la obra sólo está numerada, sus imágenes tienen un raro humor, destacan por su genialidad en la transformación de la creadora y por su tratamiento de la imagen.

Las fotografías de Cindy Sherman se presentan dentro y fuera, en espacios habitados por ella misma, son lugares extraños, algunas veces interiores, otras, lugares íntimos. Trabaja el punto de vista usando todo tipo de encuadre y composición, jugando con las representaciones y las ambientaciones, ella nunca es Cindy Sherman, es decir siempre se presenta con una caracterización; son muchas y diversas personalidades y todas a la vez en múltiples gestos y posturas creando una diversidad de personalidades en la representación.

Elizabeth Bronfen en su artículo *los temas anudados* (The Knotted subject) afirma: “Cindy Sherman, quien auto-conscientemente utiliza el espectáculo de su cuerpo para desconstruir la representación de la feminidad”.<sup>89</sup> Elizabeth relaciona las imágenes de Cindy Sherman con los estudios freudianos sobre la histeria, asegura que no son auto-representaciones, son en cambio, una muestra que alude al lenguaje del cuerpo de la histeria, es decir a las representaciones que por medio del psicoanálisis freudiano se le han asignado a las mujeres cuya enfermedad se relaciona con la represión de la energía erótica.

Es un trabajo que, a mi parecer, convierte los ejercicios libertarios de la fotógrafa en meras representaciones de mujeres histéricas encerradas en sus espacios privados, enfrentando la soledad. En sus fotografías incorpora las diversas imágenes que representan a las mujeres, es ella misma adquiriendo diversas personalidades, desde una o varias identidades de mujer: la de hogar, las malvadas y las raras, adquiriendo gestualidad y pose que recrean fotogramas cinematográficos, parece ser una escena



**Cindy Sherman, *Doll clothes* (1975)**

dentro del espacio de la figuración, no hay secuencia. “En los fotogramas de Sherman el gran referente a la película invita a esta interpretación. Los fotogramas de películas son por definición, un momento en una narración. En cada foto, la

mujer sugiere algo distinto de sí misma, nunca completa: la narrativa tiene que ser invocada”.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Bronfen, Elizabeth. “The Knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman”. En Griselda Pollock, Ed. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Edit. Taylor & Francis. 1996. p. 44. Cindy Sherman, who self-consciously uses the spectacle of her body to deconstruct representation of femininity. Traducción Candy Mar.

<sup>90</sup> Burton, Johanna, Ed. *Cindy Sherman*. October Files 6. MIT Press. Londres, 2006. p. 43. In Sherman’s Film Still the very referent to film invites this interpretation. Film stills are by definition a moment in a

Su trabajo en fotografía es una referencia breve, ya que en realidad, me interesa sólo una pieza realizada por Cindy Sherman donde despliega una serie de significantes relacionados con el tema de la identidad, es una película super ocho de tres minutos que ha sido transferida a formato digital y se titula *Doll Clothes* (1975), pertenece a la colección de la Tate Gallery (Londres). Esta suerte de identidad en desplazamiento es la que sintetiza en la película antes mencionada, ahí se convierte en una muñeca de papel a la que una mano anónima (que entra y sale del plano), le pone los diferentes vestidos. Al parecer ella es la actuante que controla a la figura, la presenta como un ente frágil, un cuerpo; la muñeca. La autora deja ver sólo un indicio de un cuerpo-objeto manipulable aludiendo técnicamente a las películas del fotógrafo Mulbridge, usando una serie de fotogramas cuyo montaje simultáneo recrea la sensación de movimiento, pero permitiendo un espacio en el montaje para evitar que la persistencia retiniana eluda la secuencia sin cortes.

Considero dos líneas posibles para seguir esta trama, la mujer es el objeto de representación a modo de juego. La muñeca de papel es la proyección para las niñas desde sus años infantiles, ellas deben asumir la ropa como un elemento básico y fundamental en su vida, más su acumulación en el closet refleja el grado de compulsión de la persona, porque así deben asumirse como objetos las mujeres, de esta forma se adiestran para ingresar en la trampa de la mercadotecnia y el consumismo como forma de escapar del encierro en el hogar. Algo que viene articulado como una orden, en realidad es una voluntad ajena que conduce a la persona en contra de su propio deseo el cual es anulado. Tal como sucede en la representación, la muñeca de papel, no es dueña de su voluntad, ella misma no decide que ponerse, es algo que se le impone desde fuera.

El discurso audiovisual opera como una crítica radical que dejar ver la ridícula situación

---

narrative. In every still, the woman suggest something other than herself, she is never completed: a narrative has to be invoked. Traducción Candy Mar.

a la que son expuestas las mujeres, con la finalidad de crear mecanismos de resistencia, cosa de verdad difícil en esta época, ya que la ropa y la apariencia es lo más importante, tanto en lo público como en lo privado, especialmente para las mujeres que son profesionistas o que trabajan fuera de sus hogares, pero de igual forma para las amas de casa que deben vestir para ser agradables, pero sobre todo femeninas.

La metáfora se devela tal cual el celuloide, Cindy Sherman sintetiza su experiencia en la fotografía, se desplaza en la multiplicidad, se enajena. Es una muñeca encerrada en un fólter de plástico, un mundo diminuto, enclaustrado, el cautiverio de la representación femenina. Dentro de la compulsión consumista nada es suficiente, el valor de cambio de las mercancías es limitado, sobre todo para las clases con poder adquisitivo. La ropa es un objeto que produce un deseo de posesión, de inmediato es una parte fundamental de la construcción de la imagen, del narcisismo, porque muchas veces, las mujeres usan las compras como terapia para combatir la angustia y el abandono.

La necesidad de ser bellas, femeninas y estar a la moda ya no es un simple capricho, es una verdadera necesidad, un requisito en el ámbito social y laboral, de ahí se deriva la lucha contra la discriminación y el encuentro con su autoestima. Toda esa angustia requiere de una inversión, no sólo cuesta dolor, sacrificio y tiempo, se requiere poder adquisitivo como se ha insistido. Las mujeres gastan una fortuna en ropa, accesorios, calzado, perfumes, cosméticos, tratamientos, uñas etc. En el aspecto de la mujer todo tiene que ser modificado y adaptado para ser lo más antinatural posible.

A fines de los años sesenta, Betty Friedan en su libro *La Mística de la Femenidad*<sup>91</sup> criticó abiertamente los estereotipos de su época, enfocados en exaltar las cualidades domésticas, la maternidad y la imagen de la buena esposa. La industria encontró un

---

<sup>91</sup> Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. Norton. Nueva York, 2001.

mercado potencial para comercializar los electrodomésticos. Mercancías que ayudarían a las mujeres en las tareas del hogar. La adquisición y el uso de este tipo de aparatos propiciaron una mejor administración del tiempo, facilitando las tareas domésticas, por lo tanto, las mujeres buscaron llenar esas horas libres que obtuvieron. El encierro en el ámbito privado fue la realidad de las amas de casa norteamericanas, trabajaron sin sueldo y totalmente inmersas en la ilusión de la identidad: *esposa-madre*. De acuerdo con Naomi Wolf, la gran mayoría de mujeres norteamericanas superaron *la mística de la feminidad*, sólo que ahora viven inmersas en *el mito de la belleza*.

Desde que la mujer occidental de clase media puede ser más débil psicológicamente ahora eso puede ser más fuerte materialmente, el mito de la belleza ha resurgido en la última generación y ha tenido un fervor reaccionario como nunca antes al atraer más sofisticación tecnológica.<sup>92</sup>

Gracias al poder adquisitivo que las mujeres han ganado, manejan con mayor frecuencia las tarjetas de crédito y se desempeñan en la vida citadina. Gastan en su apariencia más de su salario, porque también la excelente presentación es un requisito ineludible, pero sobre todo la feminidad y apariencia. Las imágenes de mujeres son mercancía, como consecuencia ellas son adictas a las mercancías y objetos, muchas veces sólo se preocupan por su acumulación; son compulsivas en las compras como resultado de la presión sociocultural, esto en relación con la *imagen-mujer-mercancía*.

De manera directa y confrontante Cindy Sherman relaciona los significados: Muñeca de papel, ropa de muñeca y la mujer dentro de esas alusiones, mostrando un cuerpo irreal que se asume como objeto y no sujeto. La muñeca es dirigida por una fuerza superior, eso me hace pensar que cierto, ser mujer es una construcción ideológica que implica una serie de órdenes que cumplir, ser femenina es una transformación constante cuyos

---

<sup>92</sup> Wolf Naomi. *The beauty myth*. Harper Perennial. Nueva York, 2001. p. 16. Since middle-class Western women can best be weakened psychologically now that we are stronger materially, the beauty myth, as it has resurfaced in the last generation, has had to draw on more technological sophistication and reactionary fervor than even before. Traducción Candy Mar

costos superan el poder adquisitivo real de la persona, pero implica también, comportamientos, actitudes, formas de pensar y de conducirse, incluso el uso de ciertos colores. La vestimenta crea, exalta y fomenta la construcción y la imagen de la feminidad. Elizabeth Bronfen afirma que Cindy Sherman desconstruye la tradición de la iconografía de occidente en la cual, imagen y mujer son significados equivalentes, ya que al adquirir una connotación erótica, se le sitúa como objeto y no como sujeto, anulando así, el lado humano de su situación corpórea en un entorno dominado por el deseo masculino.

Cindy Sherman revela de manera elocuente que la feminidad falla al tratar de disimular la histeria que ésta produce al realizar una performance constante y diversa, ya que una mujer al pretender ser alguien más, nunca completa realmente el rol. “Sherman ha insistido reiteradamente en que estas fotografías no pueden ser leídas como autorretratos, que, ciertamente su identidad emerge oblicuamente como un conglomerado de performance en sus muchas mascararas”.<sup>93</sup> Este juego de identidades cambiantes permite al arte feminista realizar un ejercicio transgresivo, con esto, deja abierta las posibilidad



**Cindy Sherman**, de la serie: Complete Untitled Film Stills, (1977-1980)

de romper con la falsa identidad pre-fabricada de la mujer que representa; la neurótica necesidad de ingresar al molde de la feminidad, aunque vale la pena también decir que dicha feminidad no es sólo una posibilidad, es la multiplicidad de formas de ser y estar en un cuerpo, se puede o no ser femenina sin necesidad de tener cuerpo de mujer y se puede no

<sup>93</sup> Bronfen, Elizabeth. “The Knotted subject: hysteria, Irma and Cindy Sherman”. En Pollock, Griselda Ed. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Routledge. Nueva York, 1996. p. 51 Sherman has repeatedly insisted that these photographs are not to be read as self-portraits, that indeed her identity emerges only obliquely as conglomerate performance of her many masquerades. Traducción Candy Mar.

serlo y estar en el cuerpo antes referido. De esta forma, al resistir y transgredir se abre la opción de tener un cuerpo elegido y no asumido, de poder ir en contra de la naturaleza y modificar su construcción. Es importante decir, que la disolución de la imagen es una tarea ardua para quienes pretenden usar el cuerpo como lugar de resistencia. “La fusión de Cindy Sherman como el personaje imaginado en su actuación, y Sherman como artista, siempre termina con una idea de ella como sus heroínas, asustadas, vulnerables, amenazadas, e inciertas”.<sup>94</sup>

Tanto Orlan, como Cindy Sherman, trabajan sobre la imagen y la (no) auto-representación como elemento de empoderamiento, hacen uso de su capacidad de elección, utilizan los medios a su alcance para proponer, de forma crítica y radical, rutas de salida, en este caso el activismo por medio del arte, libera de los cautiverios de la representación que la sociedad del espectáculo tiene bajo su control. Ambas artistas han logrado el reconocimiento y se abrieron paso en los espacios para exhibir.

Orlan y Cindy Sherman han sido catalogadas, estudiadas, exhibidas y criticadas. Ellas mismas han renunciado a tener una sola personalidad, mostrando con ironía las posturas y gestos que han asumido las mujeres a lo largo de la historia, incluso antes. Su interés por desconstruir la identidad, ya sea de forma real o imaginaria, ha causado un fuerte impacto, provocando reflexiones que abren múltiples posibilidades, todas ellas sitúan a la persona que posiblemente se identifique con la búsqueda de la salida de los cautiverios de la representación, tanto en el arte, como en la política, pero sobre todo en la vida cotidiana, ya sea en forma radical como Orlan o de forma lúdica como Cindy Sherman.

---

<sup>94</sup> Williamson, Judith. “A piece of the Action: Images of Woman in the photography of Cindy Sherman”. En Burton, Johanna, editor. *Cindy Sherman*. October Files 6. MIT Press. Cambridge, 2006. p. 39. The conflation of Cindy Sherman as the imagined character in her performance, and Sherman as artist, always ends up with some idea of her as her heroines, frightened, vulnerable, threatened, and uncertain. Traducción Candy Mar.

### 3.- Resistencia y transgresión

En la práctica creativa, las mujeres incorporan a la libre expresión su intimidad, muchas veces desafiando las barreras que dividen el pudor de lo plenamente exhibicionista. En las obras seleccionadas para este capítulo se observa que tres mujeres de diferentes países, experiencias y recursos tienen en común el uso de la imagen, el dominio de la técnica, la capacidad de recrear narrativas que ponen en tela de juicio los estigmas que marcan sus cuerpos y sus mentes. Sin embargo, los temas que abordan son distintos aunque las preocupaciones similares, son las mujeres del rechazo, aquellas que sufren la violencia, la discriminación y que son en apariencia invisibles en la sociedad.

Las obras creadas por mujeres seleccionadas en este capítulo, cuyo soporte final es el video, proponen una forma de ver que permite la reconstrucción visual desde la perspectiva feminista, a mí parecer, son ejercicios de resistencia y transgresión. Denuncian la injusticia que padecen y se esfuerzan por erradicarla. De forma directa señalan la *violencia real y simbólica* de la que habla Pierre Bourdieu en su libro *La domination masculine* afirma que: “*La dominación masculina reúne en sí las condiciones para su ejercicio pleno*”.<sup>95</sup> Dicho dominio opera como si fuera normal y se basa en criterios sin argumentos, ya que sólo ejerce control sobre el cuerpo de la mujer. Dichas obras ponen en juego las estructuras sociales y mentales a partir de la subjetividad de cada quien.

Las creadoras seleccionadas incluyen categorías distintas a la percepción y el pensamiento para alterar los conocimientos asumidos, incorporados y cometer (con toda intención) un desacato ante la dominación como fenómeno de orden natural. Es por eso

---

<sup>95</sup>Bourdieu, Pierre. *La domination Masculine*. Esais. Francia, 2002. p. 53. *La domination masculine trouve ainsi réunies toutes les conditions de son plein exercice*. Traducción Candy Mar.

que sus imágenes emergen de la necesidad de conseguir un cambio radical ante la violencia real y psicológica que padecen los cuerpos que no asumen los roles de género.

### 3.1 La violencia sexual contra las mujeres

Sobre el cuerpo y sus metáforas, referencias, consecuencias, acciones políticas y reflexiones, se encuentra el cortometraje en super 8, transferido a video de *Ana Mendieta* (Cuba, 1972-1981). *Rape/Murder* (1973, 33 minutos, blanco-negro color, silente) En esta pieza encarna la violencia sexual. Ana recrea un hecho real, el asesinato de una estudiante de enfermería de la Universidad de Iowa, la misma donde ella estudió, así que se sitúa en el lugar de la víctima; en una mesa, despojada de su ropa y con las piernas ensangrentadas, aunque la sangre parece en realidad menstrual.



Ana Mendieta *Rape/Murder*(1973).

Para completar su performance *Rape/Murder*, Ana Mendieta invitó a diferentes personas a su departamento y cuando llegaron se encontraron con la escena del crimen que fue representada por ella misma. Se colocó en el lugar de la víctima, en esa situación vergonzosa para señalar la violencia que sufren las mujeres sin importar su posición social, raza y/o preferencia erótica. En un sitio donde aparentemente se encuentran seguras (el campus universitario), se deja ver que las estudiantes son vulnerables a los ataques de sujetos depravados, violentos, capaces de asesinar para perpetuar el terror de quienes suponen, deben ser cuerpos sometidos a sus fantasías sádicas. “En nuestra sociedad los hombres están inclinados al abuso de las mujeres por

cualquier número de razones personales y lo encuentran fácil de justificar y escaparse sin ser castigados o detenidos”.<sup>96</sup>

La violencia contra las mujeres es un problema que raras veces se resuelve, un riesgo que corre toda mujer, algo que pudo pasarle a quien realizó la performance, en este caso Ana Mendieta, que lo encarna al tomar el lugar de la otra, es un simulacro del crimen, con la presencia del cuerpo del delito, esto, de acuerdo a los requerimientos del médico forense y del especialista en criminalística. De esta forma no sólo procura sacudir al espectador con el enfrentamiento de la situación, su intención es sorprenderlo con un delito que sólo deja indicios, la escena es ficticia pero representa lo real, hace que la mirada se confunda, ella misma es una víctima al exhibirse de ese modo tan violento.

Reflexionar sobre la violación es una necesidad primordial para las mujeres, un asunto que las leyes confunden y omiten, por supuesto que esto genera que las cifras reales de mujeres violadas nunca sean exactas. No sólo la impunidad, sino el maltrato que enfrentan las víctimas ante los ministerios públicos empeora la situación de la persona, y ocurre porque se atreven a denunciar, no sólo padecen vergüenza, sino dolor físico. La violencia es la cómplice silenciosa porque algunas formas de uso del cuerpo femenino se enfocan en la posesión, es una cuestión de dominio, una verdadera lucha.

Marcela Lagarde realizó un estudio sobre lo que llamó *Los cautiverios de las mujeres*. En su libro dedica un capítulo a reflexionar el problema de la violencia de género, ella prefiere llamarla violencia erótica en lugar de violencia sexual y se funda, de acuerdo con la autora, en una situación de poder, las mujeres muchas veces ocultan la violación, Marcela lo describe así:

---

<sup>96</sup> Levy, Barrie. *Women and violence*. Seal Press. Berkeley California, 2008. p. 20. In our society men who are inclined to abuse women for any number of personal reasons find it easy to justify it and get away with it without being punished or stopped. Traducción Candy Mar.

La demostración y aplicación de la violencia corresponden a una ritualización que pretende demostrar la existencia de la fuerza física, así como satisfacer la necesidad del hombre de usar en el acto, un poder que las mujeres no tienen. Así, la fuerza gira en torno a atemorizar y la humillar a la víctima, recalca las diferencias jerárquicas entre los géneros, y simboliza el sometimiento de la mujer al poder (físico) político del hombre.<sup>97</sup>

La violencia contra las mujeres opera para ejercer control sobre su cuerpo, es una especie de terrorismo en el cuál se deja claro que los hombres ostentan el poder de violentar física y psicológicamente, sólo por el hecho de ser hombres, es una forma de reforzar el machismo y no sólo la construcción de la masculinidad. En el caso de la violencia sexual el hecho se consuma a partir de una serie de acciones previas: el acoso u hostigamiento en las relaciones jerárquicas de la escuela, el trabajo o en la familia. En la calle, se da por medio del asecho y el asalto.

Las mujeres son víctimas tanto en el ámbito privado como en el público y una vez que han sido violentadas, la vergüenza y el dolor las hace callar, son pocas las que denuncian a sus agresores y cuando lo hacen padecen, como se ha dicho, el trato denigrante de las instituciones de procuración de justicia. La violación es la consecuencia más brutal de la violencia sexual, no se sabe exactamente cuando la seducción se convierte en violación, quizás porque sólo se le considera violación cuando aparecen las marcas físicas de los golpes, pero también es parte de la agresión el forcejeo, los insultos y la manipulación, se concreta cuando se penetra la vagina por la fuerza, pero el proceso es, un antes, durante y después de la agresión.

Ana Mendieta sorprende exhibiéndose de tal forma, justo como los peritos exigen para reconocer la situación de la víctima, con esto, se les violenta más, peor aún cuando le cambian de nombre a delito; en casos donde las aparecen distinciones como violencia sexual y agresión. La violación no sólo implica la penetración, sino que conlleva una

---

<sup>97</sup> Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM. México, 2005. p. 261.

serie de marcas físicas a modo de evidencia, de otro modo las víctimas lo esconden, lo callan, disimulan y al hacerlo propician que no deje de cometerse porque incluso lo soportan en silencio, llegan al extremo de justificar a los agresores culpándose así mismas, de acuerdo a la doble moral que impera: siempre son y serán ellas las que provocan a los hombres, ya sea porque osan salir de noche solas o por su vestimenta que las deshonra, lo cual es completamente erróneo. La mujer no es libre de salir, de ser y estar en la vida, porque es un ser sometido a los caprichos de quienes ordenan y controlan sus cuerpos.

En términos jurídicos se hacen diferencias en cuanto a la violencia simbólica y real en contra de las mujeres. El problema se funda al considerar a la mujer como objeto sexual y se consolida a partir de la condición de dominio. Como se ha dicho, para quienes ejercen la violencia sexual contra las mujeres no existen territorios definidos, lo hacen tanto en espacios públicos como privados. Llevan a cabo el ataque desde que lo nombran, disfrazan de piropos o actúan de forma directa por medio el acoso verbal, estas acciones y formas de operar son un ejemplo de actos preformativos que Judith Butler explica en su libro *Lenguaje, poder e identidad*.<sup>98</sup> Actos que por medio del lenguaje ejercen un poder intimidatorio, los sujetos gozan sádicamente con el miedo y la incomodidad que sus palabras y acciones manifiestan.

Judith Butler le denomina lenguaje del odio, mismo que tiene un efecto inmediato al manifestar el desprecio y convertir en víctima a quien lo padece. Dicho lenguaje ha sido analizado en tanto funciona para establecer jerarquías y posiciones sociales, es usado en contra del sexo, la clase social, la preferencia erótica y la raza. El discurso ofensivo en contra de las mujeres opera en las mentes de quienes se consideran superiores, sujetos

---

<sup>98</sup> Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis. Traducción Sáenz, Javier y Preciado, Beatriz. Madrid, 1997.

que emiten enunciados denigrantes, discriminatorios, obscenos y deplorables. La violencia contra las mujeres no tiene límite, fronteras, ni territorios, mientras sean vulnerables esto ocurrirá, tanto en las calles, como en los hogares.

El hecho de aterrorizar tiene como objetivo restringir los horarios y sitios a los cuales se pueden acudir. Las mujeres no deben ni pueden andar de noche por las calles, de otro modo son el blanco perfecto para las agresiones, pero tampoco pueden andar solas a plena luz del día, ya que son vulnerables al secuestro de tratantes de blancas que las conducirá a las redes de prostitución y pornografía. Para muchas mujeres vivir significa estar aterrorizadas como un padecer cotidiano que opera para restringir sus horarios de salida.

Otra posible línea de interpretación para *Rape-Murder* se obtiene tomando el concepto usando por Judith Butler de *Transfiguración fantasmática* el cuál quiere decir, que la presencia-ausencia de la víctima es real por referencia pero imaginaria en el contexto de la performance. Parece cumplir la fantasía misógina de que toda mujer desea ser violada, pero en realidad se trata de confrontar a quien acude al llamado de la mirada y causarle ese malestar que a la vez puede ser un placer escopofílico. Por tal motivo, Ana Mendieta proyecta una compulsión-repetición de acuerdo con la definición de Judith Butler: “La compulsión a repetir un daño no es necesariamente la compulsión a repetirlo del mismo modo ni permanecer completamente dentro de la órbita traumática de ese daño”.<sup>99</sup>

Al reproducir la creencia de que la mujer es un objeto sexual se fomenta la violencia, ya que, sí una mujer no permite que la seduzcan o se niega a brindar favores sexuales, se considera que ésta en realidad lo desea, porque en la mente machista ellas dicen no,

---

<sup>99</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós. Traducción Alicia Bixio. Buenos Aires, 2005. p. 182.

cuando en realidad es si y las toman por la fuerza, lo que era una solicitud puede convertirse en una agresión que termina en violación. Las mujeres que visten ropas que dejan descubiertas ciertas partes de su cuerpo y que producen excitación en los varones se les consideran provocadoras y merecedoras de agresiones verbales y corporales. Es una creencia errónea pensar que son culpables por su falta de recato, esto genera un discurso que justifica la violencia contra las mujeres, cosa que no podemos acatar.

La imagen de Ana Mendieta me hace reflexionar sobre un concepto que se utiliza en términos jurídicos para describir las escenas producto del *date-rape*, esto quiere decir las citas que terminan en violación, cuando los varones por el hecho de haber invitado una cena, el cine o el entretenimiento nocturno, ya sea bar o antro, consideran que tienen derecho acceder al cuerpo de su compañera, amiga, novia incluso esposa. El resultado puede ser la violación, especialmente cuando ellas están inconscientes y ebrias, son entonces, obligadas y sometidas por medio de agresión física y psicológica. En el caso de *Rape-Murder*, una estudiante que aparece en su dormitorio así, es la víctima que nadie escuchó pedir auxilio y un acto de violencia fue silenciosamente perpetrado.

La referencia de Ana Mendieta se puede relacionar con una pieza de Artemisia Gentileschi que se titula: *Susana y los viejos* (1610), pero sólo para ofrecer un contraste, ya la autora fue violada por su maestro de pintura, pero el tema de la violación era tan vedado en su época que le causaba vergüenza y pudor, sólo puede referirse a lo que antecede el acto violento, es decir, al pasaje en el cuál, los viejos asechan, acosan y chantajean a la protagonista del cuadro, incluso invadiendo su privacidad. “La versión de Gentileschi se desvía de la tradición en formas significativas. Quitando a Susana del jardín, una metáfora tradicional femineidad de naturaleza generosa. Gentileschi aísla a

la figura contra una arquitectura rígida en un friso que contiene el cuerpo en un espacio poco profundo y restringido”.<sup>100</sup> Artemisa se empodera cuando logra comprobar que fue una víctima, a pesar de la tortura a la que fue sometida con la cuerda atada a sus dedos y el daño que eso producía en su manos de pintora, eso no logró anular su fuerza, porque ella luchó por la verdad y por esa razón se le considera una heroína ya que difícilmente las mujeres triunfan en esos procesos. En cuanto a la postura que es algo significativo en ambas obras, tanto en la de Ana Mendieta como la de Artemisa Gentileschi, en ambos casos se trata de un desnudo que implica una posición de víctima. Susana se encuentra en una contorsión que significa rechazo sobre esto Whitney Chadwick afirma que se desprende de otras representaciones, por ejemplo la versión de Tintorero de 1555-56, donde se refuerza la ideología, dominio y subordinación del hombre sobre la mujer donde se muestra con gracia, Artemisa la coloca en repudio ante los viejos.

Patricia Mayayo dice al respecto: “Poderosas o angustiadas, violentadas o expresivas, las heroínas de Gentileschi no corresponden con ninguno de los estereotipos asociados tradicionalmente al *arte femenino*: Delicadeza, elegancia, blandura, debilidad. Incapaz de encorsetarla en las categorías establecidas de *lo femenino*.”<sup>101</sup> En el caso de Ana Mendieta, el indicio está ahí, a la vista, para crear un choque entre lo que mira el espectador y lo que representa el cuerpo postrado en la mesa en ese simulacro, las marcas de la agresión que son indispensables para comprobar su realismo, pero que también anuncia que muchas veces las marcas impunes quedan en la conciencia.

Para Ana Mendieta reproducir la violencia y actuar como víctima no fue difícil, ya que en su vida padeció la violencia que produce la discriminación. Sobre esto habla Jane

---

<sup>100</sup> Chadwick, Whitney. *Women, art, and, society*. Thames & Hudson. Londres, 2007. p. 109. Gentileschi's version departs from this tradition in significant ways. Removing Susanna from the garden, a traditional metaphor for the bounteous femininity of nature. Gentileschi isolates the figure against a rigid architectonic frieze which contains the body in shallow and restricted space. Traducción Candy Mar.

<sup>101</sup> Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra. Madrid 2003. p. 33.

Blocker en su texto *Tierra*. La autora relata que Ana Mendieta vivió en Iowa en diferentes casas adoptivas y en hospicios, pero la violencia que padeció fue a raíz de su color de piel. Su experiencia como exiliada se tornó dolorosa, al no sentirse parte de ninguna cultura en especial y además al tener que optar por la nacionalidad de un país donde se le rechazaba. Sobre la experiencia como exiliada de Ana Mendieta y su hermana Jane Blocker comenta:

El color de las niñas, que era más bien oscuro que el de la mayoría de los habitantes de Iowa, que eran sobre todo, descendientes de europeos del norte, las fue haciendo objeto de racismo cada vez con mayor frecuencia. A medida que las niñas crecieron, fueron adquiriendo mayor conciencia de la diferencia que había entre ellas y sus compañeros.<sup>102</sup>

### **3.2 El lugar de la otredad**

El tema de los cuerpos del rechazo se puede relacionar con la prostitución. Los ejemplos seleccionados han sido tratados desde dos perspectivas, mismas que se pueden poner en relación. Comenzaré por el tema de la prostitución con dos creadoras: Marina Abramovic (Belgrado, 1946), una artista reconocida por su labor en el performance y Shirin Neshat. (Irán, 1957). Ambas perspectivas difieren en su planteamiento, mientras Marina documenta una acción real, Shirin construye una narrativa que representa la experiencia de una prostituta ante la religión y costumbres de los países donde predomina la religión musulmana, haciendo una referencia específica a su país, aunque es una referencia imaginaria porque realmente el lugar es otro.

Recién exiliada, Marina Abramovic vivió en Amsterdam, salió de Yugoslavia a causa de los conflictos étnicos que propiciaron la guerra civil. Ella decidió romper con su lugar de origen y adoptar otra cultura al emigrar a Holanda, ahí se encontró con una ciudad donde predomina la ideología protestante, asunto interesante ya que ella venía de

---

<sup>102</sup> Blocker, Jane. "Tierra" en Karen Cordero e Inda Sáenz (Compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, FONCA, Curare. México, 2007. p. 386.

una familia religiosa. Se sorprendió al encontrarse con la condición de aceptación y reglamentación sobre el negocio del sexo. En Amsterdam la legislación de la prostitución ha tenido avances significativos en cuanto a condiciones laborales, no así en cuanto al tráfico de personas y la erradicación de la explotación.

En el centro de la ciudad existen espacios urbanos definidos y sitios asignados con establecimientos bien identificados, mismos que son el éxito turístico de la ciudad, por encima de la belleza de los espacios urbanos ciudadanos. *The Red Light District*<sup>103</sup> está delimitado por la plaza de Dam y la calle Damrak al oeste y por la plaza Nieuwmarkt al este. Es considerado uno de los atractivos turísticos de la ciudad, donde las ventanas enmarcadas con luces rojas o moradas logran ambientar el entorno con una hechizante coloración espacial, misma que le da una connotación sexual al color rojo que ilumina el canal y las callejuelas.

La prostitución exhibida en ventanas a modo de escaparate es sólo una de las muchas formas de trabajar dentro del negocio del sexo. Para un mejor entendimiento: la palabra *vitrina* puede ser mejor ya que se les llama ventanas (Windows), pero vitrina se relaciona con la idea de que ahí se resguarda y exhibe una mercancía a la venta. En Holanda se dieron esas condiciones de oferta del cuerpo ya que las mujeres se ofrecían desde las ventanas de su casa ante la demanda de relaciones sexuales efímeras por tratarse de un puerto de tránsito comercial. Con la reglamentación y control del negocio,

---

<sup>103</sup> Al comparar las condiciones laborales del sexo servicio de una ciudad como Amsterdam a una como México surgen diferencias notables. Las sexo servidoras tienen derechos y obligaciones, se pueden amparar en el sindicato llamado Rode Draad (Hilo rojo) sin importar su condición laboral, es decir si son independientes o empleadas o si son indocumentadas. Entre sus derechos destacan: trabajar en un ambiente higiénico y seguro, derecho a rechazar un cliente, a no ser maltratadas, a negarse a dar determinados servicios, a decidir sus horarios, a elegir a su médico y como obligaciones a declarar impuestos y tener un permiso de trabajo. Para más información sobre el Barrio Rojo de Amsterdam es recomendable visitar: <http://www.amsterdam.holandalatina.com/barriorojoamsterdam.htm> (10 de Junio del 2010).

se han modificado las condiciones y actualmente las vitrinas son espacios de alquiler temporal.

Esta información es relevante para conocer más sobre el contexto donde se desarrolló la obra de Marina Abramovic *Role Exchange* realizada en Amsterdam en 1975 y las condiciones de legalidad del proceso. Para quienes transitan por el *Red Light District* la experiencia consiste en deambular por las calles y callejuelas, mirar desde fuera hasta sentirse atrapado por una figura, las sexo servidoras (que no siempre son mujeres) invitan al cliente a pasar al interior en caso de aceptar la tarifa. Lo que pasa dentro transcurre en un ambiente íntimo. Cada local está adaptado para funcionar como cuartos, tienen su pequeña cama, su lavabo y WC. Las sexo servidoras tienen a la mano preservativos y algunos juguetes sexuales, lo indispensable para disfrutar esos cuerpos efímeros, como en todo negocio, lo importante es conseguir la mayor ganancia en el menor tiempo.

Marina Abramovic describe su experiencia en la vitrina como algo espontáneo y a la vez como un desafío. Recién llegada a Holanda, ella que vivió en un ambiente conservador, le intriga saber que la prostitución está reglamentada, controlada y asignada a un espacio urbano, su primera reacción es modificar su conciencia y experiencia de vida. Marina buscó acercarse a la vivencia y la situación de las mujeres sujetas a la explotación de su sexualidad para sobrevivir, pero en este caso específico, de quienes alquilan su cuerpo para el goce del otro. Mujeres que son mercancías, con valor de cambio (dinero) y valor de uso (cuerpo). “El cuerpo de Abramovic realiza claramente un papel definido y construido por los sistemas masculinos del espacio y del

significado, alternadamente preguntando ¿Qué es el cuerpo de la prostituta cuando está en el trabajo?”<sup>104</sup>

La acción cumple dos objetivos primordiales, Marina se sitúa en el lugar de la otredad, para asumir experimentalmente su rol social desde su vitrina en la zona de luz roja (*Red Light District*) la contra parte, es decir, la sexo servidora, acudió a la galería *De Appel* a tomar el sitio de la artista. Dos cámaras de 16 mm registran el evento. Son dos personas que se desplazan voluntariamente de sus situaciones existenciales para insertarse en un ámbito desconocido. Marina, quien usualmente lleva su cuerpo a los límites del dolor y de la tolerancia, asume el reto. Posó en la ventana, pero el resultado fue (hasta cierto punto) un acto fallido, ya que durante el tiempo que permaneció en la ventana-exhibidor no logró encarnar el rol que pretendía; permaneció horas sin conseguir ningún cliente, y las razones de su fracaso como sexo servidora profesional legalizada las explicó Suze, ya que el lenguaje corporal de Marina no era provocativo y las chicas que ahí trabajan abren la vitrina para invitar a los transeúntes a pasar y posan de forma erótica y atrevida, se dejan ver en ropa interior exhibiendo partes de su cuerpo que despiertan la tentación y encienden el deseo. Marina no lo hizo así, permaneció sentada, casi escondida y como resultado sólo una persona preguntó pero le pareció caro y un borracho se acercó pero solo quería molestar. Ella misma lo explicó en una entrevista. <sup>105</sup>

Suze es la sexo servidora que participó en la performance, aceptó después de mucha insistencia, ella sólo pensaba en el dinero que le costaría acceder al intercambio, lo consideraba una pérdida y aunque no lograba entender la situación a la que se exponía,

---

<sup>104</sup> Armstrong Rhiannon. *Performing Identity in the Digital Age*.  
<http://www.csa.com/discoveryguides/perform/overview.php> Febrero 2005.

Abramovic's body clearly performs a role defined and constructed by masculine space and meaning systems, in turn questioning what the prostitute's body is when she is at work. Traducción Candy Mar

<sup>105</sup> Lischka Johann Gerhard. *ZKM/Zentrum Für Kunst und Medientechnologie*. Elektronische kunst projection und reflexion. 1995/96. Marina Abramovic performance & videokünstlerin. Double Edge.

finalmente acudió a tomar el lugar de otra. Suze no sabía nada de arte ni le interesaba. Un ejercicio que resulta importante porque invierte dos personalidades una sobre valorada (culturalmente) y otra devaluada (socialmente), lo curioso es que Marina ganó menos dinero por la pieza de lo que Suze hubiera podido ganar en su vitrina, por eso sólo accedió a permanecer únicamente dos horas lo que significa la mitad del salario de Marina, así que es mejor negocio el sexo servicio para una mujer que su arte.

Hablar del problema de la prostitución conlleva a reconocer las mafias clandestinas que operan para la captación, explotación y control de quienes ejercen el oficio. Dentro del ámbito de la prostitución hay una gama de segregaciones así como condiciones de explotación esclavizantes, quienes dominan los cuerpos que se prostituyen someten a las cautivas a condiciones laborales infrahumanas, sin que puedan llevar una revisión médica periódicamente, así como las limitaciones que sufren porque no pueden exigir el uso del condón. El dinero que ganan las sexo servidoras se gasta en la aparente protección de sujeto que las explota y lo que tiene que invertir en su arreglo personal, los ingresos son poco para ellas, ya que predominan los círculos de explotación y esclavitud donde las mujeres no reciben nada, ya que aquel que las explota administra de tal forma que las mujeres están en deuda permanente y nunca ven un peso de su trabajo. Se exaltan los contrastes al referirse al contexto de la intervención.

Ambas mujeres trabajan y dependen de su cuerpo para sobrevivir, pero lo paradójico es que una procura llevar su cuerpo al dolor, el sacrificio y la incomodidad y la otra lo lleva a los límites del placer y la fantasía, ambas vivían y trabajaban en Amsterdam, sus vidas laborales son tan opuestas que sólo las pudo reunir ese ejercicio de intercambio. Es un acto político-subversivo, una muestra más de los riesgos que asume Marina ya que otra perspectiva de análisis de la pieza puede ser el sabotaje del espacio de la

prostitución, ya que ella no encarnó el papel ni ofreció los servicios, pero uso la vitrina para observar a los transeúntes a negarles ese goce voyerista y el trato de la mujer como mercancía. Marina Abramovic en la vitrina pudo situar su cuerpo en un espacio donde ser mirada no significa que se puede acceder a ella, es decir, donde ella no tiene la obligación de acceder al intercambio sexual.

Para Marina, esto puede considerarse un deseo inconsciente de transgredir su condición privilegiada y de permanecer dentro de los parámetros de la decencia. Lo que resulta de gran interés es el hecho de que Marina Abramovic se ha exhibido desnuda en algunos de sus performances y en esta pieza no dejó ver absolutamente nada de su cuerpo, ya que eso la remitiría instantáneamente a ser objeto sexual. Dejó claro que no era su intención prostituirse, sino solamente ocupar ese lugar para que Suze, se enfrentara a miradas que no la convertirían en objeto sexual aunque si objeto de arte. En ambos casos el cuerpo es mercancía ya que es objeto de intercambio, lo cierto es que Marina no conoció lo que implica realmente el comercio sexual, el meramente instrumental, donde no están de por medio la sensibilidad, sólo el dinero, el lugar de la otredad fue saboteado pero no realmente ocupado.

Desde la discusión teórica feminista la prostitución tiene dos perspectivas principales, hay quienes la ven como una forma denigrante de explotación de la mujer (principalmente) y las que adheridas a los grupos activistas de trabajadoras del sexo, ofrecen argumentos para que sean reconocidas, respetadas y obtengan los beneficios de cualquier trabajadora. Se han fortalecido los grupos que exigen reconocimiento y derechos, ven una posible ruta para que cambie su situación social, política y económica, comenzando porque se les denomine *sexo servidoras*, ya que llamarlas prostitutas lleva una carga histórica que se funda en el desprecio, la segregación y la

opresión, además de tener que someterse a condiciones de riesgo en el ejercicio de su profesión porque es un delito.

En México las condiciones de la prostitución de las mujeres son completamente ilegales y clandestinas. Esa performance de Marina Abramovic me recuerda el esfuerzo de dos escritoras e investigadoras. La prostitución, en el caso de la ciudad de México, principalmente, ha sido analizada y estudiada por Marcela Lagarde y Marta Lamas, sus estudios han sido realizados desde la perspectiva sociológica y antropológica. Ambas autoras realizaron trabajo de campo, para conocer testimonios y experiencias de mujeres en el sexo servicio, los riesgos que este empleo implica, el significado de esa mercancía y las consecuencias de su desarrollo en medio de la corrupción, el delito y la clandestinidad.

Las autoras coinciden en que la categoría *puta* contiene carga negativa y es degradante lleva implícita una ofensa que condena a la persona a partir de su conducta sexual. La puta no es sólo aquella que intercambia el acto sexual por dinero, también se les llama de esa forma a quienes manifiestan una conducta promiscua y disoluta. Es una forma intimidatoria de controlar desde la vestimenta hasta la conducta de las mujeres, para mantenerlas dentro de los parámetros de control social Las mujeres que no quieren ser catalogadas así tienen que adoptar el papel de las decentes y asumir la violencia social en contra de otras mujeres, situándose así como las cómplices del orden simbólico imperante que asigna espacios para las mujeres de la vida pública y la vida privada: las callejeras, las ramera, las golfas y zorras y güilas etc. “Siempre que se conceptualiza a

la prostitución en la ideología patriarcal se la define a partir de la relación mercantil del cuerpo”.<sup>106</sup>

Marta Lamas asegura en su trabajo de campo que logró involucrarse en los espacios de ejercicio de la prostitución: la calle, los hoteles y el burdel. Su estudio antropológico describe las condiciones de vida y trabajo de *sexo servidoras*, como ella prefiere llamarlas por considerarlo políticamente correcto. Sin duda argumenta a favor de legislar el sexo servicio, pero a la vez, muestra que las trabajadoras del comercio sexual afirman que ganan más dinero en eso que como cajeras o secretarias, de cualquier forma cumplen la doble jornada laboral, la de atender sus hogares y familias además de atender a quienes alquilan sus servicios.

Cuando realizó sus investigaciones, Marta Lamas se involucró, pero a la vez guardó distancia, ella tampoco se puso en el lugar de la prostituta aunque pasó tiempo conversando con ellas. Las vivencias que analiza la llevaron a experimentar muchos riesgos, ya que las condiciones de clandestinidad la situaban en una posición de vulnerabilidad, por fortuna, su interés es ofrecer una visión de la realidad sobre la prostitución en México para fortalecer el discurso empoderante que permita mejorar el desprecio social de las sexo servidoras y así contribuir al reconocimiento de la libertad de elegir, pero sobre todo, para unir fuerzas con los grupos activistas que buscan el reconocimiento político que llevaría a las sexo servidoras a obtener seguridad social, servicios de salud y respeto a su integridad física y psicológica.

---

<sup>106</sup> Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM. México, 2005. p. 562.



### **Marina Abramovic. *Role Exchange* 1975**

El comercio sexual se funda en la condición de inferioridad, ya que predomina el sexo servicio para varones, aunque como mencioné anteriormente, no son sólo los cuerpos biológicos de mujer los que ejercen, existen una cantidad inconmensurable de transexuales, lo que produce a simple vista confusión en las vitrinas del *Barrio Rojo* de Amsterdam. Lo cierto es que la cosificación y el manejo de la libido se fundan en ese objeto, el consumo sexual no siempre se materializa, la vista cumple un papel importante, ya que contemplar a las sexo servidoras es un placer en sí mismo, despierta el morbo, la fantasía y excitación. El resultado de la obra de Marina Abramovic muestra el empoderamiento en su postura radical al inhibir el placer de ver y el de comercializar con su cuerpo desde la perspectiva erótica, impedir que tanto ella como Suze sean vistas como objetos y así afirma su condición de persona. Aunque no es posible erradicar la comercialización de la sexo servidora, pero al menos la sabotó un par de horas.

### **3.3 Mirada que se nubla**

El tema de la prostitución formaba parte de la exposición de Shirin Neshat del museo Stedelijk en Amsterdam (Febrero-Abril, 2006). Era la única videoproyección de un canal y tenía como título: *Zarin (2005, color)*. La pieza giraba en torno al personaje de

la novela *Women without men* de *Shamush Parsipur*.<sup>107</sup> El conflicto de una joven prostituta ante la angustia de tener que trabajar en una casa de citas. En la secuencia inicial, mientras se depila frente a la cámara a modo de espejo, le llaman para atender a un cliente y cuando lo mira se da cuenta de que su rostro le parece borroso, al notar esto, sale despavorida a la calle y para darse cuenta de que a ningún hombre puede verle el rostro.

Zarin lleva un *fular*, una manta de seda, la que usa la protagonista es muy parecida a la que usa la Virgen María, es azul con pequeñas figuras que parecen estrellas. Ella es joven parece una adolescente, su cuerpo no está bien desarrollado, esto revela la falta de madurez física, su fisonomía es un tanto andrógina. Su mirada se niega inconscientemente a ver el rostro de los varones como un síntoma de culpa. La

protagonista abandona el prostíbulo y toma un baño purificador, esto es una especie de flagelación y castigo a su falta de moral y desacato. Zarin acude al *hammam*<sup>108</sup> un baño público que forma parte de un ritual de purificación en la religión Islámica. Ahí Zarin se



**Shirin Neshat. Zarin. (2005)**

talla agresivamente con una piedra pómez hasta que sangra.

Esta acción simboliza la idea que tiene la protagonista de limpiar su cuerpo del uso sexual que ha tenido, es una forma de liberarse del sometimiento y la explotación de su sexualidad. Vuelve a la calle y aún mira a los hombres sin rostro, no se resigna y hace

---

<sup>107</sup> Parsipur, Shahrnush. *Women Without Men, A Novel of Modern Iran*. The Feminist Press at CUNY. Nueva York, 2004.

<sup>108</sup> El Hammam es un baño que proviene de las termas romanas. El hammam o casa de baños seguía el modelo romano: una sala cálida, una templada y una fría, con hornos por debajo del suelo, para mantener la temperatura. Mas información se puede encontrar en:

[http://www.elhammam.com/Esp/Pag\\_Esp/Principal\\_FrameSet\\_Esp.htm](http://www.elhammam.com/Esp/Pag_Esp/Principal_FrameSet_Esp.htm) 17 de Abril 2010.

<http://www.descubremarruecos.com/elhammam.aspx> 17 de Abril del 2010.

un nuevo intento al rezar. Muestra su arrepentimiento en silencio en el templo sagrado, logra conseguir una paz interior y se perdona así misma, como ya escapó del prostíbulo, ahora se enfrentará a otra posibilidad una vez que siente que se ha purificado en cuerpo y en mente. Al salir encuentra a un individuo y entonces puede verle el rostro.

Como se construye el relato y el desenlace, la autora propone una salida; a partir de la autoconciencia. Tanto en los países musulmanes como en el llamado mundo libre, la existencia de las prostitutas es un mal (in)necesario. Visto desde la perspectiva que satisface la doble moral que existe no sólo en la sociedad ficticia de la narrativa, sino que prevalece hasta en donde la prostitución está reglamentada. Las mujeres de la vida alegre, como también se les llama, son aquellas que sirven para uso exclusivo del placer del varón, mientras las otras, las mujeres decentes deambulan por sus hogares ocultando su sexualidad reprimida que muchas veces las conduce a la frigidez.

En este caso, la autora abre la posibilidad y esperanza, siempre hay una salida, la prostitución no es una cárcel perpetua. *Zarin* rompe con el papel asignado al resistir y transgredir como método de liberación, aún en la sociedad donde la liberación femenina es algo aparentemente imposible de pensar. Al buscar formas de purificarse contradice el destino de la mujer obligada y sometida a dar servicios sexuales, ser objeto sexual de varios individuos, a establecer relaciones meramente mercantiles en función de su erotismo atrofiado, ya que ser mercancía sexual supone una suerte adversa a los ideales feministas libertarios, pero el hecho de poder decidir por cuenta propia que hacer con tu cuerpo, eso sí es el anhelo libertario. La obra abre la posibilidad de reflexionar ese punto, la ideas de apropiarse del cuerpo y la mente para escapar de toda opresión.

Las obras presentadas son una muestra clara de la apertura que puede suscitar el video, el cine y la performance como herramientas de creación artística, ya sea interviniendo

en lo real con acciones directas como en el caso de *Role Exchange* o como en *Zarin* desde la narrativa audiovisual. Ambas piezas contribuyen a modificar la representación de la mujer de su rol tradicional: en el arte, la política y la economía clandestina. Estos ejercicios de empoderamiento permiten acceder a otros espacios de conciencia, para denunciar las injusticias de aquello vedado, silenciado y omitido. La conciencia de las creadoras que ofrecen resistencia se desarrolla para transgredir por medio de sus imágenes, una forma de atraer la atención para escuchar las otras voces, las que están cansadas de no tener presencia en la sociedad y lo manifiestan con discursos radicales.

Al comparar el video de Shirin Neshat *Zarin* con la performance de Marina Abramovic *Role Exchange* como ejercicio liberador, visto desde perspectivas distintas y tratamientos alternos, se puede marcar dos diferencias claves: en *Zarin*, la construcción narrativa implica el dominio de un lenguaje audiovisual, la caracterización de personajes, el emplazamiento de puntos de vista en escenarios reales aunque, la obra, no se sitúa en el país musulmán donde nació la autora, usa otros espacios para representarlo ya que para ella es imposible cuestionar desde adentro. En cambio Marina Abramovic es ella misma la que interviene en un espacio mercantil para liberar por unas horas a Suze de ser tratada como objeto (a pesar de la resistencia inicial de la misma persona). Ambos ejercicios suponen que sólo la autoconciencia y empoderamiento (dar poder a otras) permitirá ofrecer propuestas que contribuyan a la liberación de la explotación sexual de las mujeres.

La fuerza crítica de las creadoras, la experimentación y la autoconciencia del medio que usan crea una experiencia diversa. Por su movimiento y posibilidad de construcción narrativa, el video y el cine se han convertido en medios idóneos para expresar aquello que social y culturalmente ocurre en la psique y soma de los cuerpos de mujeres.

Dominar las técnicas del video y el cine conduce, por un lado a desarrollar la capacidad crítica que combate la opresión, en este caso la opresión de las mujeres, por otro lado funciona para integrarse al ejercicio de los medios electrónicos audiovisuales, cuyas posibilidades se han ampliado en el llamado *arte contemporáneo*.

La cámara, ya sea de fotografía, cine y video, se convirtió en una herramienta para generar autoconciencia dentro del movimiento feminista desde finales de los años sesenta y setenta, dentro y fuera del ámbito artístico. La cámara posiciona a la persona en una fase transitoria que rememora la fase del espejo de la cuál habla Lacan, se constituye el yo, se reafirma la identidad se exploran tanto la mirada de quien construye la imagen como de quien la percibe. Para las mujeres retomar la experiencia creativa, visual y autoconsciente sirve para reflejar preocupaciones personales, para entonces adherirse, a la consigna feminista de *lo personal es político*, eso significa que las elecciones que hacen las mujeres tienen implicaciones políticas, por lo cuál, es necesario incrementar las experiencias personales y poner en tela de juicio las estructuras que fundamentan la opresión y represión sexual, así que video y política son los puntos a discutir con fuerza y consistencia.

### **3.4 Chica con actitud: Sadie Benning**

Un ejercicio con capacidad de resistencia y transgresión es el video sobre erotismo sáfico *It wasn't love*, (1992, 20 min, B&N) de **Sadie Benning** (Madison, Wisconsin. 1973, E.U.A). Sadie, después de exponerse como una adolescente lesbiana precoz en su primer ejercicio videográfico *Sí cada chica tuviera un diario* (1990), se convierte en la antítesis del ideal de la mujer. De manera voluntaria, consistente y desafiante, realiza un simulacro de transexualidad que en sus primeras obras apenas recreaba, en esta pieza lo

desarrolla plenamente. Muestra sus ejercicios transgresivos para elegir su cuerpo y desechar todo lo relacionado con el género que le corresponde biológicamente.

La diferencia de los cuerpos es una condición biológica, esa realidad es el fundamento de la construcción del género. Marta Lamas ha trabajado sobre la teoría del género y afirma que es una construcción social y se articula por medio del lenguaje, en esto coincide con Judith Butler. Los estudios de género son la continuidad de la teoría feminista, porque la liberación de las mujeres implica la liberación de todos y cada uno de los participantes en la vida social y colectiva. El género, como tal, está enfocado en dos identidades que son consideradas normales: varón (masculino) y mujer (femenino). “El cuerpo es la primera evidencia incontrovertible de la diferencia humana. Este hecho biológico, con toda la carga libidinal que conlleva, es materia básica de la cultura”.<sup>109</sup>

A pesar que el género tiene dos opciones aceptadas y que la persona puede o no apearse a sus lineamientos. Simone de Beauvoir afirma: “Así como no basta decir que la mujer es una hembra, tampoco es posible definirla por la conciencia que adquiere de su femineidad en el seno de la sociedad de la que forma parte”.<sup>110</sup> La escritora analizaba desde su contexto y situación de intelectual en 1949, desde entonces ya cuestionaba la identidad, afirmando que existen varones femeninos y mujeres viriles, pero si se busca más a fondo, es el psicoanálisis de Freud donde se plantean los estudios sobre la sexualidad femenina que han prevalecido como paradigmas. Se afirma que la niña experimenta el complejo de castración y la envidia del pene, ambos acontecimientos la llevan a desarrollar el complejo de masculinidad. No me parece una definición asertiva para la reflexión del erotismo entre mujeres, ya que así siempre se ha considerado una enfermedad, lo cuál reproduce la homofobia. “Así, la niña rehúsa aceptar el hecho de su

---

<sup>109</sup> Lamas, Marta. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus. México, 2002. p. 56.

<sup>110</sup> Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Alianza Editorial Mexicana. Traducción Pablo Palat. México, tomo I. 1990. p. 73.

castración, empecinándose en la convicción de que si posee un pene, de modo que, en su consecuencia, se ve obligada a conducirse como si fuese un hombre”.<sup>111</sup>

Sadie Benning aparece en su video con tatuajes, patillas y barbilla, simula que trepa en una motocicleta (el falo simbólico) y se mueve sobre ella, un gesto perverso y masturbatorio, todo esto para narrar un pasaje imaginario, ya que, como ella dice, inventa su propio mundo con sus propias reglas y adoptando momentáneamente los estereotipos del rebelde promovidos por Hollywood; James Dean y Luke Perry, además de escuchar rock y usar atuendos rockero-punks, su identidad está en plena formación y experimentación. Sadie se caracteriza como la rebelde pero con causa, la suya propia, la que enfrenta la discriminación y la homofobia. Su video es una especie de confesión, de acuerdo al señalamiento de Judith Butler “La confesión como una verbalización permanente”.<sup>112</sup>

Las razones que llevan a Sadie a pensar en construir una identidad andrógina pueden ser un síntoma, ya que su intención es asumir una orientación erótica diversa, perversa y polimorfa. Para tratar de ahondar en este tipo de identidades se puede consultar a Freud, que como pensador de la sexualidad ha sido estudiado, criticado y debatido. Freud afirma que la etapa fálica es lo que marca diferencia sexual de por vida, ya que la niña descubre que su órgano erótico (clítoris) no es tan grande como del niño (pene), por lo tanto no tiene ese atributo. En realidad el pene es un referente privilegiado, que va más allá de la fisonomía. También se puede tomar como referencia a Lacan, quien siguiendo a Freud afirma que la niña en su formación heterosexual sentirá una carencia y buscará en un hijo (del padre simbólico) el falo que no tiene, por lo tanto desarrollará un repudio hacia su madre por haberla privado de uno. “Para las mujeres ser el falo

---

<sup>111</sup> Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Altaya. Barcelona, 1993. p. 507.

<sup>112</sup> Butler, Judith. *Deshacer el género*. Paidós. Barcelona, 2006. p. 231.

significa, entonces reflejar el poder del Fallo, para significar ese poder, para encarnar el Fallo, para abastecer el sitio al que penetra, y el significado el Fallo a través de ser su contrario, su ausencia, su falta, la confirmación dialéctica de su identidad”.<sup>113</sup>

La teoría psicoanalítica señala los conflictos que experimenta la niña en el desarrollo de su sexualidad sólo funcionan para las mujeres que se someten a la heterosexualidad, esto bajo los lineamientos del orden simbólico fallogocéntrico. Las teóricas feministas Parveen Adams y Teresa de Lauretis han explorado esa otra sexualidad, una alternativa que cada vez gana mayor reconocimiento, aún cuando se le tiene segregada, silenciada, asignada a espacios de control y sometida a la invisibilidad, se trata de las mujeres que aman a otras mujeres; a lo que me refiero con *el erotismo sáfico*. Sobre las posturas teóricas de ambas autoras iré trabajando en adelante.

Parece casi irreal que en pleno siglo XXI se tenga que seguir con cierto temor, la práctica amorosa entre mujeres, no sólo porque persiste la idea de que una persona homosexual padece de una rara enfermedad, vergonzosa pero curable. La homofobia prevalece y las personas del mismo género que manifiestan gestos amorosos en público, son propensas a ser ofendidas, maltratadas e incluso pueden ser víctimas de agresiones físicas, porque en ocasiones representan una competencia para los varones por las ventajas que la confianza y la cercanía permiten, es decir, la posibilidad de tener acceso a espacios privados no segregados por el género y a conversaciones íntimas, así como las sensaciones físicas de la aproximación que simulan como amistad, aunque en realidad es íntima. Más allá del lado negativo, podría comenzar mi argumento sobre el *amor sáfico* tratando de distinguir entre la persona lesbiana con la sáfica.

---

<sup>113</sup> Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge. Nueva York, 1990. p. 44. For women to be the Phallus means, then to reflect the power of the Phallus, to signify that power, to embody the Phallus, to supply the site to which it penetrates, and signify the Phallus through being its other, its absence, its lack, the dialectical confirmation of its identity. Traducción Candy Mar.

Parece que ser lesbiana es una categoría que identifica a quienes aman a personas de su mismo sexo (biológico) en este caso amor entre mujeres, pero dentro de esta categoría se desprenden una serie de acciones diversas sobre la práctica amorosa que refieren. Porque muchas veces se usan adjetivos (des)calificativos para señalar, violentar y regenerar a quienes manifiestan su preferencia erótica fuera de lo que Judith Butler señala como *actos performativos dentro de la heterosexualidad obligatoria*. “También se observa alguna manera que la mujer homosexual es sujeto de fortalecida idealización, una demanda de amor que se lleva a cabo a expensas del deseo”.<sup>114</sup>

El problema se funda en el miedo, aquel que surge de la conciencia masculina, machista y falocéntrica, es decir, si las mujeres se aman entre si, no necesitarán más de los varones y la situación se complica si además, las mujeres son económicamente independientes, educadas y concientes de su potencial, ya que raras veces se dejan atrapar en los ideales heterosexuales de la sociedad falocéntrica y renuncian voluntariamente a la servidumbre femenil y la maternidad.

El erotismo sáfico como práctica existencial, representa un malestar para las ideologías religiosas y sociales cuya postura es total y absolutamente homofóbica, sin embargo, en el terreno de la política y la economía se tienen mejores posibilidades de avance, es decir, mayor aceptación, de esta forma, la violencia real y simbólica se reduce, pero por supuesto que se disfraza de tolerancia, lo cual, no es propiamente aceptación y respeto, es sólo disimulo. Una *erótica sáfica* implica ingresar al ámbito íntimo, el momento de disuadir todos los miedos y obstáculos para acceder a los placeres, la interacción de los cuerpos, el roce de la piel, la degustación de los fluidos, conectar con el sentido de la

---

<sup>114</sup> *Ibidem*. p. 49. One also observes somehow that the female homosexual is subject to a strengthened idealization, a demand for love that is pursued at the expense of desire. Traducción Candy Mar.

otredad, sensaciones y emociones, que en este caso, no tienen como objetivo principal la eyaculación y en cambio la experiencia multiorgásmica es de continuidad-conclusión.

La relación erótica entre mujeres un acto que puede emerger de una amistad próxima, es asunto complicado, por esa razón no se tiene clara idea de cuál es la finalidad de este tipo de relaciones, porque el modelo que prevalece es de varón-mujer, donde alguien tiene que poseer. En el *erotismo sáfico* la lucha por dominar, seducir o conquistar no se manifiesta con esa precisión, porque las relaciones son intercambiables y en muchos casos la idea de posesión no se proyecta ni ejerce, es un devenir de roces, caricias, miradas, contacto y conversación. Quienes llegan a este punto en medio de la confianza, logran trascender hacia nuevas formas de goce y emoción. Las mujeres dejan de ser rivales para convertirse en amantes, solidarias con sus emociones, cómplices en su deseo, las fantasías se cumplen y abrazadas se dejan llevar al destiempo. El aspecto idealista es el que permite que el *erotismo sáfico* logre distinguirse del estereotipo de la relación lésbica, donde el simulacro de la pareja heterosexual se representa en el juego de las posiciones.

Es necesario romper con identidad establecida que encierra a las mujeres que aman a otras mujeres en categorías estereotipadas, de no ser así, se corre riesgo de identificarse dentro de la identidad lesbiana, lo cual también tiene sus matices inclasificables, por eso ser sáfica nos remite a otra posibilidad donde no necesariamente existe la transexualidad, aunque de cualquier forma no es problema. Lo cierto es que mujeres que aman a otras mujeres no comenten delito alguno y es necesario acceder a la libertad para que así se vislumbre esto como un ideal de respeto y dignidad. La demostración pública de afecto no tiene que ser restringida al ámbito privado, se requiere perder el temor a sufrir la violencia real y simbólica de la sociedad, es decir: los golpes, los

insultos, las señas obscenas, las miradas lascivas y cualquier tipo de agresión física o verbal, incluso la interpelación.

Es importante señalar que las amantes sáficas simbolizan la negación del culto al falo, son personas que no son fáciles de catalogar, los estereotipos marcados por la heterosexualidad son el modelo, de ahí derivan las personalidades lesbianas-sáficas por ejemplo, lo más común es la lesbiana masculina (marimacha) o la aparentemente andrógina y algunas que conservan rasgos de feminidad, esas identidades representan el binario: la pareja monogámica, donde cada quien debe adoptar un rol pre-determinado.

Simone de Beauvoir reflexiona sobre la lesbiana en el *Segundo Sexo* (1949) retoma un planteamiento del psicoanálisis de Freud, donde se analiza a la mujer desviada, aquella que se identifica con la figura paterna y quiere ocupar su lugar. Es la mujer que se niega a la pasividad y su sexualidad se proyecta en su propia identidad. Su objeto del deseo son otras mujeres y toma el lugar de la madre o de la hija en busca de ese objeto perdido. El psicoanálisis señala una etapa en la que la madre es el objeto del deseo, principalmente sus senos, que representan el placer de succionar los pezones, que se sitúa en la etapa oral, el objeto perdido simboliza esa carencia, pero en realidad el objeto es todo el cuerpo por lo que es y será.

Quienes no asumen esas normas y crean resistencias ante los modelos son adjetivadas como perversas, en todo caso, desviadas, mujeres que son anormales y muestran claras patologías mentales de acuerdo a la teoría antes mencionada. Para el psicoanálisis freudiano, parece que no hay salida para el complejo de Edipo de la lesbiana, que no existe solución para la envidia del pene, la castración y el complejo de masculinidad, sólo existe una posibilidad que no significa una salida. La renuncia a su goce masturbatorio, es decir, desplazar e incluso remplazar el placer clitorídeo con el placer

vaginal, mismo que depende de la penetración, de esta forma, asumir la feminidad y cumplir el papel de mujer, aquella cuya sexualidad muchas veces está incompleta, insatisfecha y la lleva a la frigidez. La mujer debe acceder a ser objeto pasivo, para el placer de hombre, cuya realización como mujer es la maternidad, es decir, su sexualidad debe estar limitada y al servicio de la reproducción. “La eliminación de la sexualidad clitoridiana es un prerequisite ineludible para el desarrollo de la feminidad”.<sup>115</sup>

Este planteamiento sobre el erotismo sáfico nos conduce a cuestionar su objeto del deseo de Sadie Benning, quien sigue jugando con su cámara Píxel Visión, juego que comenzó a los 15 años, cuando recibió la cámara como regalo de navidad, La pixel vision se convirtió en un objeto de culto. Ella se divierte al crear imágenes y discursos audiovisuales. La construcción de la pieza adquiere una forma alterna de narrar, en ocasiones interpela al espectador, en otras su intención es escandalizar, es una chica con un arma potente que enfrenta todo aquello que no le gusta, con lo que no se identifica y en esa lucha frontal la cámara (falo simbólico) desconstruye el lenguaje mismo, con elementos propios en una suerte de ensamble y collage, siguiendo su estética de bajo presupuesto.

Sadie, ya de por sí, una chica mala, se encuentra con una amiga que dice tiene actitud, la admira, se identifica con ella, se proyecta y la convierte en su objeto del deseo. En un plano secuencia ambas posan frente a la cámara mostrándose anti-femeninas, agresivas y desafiantes, bailan e interpelan al receptor. Sadie anuncia que están a punto de emprender la huida en un automóvil robado. Expresa en secreto al receptor imaginario que se siente seducida por tal personaje que la invita a la transgresión, van a realizar todo lo que está prohibido. Están listas para romper las leyes, anulan la idea de que los

---

<sup>115</sup> Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Altaya. Barcelona, 1993. p. 510.

menores de edad no deben experimentar con su sexualidad, pero en la situación de amantes lesbianas, Sadie afirma que ella ha olvidado todo sobre lo referente a pedir permiso y acepta el desafío. La huida tenía como primera parada una licorería que asaltarían.

La ruta será el camino de Detroit hasta Hollywood, es decir, cruzarán el país de norte a sur. Sadie realiza frente a su cámara una serie de ejercicios transgresivos, con alusiones a objetos fálicos y con sentido del humor simula ser una delincuente que es fichada, con esto deja ver que no teme a que se le catalogue; se burla de forma grotesca y desafiante de todo aquello que la vigilará y la castigará, toda la violencia que está dispuesta a soportar en busca de su libertad transgresiva.

Los cuerpos a lo largo de su existencia se convierten en las cárceles del alma, al menos esa es la discusión que plantea Judith Butler cuando afirma “El alma aparece como un instrumento de poder a través del cual se cultiva y se forma el cuerpo”.<sup>116</sup> El poder del discurso de todo aquello que ordena, clasifica, reprime, construye y modela una personalidad.. El orden simbólico estructura la mente y el cuerpo, así se crean cuerpos en función de su genitalidad, es decir, la persona recibe una serie de órdenes que operan incluso en el inconsciente y producen lo que se conoce como la diferencia sexual.

Hablar de la sexualidad lesbiana adolescente es necesario para ofrecer horizontes de comprensión sobre la pieza de Sadie Benning para entonces traer a relación aquellos cuerpos que se encuentran en plena etapa rebelde, que se desplazan a la automarginación, no obedecen ni se someten a las reglas y están en contra del orden simbólico imperante. Mientras ciertos aparatos represivos ejercen el poder a partir de la violencia, los adolescentes son sujetos que se enfrentan con toda su energía y en

---

<sup>116</sup> Butler, Judith. *Los cuerpos que importan*. Traducción Alicia Bixio. Paidós, Buenos Aires 2002. p. 62.

contrapeso con todo aquello que nos les causa interés, se identifican con personajes que rompen radicalmente con los ideales burgueses y proletarios del modo de producción que los pretende sujetar, todo esto para construirse un identidad, una forma de ser y actuar. Son personas que intentan por todos los medios a su alcance desarrollar sus propios gustos, pero sobre todo para ser todo lo contrario de lo que la sociedad les quiere imponer, se resisten, especialmente, a las ideas y reglamentos de los progenitores, que representa la ley del padre, el patrón y la patria.

Para presentar una ruta de análisis es importante saber y reconocer la situación de la lesbiana ante la teoría. Teresa de Lauretis en su libro *Figures of Resistance*<sup>117</sup> ha trabajado el tema considerando lo que el psicoanálisis aporta al entendimiento, muestra como se necesita entender el fenómeno fuera de las tendencias moralistas y de los aparatos represores. En el libro antes mencionado, la autora realiza una revisión de las representaciones de lesbianas en la literatura. Argumenta que dichos personajes fueron caracterizados en medio de un ocultamiento, usando metáforas, identidades secretas y disfrazadas, con una doble vida como en el caso de escritoras como Gertrude Stein y Virginia Wolf. Relatos que refieren al amor entre mujeres, cuya representación abre la posibilidad de organizar otra economía erótica que desplaza al falo.

El erotismo sáfico es lo que guía la trama del video de Sadie Benning, en el cuerpo del relato, la parte íntima causa interés, porque aquella chica que la seduce y enamora posa con ella, a cuadro bailan y se acarician, entonces no hay nada explícito, todo queda así, tal como es, un erotismo pudoroso, escondido, silenciado. La autora se burla de la situación, del engaño, de la posibilidad creativa de construir un relato imaginario, es su fantasía en suspenso, así deja ver hasta donde puede llevar el fetichismo de la cámara,

---

<sup>117</sup> Lauretis, Teresa de. *Figures of Resistance*. University of Illinois Press. Chicago, 2007.

especialmente cuando afirma que todo fue producto de su imaginación, que ella y su amante que no necesitan ir a Hollywood porque ellas son Hollywood y con esto cierra después de revelar su secreto y rebelarse en secreto, en el espacio de la intimidad, donde la complicidad y la confianza son sus armas discursivas en contra del poder, su cámara de video como ejercicio lúdico de empoderamiento.

La construcción y edición a corte directo, con desgarres y subtítulos sobrepuestos y desplazados en el plano (hechos a mano) abren la posibilidad de ejemplificar en un video voluntariamente de bajo presupuesto y de carácter independiente que presenta una identidad alterna: la sadomasoquista lesbiana, otra forma de tratar el erotismo. El raro goce de la invención y la mentira son las estrategias anti-narrativas que confunden, intrigan, escandalizan porque ella cada vez más segura de si misma es una videoasta con actitud. Produce el efecto de sutura, engaña descaradamente, simula que su narrativa es verdadera, pero todo es un juego perverso para transgredir. Su estilo ya está definido, une fragmentos que graba y edita a corte directo, enlaza con recursos alternos, recortes de revistas y periódicos, fragmentos de programas de televisión, fotografías y juguetes.

La cámara es una herramienta que permite a Sadie Benning construir una identidad disidente, móvil, transgresora en su lenguaje videográfico y especialmente en su persona. Es una artista que desarrolla un imaginario y fragmenta su cuerpo ante el espejo que es su cámara. Los planos, la música los insertos a corte directo muestran un juego visual, donde los recursos no son limitantes aunque si limitados. Los videos de Sadie Benning son la prueba de cómo el video la apodera y permite que la voz de una rebelde, lesbiana con tendencias delictuosas deje ver y oír sus fantasías. Ejercicios de resistencia y transgresión en contra del modelo institucional que prevalece en el cine y la televisión y en contra de los estereotipos de las lesbianas.

### 3.5 La sadomasoquista lesbiana

Parveen Adams en su libro *The Emptiness of the Image*<sup>118</sup> trabaja el término sadomasoquista lesbiana, para demostrar que existen otras sexualidades, fuera de lo que ha sido señalado por el psicoanálisis, para conjugar esa nueva identidad sexual la persona reúne características que corresponden al sujeto perverso: el fetichismo, el repudio y masoquismo, estas posiciones sexuales tienen una relación diferente con el falo, lo cual produce una sexualidad perversa y transgresiva. El repudio, afirma la autora, explica el suspenso y la transgresión del orden edípico ya que pospone el placer. El masoquista repudia al padre y con sus actos realiza la abolición del padre en lo simbólico, por tanto la organización del martirio funciona para establecer una nueva sexualidad.

La sadomasoquista lesbiana no reproduce la organización del deseo heterosexual, ni siquiera del homosexual, sus prácticas se organizan alrededor del repudio y de la transgresión. El deseo está separado del falo paterno y esta separación garantiza la diversificación del deseo. En las perversiones es posible que el deseo sea liberado de la representación del pene como falo dentro de una intensa movilización de representaciones. La sadomasoquista lesbiana va más allá de la figura perversa, no comparte su estructura, aunque eso también implica el factor fantasía y el suspenso, la sadomasoquista lesbiana no siempre es compulsiva, puede ser genital o no serlo.

Los escenarios del sadomasoquismo lesbiano son perversos, pero no siempre fetichistas, es la construcción de otra sexualidad entre mujeres, los fetiches se construyen y desconstruyen o sustituyen, tiene múltiples fantasías, placeres corpóreos y excitación transgresiva. Parveen Adams afirma que es un juego teatral de la identidad y de la

---

<sup>118</sup> Adams, Parveen. *The Emptiness of the Image*. Routledge. Nueva York, 1996.

genitalidad con una intensificación perversa del placer. Su sexualidad obtiene éxito al desplazarse fuera del falo, rechazando las formas de patología mujeril que reproducen incluso con las mujeres homosexuales porque no hace identificaciones viriles, por lo tanto permanece fuera del orden social y familiar. La sadomasoquista lesbiana desarrolla su sexualidad transgresiva ya que su entrada en el deseo tiene acceso por medio de una realidad psíquica compleja, por ello, sus ejercicios transgresivos han superado las fases de la sexualidad que señala el psicoanálisis liberándose de todas ellas.

La lesbiana (retomando la identidad que prevalece en lo cotidiano) no funda su erotismo en la reproducción, en todo caso juega un papel ambiguo, no se asume como mujer, porque no cumple con los ideales mujeriles, puede o no ser femenina, se le considera activa en su erotismo. Las relaciones lésbicas no tienen como finalidad exclusiva el orgasmo, aunque pueden resultar multiorgásmicas, ya que exploran sensaciones acompañadas de una intimidad basada en la confianza, la conversación, la identificación y el descubrimiento. La mujer que se enamora de otra mujer no siente el peligro del embarazo, lo que motiva su desplazamiento a otras realidades deseantes.

A pesar de que se puede caer en el vértigo de reproducir los modelos de pareja establecidos, el *erotismo sáfico* produce relaciones llamadas inter; se puede ser activa y pasiva, es una relación para desocupar el falo simbólico e imaginario y descubrir los placeres del orgasmo clitorídeo. Dichos placeres se perciben y desarrollan en medio de muchos temores, a escondidas, con cierta culpabilidad, ya que renunciar al culto del falo puede traer consigo desprecio por parte de la sociedad, en la política, en el trabajo y en la escuela. Las lesbianas son ofendidas en la calle, avergonzadas en sus hogares, reprimidas en el ámbito público y menospreciadas, son personas sujetas a condenación

y abuso. Sin embargo, negociar el deseo es central en el descubrimiento de erotismo, le da un sentido personal de empoderamiento, negociar entre deseo sexual y subjetividad

Para conocer la importancia de la pieza de análisis de Sadie Benning trabajada en este capítulo es importante saber y reconocer la situación de la lesbiana ante la teoría, por eso cabe hacer un reconocimiento en la construcción de la identidad. Teresa de Lauretis propone una visión sobre el *erotismo sáfico*, al poner en relación las representaciones del deseo entre ellas, afirma que, para liberarse del dominio masculino, el erotismo entre mujeres construye espacio de seducción, fantasías y confianza. La autora afirma que las lesbianas no son mujeres porque no admiten el rol establecido dentro de la cultura patriarcal, aunque su género sea asignado biológicamente, crean una suerte de camuflaje para desplazar las órdenes lingüísticas que les asignan un sexo, las mujeres se recrean en ese discurso enajenante del cual la lesbiana y la sáfica huyen desfavoridas de los mecanismos de opresión y custodia.

Aún cuando las lesbianas son madres, la estructura familiar es alterada y los deseos giran entorno a la (in)diferencia sobre la pasividad, una subjetividad marginal importante como forma de resistencia ante la violencia simbólica y real en contra de los cuerpos y las mentes de las lesbianas. Los grupos de lesbianas rehúsan a la economía, la política y la ideología del poder masculino. En muchos casos proponen formas de libre elección, erotismo, deseo y comportamiento como lesbianas.

La lucha con el lenguaje para reescribir el cuerpo más allá de su representaciones precodificadas, representaciones convencionales que no puede ser reapropiación del cuerpo de la mujer como domesticado, materno, edípico o pre-edípico engendrado, pero es una lucha para trascender tanto el género y sexo una recreación del cuerpo de lo de manera diferente.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Lauretis, Teresa de. *Figures of resistance*. Universidad de Illinois Press. Chicago, 2007. p. 62. The struggle with language to rewrite the body beyond its precoded, conventional representations is not and cannot be reappropriation of the female body as it is domesticated, maternal, oedipally or preoedipally

Judith Butler en su libro *Cuerpos que importan*, habla del falo lesbiano, para ello desarrolla una revisión crítica del ensayo de Freud sobre el *narcisismo* y de Lacan sobre *la etapa del espejo*. La formación del yo queda incompleta, la castración marca una herida narcicista, por lo tanto el sujeto sólo emerge al deseo si logra encontrar un objeto fuera de si. En el caso de la lesbiana, el falo se encuentra desplazado, se le ubica en otra parte del cuerpo, en muchos casos se convierte en una habilidad física o intelectual sobre saliente, se dice entonces que la mujer no puede tener un falo, pero si puede ser el falo. La misma autora afirma que la promesa del falo nunca se cumple, por eso es contradictorio y tratar de explicar que ser el falo es pretender que se tiene el falo.

Siguiendo la explicación de Lacan sobre el significante privilegiado *falo*, Judith Butler asegura que el falo no es una parte del cuerpo, por lo tanto opera en lo imaginario; tiene una función simbólica e idealizadora y puede convertirse en una zona erógena desplazada de lo genital. Tener el falo es una posición simbólica dentro de una matriz heterosexual, corresponde a sujetos masculinos que tienen esa posición dentro del lenguaje. “Las prohibiciones no siempre surten efecto, es decir, no siempre producen el cuerpo dócil que acata planamente el ideal social, pueden delinear superficies corporales que no signifiquen las polaridades heterosexuales convencionales”.<sup>120</sup>

La lesbiana es transgresiva porque no acata la prohibición de amar cuerpos biológicamente parecidos o iguales. Existe la identificación y la proyección en el cuerpo de otra. Esto abre la posibilidad para poder reflexionar sobre imaginarios alternos, un goce que se identifica fantasmáticamente con el cuerpo maternal, pero a su vez se recrea en los espacios transgresivos, mismos que se rebelan y ocultan, se exhiben soportando el desprecio que se refleja en las miradas que las condenan.

---

engendered, but is a struggle to transcend both gender and sex an recreate the body otherwise. Traducción Candy Mar.

<sup>120</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós. Traducción Alicia Bixio. Buenos Aires, 2005. p. 105.



**Sadie Benning.** *It wasn't love* (1992, E.U.) Videogramas.

El ejercicio transgresivo de Sadie Benning permite tomar como referentes conflictos existenciales, poner a discusión una cuestión política, señalar la injusticia que se produce al limitar y asignar espacios prohibidos para las muestras de afecto, hace énfasis en la discriminación y marginación a la que se tienen que someter las mujeres que aman a otras mujeres, un secreto que exige la aceptación, porque de cualquier forma, al mantenerlo interdicto afecta considerablemente, fomenta el sentimiento de rechazo y la culpa. La heterosexualidad no puede ser una imposición manifiesta y este video puede ser comprendido desde el contexto de la primera década del siglo XXI, ya que la homofobia persiste y a pesar de los movimientos lesbico, gay, bisexual y transexual, la discriminación es regla, lo cual no es posible acatar y la resistencia está buscando medios de expresión.

El derecho a manifestar y disfrutar de afectos en público todavía es un anhelo libertario, pero mucho más erradicar la violencia y la discriminación, frenar el maltrato psicológico al interior de las familias, el desprecio y el encierro en los guetos, que regularmente son bares. Al detener esa violencia se construye una cultura del respeto y la aceptación, sobre todo después de la legislación sobre matrimonio de personas del mismo sexo/género en México, aprobada el 16 de diciembre del 2009.

#### 4. La destrucción del placer visual

El llamado *arte del cuerpo* se puede diferenciar de aquello conocido como *performance*, ambos implican utilizar el cuerpo para expresar, conducir y atraer la mirada. La *performance* es una práctica que permite a las creadoras entrar en contacto con sus espectadores en tiempo real, rompiendo así, toda barrera que separa al receptor de la obra. Dos tendencias marcaron las obras realizadas a finales de los setenta y principios de los noventa; el *arte del cuerpo* que negaba todo registro y la *performance* que poco a poco fue cediendo hasta que logró integrar otros elementos, entre estos, los registros en fotografía, cine y video, logrando que la imagen fuera la forma de trascender, difundir y preservar el proceso de la obra.

Las creadoras elegidas para este capítulo, han experimentado con el arte del cuerpo integrando al video como un elemento importante en la pieza, la diferencia radica en el uso del video en dos sentidos: como materia de registro y como medio para el cual es creada la *performance*. La selección de creadoras fue hecha de acuerdo a su destacada trayectoria y su presencia constante en exhibiciones de museos y por las posibilidades de interpretación de su obra desde la perspectiva feminista, la que busca la libertad del sentido en la expresión corporal, en la gestualidad y el desplazamiento.

Amelia Jones en su libro *Performing the Subject*, afirma que algunas artistas ofrecían resistencia al registro de la *performance*, ya que de esta forma, se perdía el sentido pieza efímera que sólo involucraba a los presentes, que trataba de romper con el objeto material del arte y su apropiación. “El arte corporal abre las vicisitudes del sujeto/objeto en relación con el discurso del arte, en su negación o confirmación algo más que

la ausencia del cuerpo/sí mismo (el tema de la contingencia en el otro) el arte corporal se niega a probar la presencia”.<sup>121</sup>

Entre las creadoras que han desarrollado performance en su práctica artística, me interesa en trabajo de la norteamericana **Joan Jonas** (1936, Nueva York). Ella se ubica en el contexto que corresponde a las prácticas de libertad creativa desarrolladas después de los movimientos sociales de los sesenta, de las intervenciones feministas de los setenta en el arte y la comunicación, momento en el cual, se desarrollo con fuerza la teoría y crítica radical, ahí se ubica Joan Jonas, que incluye en su performance permanente al video como un elemento vital dentro composición que está centrada en los ambientes, escenarios y escenografías. El ejercicio de presencia y ausencia es la constante en su obra, así como la no representación de sí misma, sino la referencia a la otredad, dejando a la sensibilidad del momento el proceso de su performance.

Como creadora, Joan Jonas trabaja en espacios, mismos que configura con objetos simbólicos, diseñando la iluminación y colocando utensilios. Este tipo de obra se desarrolla durante el proceso y el tiempo que dura, el contenido se basa en narrativas, con alusiones a la literatura y la poesía. Sus referentes forman parte de la subjetividad de quien así se expresa. Joan Jonas construye al momento de interactuar con el espacio y el público, ella misma propone recorridos al interior de sus instalaciones, esto permite a quien acude al encuentro con la obra, encontrar alternativas ante el conjunto, que de momento sorprende pero al ser mirado desde diversos puntos de vista permite contemplar la disposición de los objetos, pero casi en todo momento la mirada se dirige a ella y sus movimiento, aunque a veces su presencia es sólo ausencia sugerida a partir

---

<sup>121</sup> Jones, Amelia. *Body Art, performing the subject*. Minnesota Press. Minneapolis. 1998. p. 36. Body art opens up the vicissitudes of subject/object relations within art discourse; in its refusal or confirm anything other than the absence of the body/self (the subject's contingency on the other) body art refuses to prove presence. Traducción Candy Mar.

de ciertos indicios, el simulacro de su ser está presente, las posibilidades están abiertas, su performance puede ser visto y apreciado sin regla alguna y sin criterios pre-establecidos.

Joan Jonas estudió escultura e historia del arte y tiene un gusto especial por la antropología. Su imaginario ha sido sensorialmente estimulado al realizar viajes con el fin de encontrarse con otras culturas, para así estudiar sus rituales y actos colectivos. Como creadora, se considera a sí misma *una escultura viviente*, ya que su experiencia como cuerpo y psique son sus materiales, su desplazamiento al interior del espacio es su performance. Joan Jonas lleva consigo experiencias, memorias, referencias y anécdotas que explora con sus posibilidades expresivas y capacidades.

No me costó ningún esfuerzo –explica la artista– estaba muy vinculada al mundo de la danza y seguía las enseñanzas de de Trisha Brown y Yvonne Rainer. Comencé a investigar en el espacio y en los fenómenos de percepción, en los cuales confluían varios elementos. Por un lado, la influencia del teatro Kabuki y por otro, mi capacidad de dibujo instantáneo. Me entusiasma la música y el cine, los sonidos naturales, los juegos de luces, la composición de planos, el corte.<sup>122</sup>

El momento creativo que me interesa trabajar en este capítulo es cuando ella utiliza el video como un elemento palpitante en el cuerpo de sus instalaciones, es decir, cuando la performance y el video juntos, son sus herramientas experimentales y de contacto. Joan Jonas consiguió su primera cámara de video Portapack en Japón en 1970, desde entonces, la cámara tomó varias funciones al formar parte de su imaginario. Ella transitó del uso del espejo real con su carga simbólica (ego), imaginaria (Yo) a un pantalla que refleja y refracta su imagen pública, en la cual atenta contra la construcción de la identidad única e inamovible. En sus creaciones, Joan Jonas incorpora la obra a su ser y a su exploración de posibilidades.

---

<sup>122</sup> López, Julia. *Joan Jonas, feminista y pionera de la performance*. 24 de Septiembre de 2007. <http://www.amecopress.net/spip.php?article394>

Desde sus primeras performance, Joan Jonas adoptó indumentarias y objetos para referirse a realidades alternas, sugiriendo construcciones imaginarias cuyos significados se distribuyen en función del espacio. Su performance no tiene un plan preciso, se va creando en el proceso, sus movimientos y gestualidad responden al acontecer del instante, en esto interviene la temporalidad y el contexto, ya que ella fluye en el devenir de su obra.

#### **4.1 Fragmentos de Joan Jonas**

En las instalaciones performáticas de Joan Jonas, el video cumple la función de transmitir lo que acontece y de registrar la memoria, en la cual la obra de arte es un sujeto y no un objeto. Quisiera usar el concepto de *performance* en lugar de *arte del cuerpo*, como recurso teórico para la interpretación de la obra de Joan Jonas, aunque como afirma Johann-Karl Schmidt “Joan Jonas es considerada principalmente una figura en forma de escultura que no se basa en la piedra o metal, sino en una estatua de cuerpo viviente”.<sup>123</sup>

La performance requiere la exploración del cuerpo y la subjetividad, en este caso, un desplazamiento en un escenario pequeño, donde la tensión visual surge con los movimientos de la creadora, quién exige al espectador una mirada que no es pasiva porque requiere una implicación, el receptor no sólo ejercita su percepción sino completa la obra con sus ideas, mismas que son interpretadas a partir de los elementos que acompañan el entorno donde se ha de realizar el acto performativo. “El monitor es un espejo en curso. También traduje el método para alterar la sincronía del uso del

---

<sup>123</sup> Schmidt, Johann-Karl. *Joan Jonas, Performance video installation*. 1968-2000. Galeria der Stadt Stuttgart. Alemania. 2001. p. 10. Joan Jonas is considered a leading figure in that form of sculpture that is based not on stone or metal but on the statue of the living body. Traducción Candy Mar.

sonido retardado en mis trabajos de fuera al vídeo, vía la circulación vertical fuera de sincronía y frecuencia”<sup>124</sup>.

En el video *Vertical roll* (1972) Joan Jonas procura desvirtuar no sólo la nitidez de la imagen, ya de por sí ausente de color, obliga al espectador a mirar la descomposición de una misma escena en planos que se desplazan de arriba hacia abajo, el efecto de salto y desmembramiento de la imagen representa la identidad femenina fragmentada e inestable en el simulacro de una televisión descompuesta. Los campos que conforman la imagen no se sobreponen, por eso produce la idea contraria a la pasividad del espectador, le exige a quien lo mira, trabajar de más en la re-composición del plano y le conduce a encontrar el significado de lo expuesto. *Vertical roll* sintetiza todo lo anterior, por muchas razones, principalmente porque su contexto representa lo multicultural, la posibilidad de experimentar con el espacio.

Los actos performativos de Joan Jonas operan de manera imprevista. *Vertical Roll* pertenece a una etapa de experimentación del video temprana, ya que aún se tenía al aparato receptor de televisión como elemento dentro de las acciones, aparato que era blanco de ataques, alteraciones y distorsiones, tal y como ocurren con las acciones violentas en contra de la televisión realizadas por Wolf Vostell y Nam June Paik, acciones que realizaron como eventos Fluxus a fines de los sesenta; como el entierro de la televisión (TV Burying», 1963)

En *Vertical Roll*, Joan Jonas sitúa la cámara como elemento re-transmisor, es decir, a partir de un circuito cerrado que une dos escenarios, un adentro y un afuera de la misma obra, pero lo que causa mayor alteración es el sonido que se crea con un objeto de metal

---

<sup>124</sup> Jonas Joan. “Untitled”. En Hall Doug and Jo Fifer Sally. *Illuminating video*. Aperture. Nueva York, 1990. p. 367. The monitor is an ongoing mirror. I also translated the method of desynchronization from the use of the sound delay in my outdoor Works into video, via the vertical roll-an out-of-sync frequency. Traducción Candy Mar.

con el cual, golpea sin cesar produciendo malestar auditivo, lo hace a un ritmo monótono y repetitivo, esta es una representación que alude, como se ha dicho, a la persona que no asume una identidad construida social y culturalmente pero tiene que someterse a un orden, es decir, a cumplir el papel monótono, repetitivo y reglamentado de ser mujer; el género articulado en su psique, a partir del lenguaje “La economía falogocéntrica se apodera del poder femenino de reproducción y lo reconcibe con su propia acción exclusiva y esencial.”<sup>125</sup>.

El ruido al interior de las imágenes en *Vertical roll*, es como de máquina fabril, una prensa hidráulica o algo que así trabaja, sin parar, a un mismo paso todo el tiempo como las imágenes de video que son troqueladas lo mismo que la identidad se troquela, en tanto la identidad es un automatismo de repetición, una mecánica de repeticiones de lo mismo que cambia, porque así es lo real de una cadena de producción. En este caso, se ofrece resistencia a ser objeto de contemplación placentera, erótica, idealizada y a su vez es una forma de luchar contra la estética audiovisual de la imagen reproducida en monitor a partir de su desvirtualización. “En *Vertical Roll* (1972) ella hizo una grabación de su mano golpeando en una mesa y sobre está durante la falla del monitor”.<sup>126</sup>

En lo más radical, *Vertical Roll* hace ver la nueva valoración del valor, el espectáculo de repetición de imágenes en cadena de producción, en un montaje repetitivo como el esquema mental que valoriza la fuerza de trabajo, un cambio profundo dentro del modo de producción capitalista que dejan ver este tipo de obras donde lo repetitivo representa la producción del sentido de las repeticiones mercancía, esto avanza para el análisis

---

<sup>125</sup> Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Traducción Alicia Bixio. Paidós. Argentina, 2002. p. 77.

<sup>126</sup> Elwes, Catherine. *Videoart a guided tour*. I.B. Tauris. Londres, 2005. p. 30. In *Vertical Roll* (1972) she made a recording of her hand repeatedly slamming down on a table and placed it through the faulty monitor. Traducción Candy Mar.

crítico del/a sujeto, ese ente que se produce a través de repeticiones según Jaques Lacan. En este caso material concreto, la repetición de planos representa el orden del discurso que ha sido alterado, desvirtuado y despojado de su significación.



**Joan Jonas.** *Vertical Roll* 1972

En *Vertical Roll* se presenta otra forma de montar las imágenes, de acuerdo a la teoría situacionista de Guy Debord<sup>127</sup> (1931–1994, Francia), estilo que llamó *detournement* (tergiversación) la cuál se realiza cuando es posible que dos

imágenes de contextos diferentes tengan relación al unir las y con dicha unión producen un nuevo sentido. Es un método donde los significados que se enlazan producen en el espectador el efecto de sutura, es decir la unión, en términos de cine; la secuencia de continuidad, pero cuya unión depende de la percepción de quien aprecia la obra y que logra con su imaginario interpretar el sentido del lenguaje.

#### **4.2 Tergiversación de la representación**

El problema de la identidad fija es una cuestión que Joan Jonas no deja de plantear, al menos como salida para eliminar todas esas marcas corpóreas que la sitúan como una identidad (femenina), aparentemente inmutable, en sus obras ella se presenta cambiante, busca eliminar mitos tomando elementos de rituales para atentar contra el mito de sí misma como artista. En algunos casos se cubre el rostro y oculta su identidad, en otros, retoma tradiciones escondidas y mutiladas de los indios y del oriente, pero ella lo hace teatralmente con escenografía y atrezo, así mismo, los indios de Norteamérica son uno de sus referentes, cuyos elementos significantes le son de utilidad para rescatarles del

---

<sup>127</sup> Debord, Guy. *La société du spectacle*. Ediciones Gallimard. Paris, 1992.

olvido al que se les somete al limitarlos a vivir en sus reservas. Así, Joan Jonas renuncia al ensimismamiento y coloca su experiencia individual en la experiencia colectiva, en la otredad aparentemente ajena a su contexto.

Joan Jonas adopta la actitud y sonido de un animal, la cámara se sitúa como espejo pero también como pantalla donde ella atenta contra el significado de la representación. Ella simula el sonido de un gallo, el plano se divide en dos campos, el monitor y ella en frente, una acción que se transmite en tiempo real, de pronto se pierde el sonido pero



**Joan Jonas.** *Duet* (1972, 4:23 min,  
B&N.

ella continúa con la gesticulación realizando el acto preformativo. Nuevamente adopta una identidad ajena así misma, produce una diferencia en su cuerpo, aunque sea sólo un simulacro, creando alteridad para desestabilizar la realidad, lo que se impone

creando una subjetividad flexible y en proceso de transformación constante.

En *Duet* se sitúa frente a sí misma, interpelándose, el ejercicio es un debate entre quien es en realidad y el reflejo que revelan aquellos indicios de su persona, la cámara funciona como espejo, la pantalla distorsiona la realidad más de lo que ella misma procura, por lo cual, ejerce una doble acción, la real: ella frente a la cámara, y la imaginaria: ella detrás de la pantalla. El resultado es una personalidad que en realidad no quiere adoptar, por lo tanto pierde el sentido humano y se torna una entidad ambigua.

El video es registro de su acción, alteración de la imagen de género, del género cinematográfico y televisivo, no hay narrativa, no existe identificación alguna que pueda hacer el receptor, se le reprime el deseo, su placer escopofílico se inhibe y su mirada choca con el displacer, las imágenes producen repudio y a veces resistencia.

Para el feminismo, el video es una empoderante maquina libertaria para transformar la estética de la representación canónica que limita a la mujer en su fase de creadora.

#### **4.3.- Política sexual de la mirada**

El deseo es la manifestación de las pulsiones, la libido se articula por medio del lenguaje y así busca la satisfacción, es decir el placer. El deseo se experimenta cuando la persona no encuentra en sí misma la fuente de placer, entonces el deseo es un fantasma y cuando más cerca parece estar de su objeto, surge la imposibilidad, el desconocimiento, el temor y por lo tanto la renuncia. Cuando el deseo se constituye hacia otra persona, se tiene como antecedente del deseo de ver, esa curiosidad de la que habla Freud cuando se refiere al descubrimiento de la diferencia genital experimentada por los niños. En ese modo de mirar el/la sujeto en cuestión encuentra una fuente de placer que se denomina *escopofilia*, esta forma de encontrar placer también se da al encuentro con la imagen. Cuando una figura representada en una imagen es vista, puede ser fuente de placer y de goce.

La mujer, en tanto es considerada objeto sexual, es fuente de placer a la vista. El desnudo femenino ha sido un tema constante en el arte, también lo es en los medios gráficos y electrónicos. Cuando una mujer aparece en el encuadre adquiere el significado característico de la mirada falocéntrico; la mujer es el objeto del deseo, no un sujeto deseante, aparentemente tiene placer al exhibirse, en realidad es una necesidad económica, pero en la economía del deseo lo que importa es la permanencia de la política sexual de la mirada que se funda en lo simbólico.

Una mujer semidesnuda o con ropa diminuta es un *atractivo visual*, adquiere ese significado por su connotación erótica, sólo se le contempla por el efecto que produce

en el imaginario de quien la mira. El espectador se apropia con la mirada, se alimenta de fantasías y enfrenta su deseo, se autoestimula física o mentalmente y es la imagen de la mujer la que mercantiliza el deseo masculino.

El cine es un aparato que contribuye a la construcción del deseo, existe un concepto desarrollado por Lacan para hablar del deseo de ver, verse y ser visto, esto es *la pulsión escópica*. Surge cuando el sujeto es reconocido por la madre, es ella la que contempla fascinada a su criatura y es así como la mirada se constituye como fantasma escópico, porque ese placer de ser visto sólo existe en relación con ella. El sujeto busca la repetición de ese goce y entra de lleno en la dialéctica entre *el ojo y la mirada* como fuente de placer escopofílico. “El ojo y la mirada, esa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico”.<sup>128</sup>

Existe el conflicto entre las fantasías imaginarias que se encuentran sometidas a las exigencias de lo simbólico, es decir el deseo del otro y las pulsiones de cada quien. El sujeto busca incansablemente en la mirada del otro la fuente de su deseo satisfecho, ya que descubre en la mirada que lo desean, entonces ocupa un lugar en el deseo del otro. La dialéctica de la mirada significa que se mira a través de otra mirada. En *la pulsión escópica* el sujeto se halla cautivo de la función del deseo, el mundo es un espectáculo y el campo visual, ya no son un espejo donde se refleja sino una pantalla donde se proyecta.

En el deseo de mirar se juntan dos movimientos del mismo deseo, se dirige primero al cuerpo propio, pasa por su imagen en el espejo donde el sujeto ensaya sus gestos, su apariencia, las actitudes que deberá asumir y luego se posiciona en el espacio simbólico. Lo real y lo imaginario entran en conflicto y afectan lo psicossomático, de acuerdo a

---

<sup>128</sup> Lacan, Jaques. *El seminario. Num 11*. Paidós. Argentina, 1987. p. 81.

como es mirado encuentra su satisfacción, mira con deseo y entonces la posición del sujeto cambia, apunta su deseo al otro, si se le priva de la mirada el sujeto sufre una regresión que se manifiesta como angustia.

La mirada subjetivante y la función fisiológica de ver son consecuencia de *la esquicia del ojo y la mirada*. También es necesario ocultarse de la mirada del otro y renunciar a ver todo, es decir, la represión. Es importante abandonar los mecanismos del fetichismo y el voyeurismo y encontrar otras construcciones visuales con fantasías que no se aferren a lo pre-establecido. “El espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como omnivoyeur. Efectivamente, este es el fantasma que encontramos en la perspectiva platónica, de un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnividente”.<sup>129</sup>

#### **4.4 La representación cinematográfica de la mujer**

La autorreferencia y la adopción de nuevos elementos para el arte han sido la constante en el llamado *arte contemporáneo*, teniendo como antecedente las vanguardias de la modernidad y asumiendo nuevas posturas ideológicas ante el objeto del arte, el mercado y los espacios de exhibición. Existen ejemplos vastos y variados de la creación dentro de las disciplinas tradicionales que se han visto transformadas, complementadas o alteradas. Para dar ejemplos sobre obras que reúnen diversos elementos se presentarán nuevamente trabajos en video; esa herramienta electrónica adoptada por las creadoras cuya intención es romper con toda regla, alterar el lenguaje y los significados que contiene. Así, en esos ejemplos se reúnen los aspectos desarrollados anteriormente, esto en relación al placer de ver y a la mujer como objeto del deseo, su transcendencia al convertirse en el sujeto del arte y no sólo en el objeto.

---

<sup>129</sup> *Ibidem*. p. 83.

Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo* habla de la destrucción del placer como un arma radical para combatir la mirada falocéntrica. Realiza un análisis de la mirada y cómo se articula el lenguaje cinematográfico desde el psicoanálisis. El discurso narrativo (diégesis) de la secuencia en el cine, ofrece una sola imagen de la mujer que se repite y que depende total y absolutamente de la ideología de la representación. Laura Mulvey asegura que dentro de la trama cinematográfica existen momentos de fascinación y contemplación del cuerpo femenino, por lo tanto se construyen dos miradas, las que miran dentro del encuadre y las que observan desde fuera. “El hombre puede experimentar sus fantasías y obsesiones mediante el orden lingüístico al imponerlas en la imagen silenciosa de la mujer aún atada a su lugar como portadora, no creadora de significado”.<sup>130</sup>

Los espectadores se identifican con aquello que miran (la cámara) y desean lo que contemplan (la pantalla), es por medio de dicha identificación que realiza su deseo cuando se proyecta frente a sus ojos. Los patrones pre-existentes funcionan en la subjetividad por medio de la fascinación donde intervienen los factores sociales que lo moldean. Para el cine es importante reconstruir y re-significar la diferencia sexual, ya que así la mujer adquiere significantes que la posicionan como objeto del deseo, en los fotogramas se re-interpreta su posición dentro de la narrativa, la diferencia sexual en la imagen funciona entonces, para articular en la mirada del espectador los valores eróticos y espectaculares. La imagen de la mujer en la secuencia cinematográfica es, la mayoría de las veces, como portadora y no creadora de significado.

Laura Mulvey habla de esa representación que sitúa a la mujer en la fantasía masculina, la considera un conjunto de formas obsoletas y opresivas que deben ser trascendidas

---

<sup>130</sup> Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. Karen Cordero e Inda Sáenz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e Historia del Arte*. UIA, PUEG-UNAM. Curare. México, 2007. p. 82.

para concebir un nuevo lenguaje del deseo, analizar el placer o la belleza para anularlo. El cine comercial, como empresa mercantil, tiene el poder de reconstruir el orden establecido, recreando las producciones ideales del ego masculino. La mujer, afirma la autora, es representada como castrada, el deseo femenino sufre de esa herida simbólica.

Las estructuras placenteras que presenta Laura Mulvey son: la escopofilia que significa usar a otra persona como objeto de estimulación sexual por medio de la vista y el narcisismo: la identificación con la imagen que se mira. La autora define la escopofilia fetichista que construye la belleza física del objeto al transformarlo para su propia satisfacción. Coloca al voyeurismo con asociaciones placenteras sádicas que crean la ilusión a la medida del deseo, mismo que se articula en el lenguaje cinematográfico como una tecnología que interviene en la construcción de la subjetividad. “Las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas, con su apariencia codificada para un impacto fuertemente visual y erótico de modo que pueda decirse que connotan mirabilidad”.<sup>131</sup>

Sobre la crítica de la representación de la mujer en el cine también ha trabajado Teresa de Lauretis en su libro *Alicia ya no* (Cátedra, 1986). Aunque su análisis se vierte en la semiótica, coincide con Laura Mulvey al señalar que en el cine se proyectan los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad por medio de códigos. La mujer, dice Teresa de Lauretis, es un signo y objeto de intercambio social masculino. Ambas autoras afirman que la mujer está situada como un objeto de la representación en el cine, fin y origen del deseo masculino. “La mujer es el cimiento mismo de la representación, objeto y soporte de un deseo que, íntimamente ligado al poder y la creatividad, es la fuerza impulsora de la cultura y la historia”.<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> *Ibidem*. p. 86

<sup>132</sup> Lauretis, Teresa de. *Alicia Ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer. Madrid, 1992. p. 27.

Teresa de Lauretis señala la existencia de un espacio vacío entre signos en la narrativa cinematográfica, es decir, entre la cámara y la imagen. El cine crea un espacio entre el espectador que debe identificarse con la cámara, para acceder a los códigos de representación, a las enunciaciones y la retórica visual del contenido. La mujer, asegura Teresa de Lauretis, es vista como objeto del deseo personal que excita los instintos sexuales y de propiedad, señala que aunque la mujer no puede transformar los códigos de percepción visual si puede transgredirlos, crear problemas, provocar, pervertir y convertir la representación en una trampa.

El cine ha cambiado su estructura, la materia, los procesos de producción. Los cambios han propiciado el uso del video para la industria cinematográfica, esas herramientas de fácil acceso han reducido costos de producción, el video es un elemento indispensable para la producción audiovisual contemporánea, dicho esto, es permisible el poder ligar la discusión sobre la representación en el cine de Laura Mulvey y Teresa de Lauretis con las imágenes videográficas de creadoras, ante las propuestas que procuran atentar contra la fantasía erotizada de las imágenes y que destruyen el placer como arma radical para combatir el privilegio y satisfacción del invitado invisible, es decir el espectador.

#### **4.5. Liberación de los estigmas femeniles**

Marina Abramovic realizó *Art must be beautiful, Artist must be beautiful*, una performance que tiene como registro el video. Esta pieza fue presentada en el festival de Copenhague en 1975. Para introducir una propuesta de interpretación de la pieza se puede reconocer en el modo de producción capitalista una tendencia mercantil sobre el objeto de arte, una necesidad fetichista de atribuirle cualidades, mismas que funcionan para marcar su valoración. La idea de que el arte debe ser bello, sublime y despertar pasiones es una de las características vitales en la que se fundamenta el canon, se

enriquece con juicios de valor y reproduce el binario, en este caso contraposiciones entre lo bello/lo feo.

En *Art must be beautiful, Artist must be beautiful* (1975) Marina Abramovic cepilla agresivamente su cabellera durante una hora, repitiendo la frase que titula la pieza. Posteriormente alterna un peine y un cepillo de metal y enfatiza la fuerza y agresividad del cepillado, es un primer plano en blanco y negro. Ella cede por momentos y en otros retoma la dinámica agresiva, se abre la toma y se deja ver con los pechos desnudos, expresa dolor y malestar mientras se escucha el ruido del tránsito ciudadano. La acción es una forma de expresar la idea que ha predominado en el arte, que tanto la obra como el artista tiene que apegarse a los ideales de belleza y perfección, esto aunque funciona para ambos sexos, en la mujer se torna exigencia. Esos ideales sólo se cumplen mediante el sufrimiento de las/los artistas.



**Marina Abramovic. *Art must be beautiful* 1975**

Marina Abramovic muestra en esta pieza su angustia y la violencia a la cual se somete, es un auto-castigo con tal de cumplir con el dogma del arte-bello, con sus acciones contradice sus palabras. Una vez situada en ese contexto denota el enojo y dolor que le produce su condición femenina, la cuál la somete a tener que ser vista como objeto sexual, muestra su descontento ante la idea de que el valor de la obra está en relación

con algo tan superficial como es la belleza física, pero también la idea teológica de la belleza espiritual.

Marina en su performance siempre hace referencia al dolor y sacrificio, en este video al de ser bella. El acto de cepillarse tiene como referente inmediato una de las actividades que más preocupan a las mujeres, la cabellera porque ahí se concentra la fuerza erótica y tener una cabellera sana, bella y con estilo es una forma de explotar económica y temporalmente a los cuerpos femeninos. Marina llega al límite, se maltrata en su ritual de sacrificio para hacer pensar, a quien la mira, el conflicto que viven las mujeres atrapadas en los ideales de la belleza, especialmente las artistas que deben cumplir una doble misión, la de producir obras bellas y la de ser bellas también.

En varios momentos de la historia del arte la belleza, algo sublime para el espíritu, ha dependido de la aceptación de los comisarios de arte, los galeristas y coleccionistas. La mujer que es vista como fuente de placer, aún cuando el placer sea perverso, por ejemplo, la mirada sádica siente placer con el dolor de quien está en foco, es decir a donde apuntan todas las miradas; belleza y mujer son los ideales que busca la mirada para el placer, goce y recreación.

#### **4.6 Fantasmática del cuerpo**

Un concepto puede subvertir su significado, al menos esa es la posibilidad que ofrece el lenguaje mismo, si se quiere apropiar, separar y desplazar. El lenguaje cinematográfico tiene sus leyes tal como la gramática. Dentro del modelo de representación institucional del cine se ha desarrollado retórica de la exclusión. Una forma de atentar con la narrativa cinematográfica es el trabajo en video de **Pipiloti Rist** (Suiza, 1962). Al estilo audiovisual de Pipiloti se le puede entender como alucinante, dicho adjetivo se utiliza

dentro de los estudios de la locura, ya que es una alteración de la conciencia que en muchas ocasiones sólo se consigue por medio de drogas psicodélicas.

Cuando una persona alucina se ubica fuera de sí, no controla sus pensamientos, no existe estructura, ni orden y prevalece el caos. Alterar la conciencia con sustancias muchas veces es considerado un efecto negativo porque la mente huye de la razón, por lo tanto, causa miedo. Cuando se interviene en su significado se transita a nuevas formas de entendimiento, se desprende de aspectos negativos para ofrecer un instante placentero de divagación, existe la complejidad en el uso de la palabra, pero en este caso explica una estética construida con la imagen en video del trabajo de Pipilotti Rist.

Su nombre es un homenaje a un cuento infantil famoso en Suiza, la niña *Pipi Calzaslargas* (1945), creado por la escritora sueca Astrid Lindgren: “Era una persona independiente, sin padres, que casi siempre estaba sola, que regaba las flores cuando llovía y que se comportaba de una manera irracional y libre”<sup>133</sup>. Pipilotti está enfocada en su cuerpo como lugar de resistencia creativa y experimental, emite significados oníricos y delirantes. Recrea la fantasía al elaborar sitios imaginarios, espacios audiovisuales alternos, ambientaciones audibles, música electrónica “Cruzando las convenciones del arte Pop y la pornografía en una disciplinado y tecnológico modo de realizar”<sup>134</sup>.

Con sus obras videográficas Pipilotti crea un *híbrido* audiovisual que condensa su inter(in)disciplina. Pipilotti trastorna en sus imágenes todos aquellos usos del lenguaje y

---

<sup>133</sup> Fernández Rubio, Andrés. *La subversiva Pipilotti*. El País, 18 de diciembre de 2005. [http://www.elpais.es/articulo/elpepspor/20051218elpepspor\\_12/Tes/](http://www.elpais.es/articulo/elpepspor/20051218elpepspor_12/Tes/)

<sup>134</sup> Phelan Peggy. “Opening Up Spaces within Spaces: The expansive art of Pipilotti Rist”. En *Pipilotti Rist*. Phaidon. Nueva York, 2001. p. 36. Crossing the conventions of Pop art and pornography in an extremely disciplined and technically accomplished manner. Traducción Candy Mar.

significados para alterar su orden, construcción, coherencia y punto de vista. Con una cámara que se desplaza, se desliza y circula.

En el video *I want to see how you see or a Portrait of Cornelia Providoli* (2003, 4 minutos 48 segundos) produce imágenes saturadas de color, trabaja con incrustaciones y transparencias que alterna, para transcurrir entre las diversas capas de la imagen, su montaje es alucinante, pinta de colores psicodélicos las capas de la imagen hasta conseguir que se saturen los cromas, el audio se distribuye en distintos canales, la música es original con sonidos incidentales, ambientales y además su voz, creando una sensación extraña, placentera de vuelo o de transición interminable. Imágenes y sonidos que se mezclan en lo que ella misma conforma para ir y venir en sus fragmentos de sí misma, esta obra es posterior a sus años como integrante de la banda punk *Les Reines Prochaines* y la realiza después de haber trabajado y experimentado con el videoclip.

En el video *I'm Not the Girl Who Misses Much* (1956)<sup>135</sup> altera de modo recurrente la imagen femenina en la pantalla, sus movimientos se tornan repetitivos, tan exagerados que producen desencanto y displacer, efecto contrario a la imagen comercial estandarizada de objeto sexual, ella misma hace la parodia, retoma un fragmento de la canción *Happiness is a Warm Gun* (1968) de los Beatles compuesta por John Lennon. La videoasta ridiculiza ese deseo constante de las producciones del cine y televisión incluso de la industria del sexo, en la cual las mujeres que bailan con los pechos desnudos representan una tendencia erótica a favor de deseo masculino. La canción ya de por sí sufre alteraciones en su velocidad, pero Pipilotti altera aún más, el mito que rodea la melodía es su referencia a un momento en la vida de Lennon donde era adicto a

---

<sup>135</sup> El video fue visto en el Museo Rufino Tamayo en México, en el acervo de la Caixa Forum, en el festival Loop 06 en Barcelona, en Electronic arts intermix Nueva York y en el Centro Pompidou en Paris.

la heroína, pero en el video ella sólo usa un fragmento, aunque la representación si tiene como referente la distorsión de la imagen y la alteración constante a la persona a cuadro.

Pipiloti procura crear una forma y estilo diferente al de los videos musicales, para entonces desvirtuar esa imagen, emplea recursos como alterar la velocidad de las secuencias, la definición, el ir y venir de esa repetición estandarizada. Sobre Pipilotti se puede afirmar que construye estéticamente situaciones oníricas/alucinantes. Pueden surgir diferentes horizontes de comprensión para lo que parece que no tiene explicación, por supuesto que la razón no es un recurso, el modelo establecido del lenguaje cinematográfico lo toma ocasionalmente y lo usa para transgredir dichos estándares tanto narrativos como audiovisuales.

Los recursos que conforman su imaginario son: luminancia y crominancia en cuanto al brillo y la nitidez de la imagen. En la televisión, el estándar requiere un balance, cualquier alteración supone un error pero en este caso crea una serie de capas que se enlazan significativamente en relación con la música, por lo cual, se muestra ambivalente haciendo un experimento lúdico entre realidad y sueño, fantasía o alucinación. Sus imágenes muestran la relación y divergencia entre realidad y fantasía. Ella graba instantes de la vida cotidiana y en muchas ocasiones trabaja con grupo de amigos para articular sus videos. Pipiloti desgarrar la imagen con un aparato de edición lineal y utiliza los errores de reproducción de la cinta magnética para crear ese efecto para romper el orden de reproducción de los campos y la resolución nítida, en su posproducción la pantalla se llena de nieve electrónica y esto se combina con las saturaciones antes mencionadas, la cámara es inestable, crea sensaciones de vuelo, navegación, transito y rompe obstáculos por medio de la transparencia de capas.

Los videos de Pipiloti Rist son referencias al cuerpo y cómo se representa en los medios audiovisuales y gráficos. “Todos tenemos como capas que se superponen y combinan. Recuerdos, olores, sensaciones distintas que conviven en un sólo momento del presente”.<sup>136</sup> En sus experimentos electrónicos Pipiloti exhibe su cuerpo, en tomas de perspectiva acelerada, algunas veces se desplaza a un detalle y en otras crea un juego raro y ambiguo aproximándose precipitadamente a detalles, se caracteriza porque nunca es la misma persona, cambia su aspecto, la forma de mirar y contemplar de ella y de quien la mira.

En su parodia constante se muestra como víctima, se somete a un auto maltrato aunque sutil, como desplomarse y azotar en el piso, acciones que realiza en [*Absolutions*] Pipilotti's Mistakes (1998). Una mano anónima la obliga a sumergirse en la alberca de forma violenta, donde ella reproduce la parodia de la tortura, del sometimiento, un recurso del cual se valen aquellos que gustan romper leyes y derechos, en favor de un interés, el poder, aquel que puede someter a los cuerpos a ser vigilados y castigados. Sobre esta pieza Elisabeth Bronfen comenta; “Abre la pregunta sí ese cuerpo es humano o nada más que una criatura mecánica producida por los medios”.<sup>137</sup>

El cuerpo femenino se presenta como algo ciertamente irreal, sus acciones al interior del encuadre muestran una mujer violentada, que pierde la conciencia, que se desploma y es torturada, en contraposición a la representación de la cual realiza la parodia, está su propia condición de mujer, aunque su identidad es cambiante y transitoria, ha creado un personaje, con rasgos de ingenuidad.

---

<sup>136</sup> Jarque, Fietta. *Pipilotti Rist*. El País. Suplemento Babelia. Arte. Sábado 6 de octubre de 2001. <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20011006/b20.html>

<sup>137</sup> Bronfen Elisabeth. [*Absolutions*] “Pipilotti's mistakes”. Peggy Phelan. *Pipilotti Rist*. Phaidon. Nueva York, 2001. p. 87. It opens the question as to whether this body is human or nothing other than a mechanical creature, media-produced. Traducción Candy Mar.

Sin narrativa ni coherencia, sin forma novela ni lenguaje cinematográfico institucional, en *[Absolutions] Pipilotti's mistakes*, une dos visiones: la mujer fragmentada y la mujer agredida que se enfatiza con la imagen desgarrada, que se repite, como el eterno retorno de esa representación que procura desconstruir; hablar con ironía de la violencia real y simbólica de los cuerpos que asumen el género, lo que establece el orden, la jerarquía, la segregación. En este sentido rompe las barreras y los límites del arte en sí mismo.



**Pipilotti Rist.** *Open my glade*,  
2000

Una pieza que se distingue de todo lo anterior es *Open my glade* que se presentó del 6 de abril al 20 de mayo del 2000 en la NBC Astrovision Panasonic Video en *Times Square* Nueva York. Una pieza en intervalos de tiempo, en un sitio donde las pantallas brillan a toda hora como símbolo ostentoso de la sociedad de consumo norteamericana y la síntesis del

ideal de libre mercado. En ese espacio donde se juntan la Séptima avenida y Broadway de la isla de Manhattan, Pipilotti irrumpió la competencia mercantil que llena de conceptos consumistas, para desvirtuar la imagen femenina, pero no sólo eso, parodia de manera exacerbada a la mujer atrapada en la imagen materialista, publicitaria, fetichizada. “Veo Times Square como un espacio lleno de electricidad floreciente y brillos electrónicos que afectan a los visitantes y resbalar en la cara”.<sup>138</sup>

En el video Pipilotti presiona su rostro con fuerza en un vidrio aludiendo actitudes infantiles, contra la pantalla que en realidad es un simple vidrio, recreando la irrealdad de una persona encerrada detrás de la cámara, atrapada en la imagen, aprisionada en un

---

<sup>138</sup> Obrist, Hans Ulrich. “Interview”. en Phelan, Peggy y varios. *Pipilotti Rist*. Phaidon. Nueva York, 2001. P. 87. It opens the question as to whether this body is human or nothing other than a mechanical creature, media-produced. P. 23. I see Times Square as an overwhelming space full of electric blossoms and electronic twinkle that hit visitors like slip in the face. Traducción Candy Mar.

espacio ficticio, hace un juego de vaivén, la cámara se aproxima, se aleja, mientras eso ocurre ella se deforma el rostro, se arruina el maquillaje ya de por sí exagerado, procura poner en disputa las imágenes femeninas que promueven las marcas, las mercancías, la cosmética, destruyendo el mito de la belleza reflejado en los medios publicitarios. Financiado por Panasonic, the Third Millennium Foundation, Agnes Gund y Daniel Shapiro y The Silverweed Foundation.

El video fue presentado en intervalos que de momento rompieron todo con los que se encontraba a su alrededor, el video enfrentó una dura competencia, la creadora lo hizo sin temor ya que ahí, es muy difícil mantener las miradas de los transeúntes, atraparlos, captar su atención, el sitio está en medio de los teatros y entre muchas otras pantallas que llenan el espacio real con el espacio recreado, transformado, alterado, que incluso puede llegar a violentar la percepción de quienes transitan. *Open my glade* fue un extravío del lenguaje que acapara el libre mercado, donde Pipilotti muestra que no tiene miedo de estar dentro del mercado, que incluso se proyecta como una mercancía, pero a su vez trata de escapar de ese encierro falogocéntrico, capitalista (in)voluntario. En el video quiere cruzar la frontera de la pantalla y lo virtual por eso gesticula de tal manera.

Siguiendo el trabajo creativo audiovisual de Pipilotti Rist se encuentra la pieza *Selfless in the Bath of Lava* (1994) que forma parte de la exposición permanente del P.S.1



**Pipilotti Rist.** *Selfless in the Bath of Lava* (1994).

MOMA en Queens Nueva York. En esta pieza la videoartista decide alterar completamente la percepción de quien transita por el espacio de exposición. El video comúnmente se exhibe según el punto de vista objetivo, es decir, en

una sala con butacas alineadas o con un monitor y sillas de frente.

Este video es pequeño y se proyecta en una pantalla diminuta ubicada debajo del piso, es una ruptura en el suelo de madera, se puede incluso, pasar por encima de la pieza sin percibirla, porque eso es lo que pone en juego Pipilotti al desafiar los parámetros de exhibición, se arriesga a todo, pero una vez que alguien se encuentra con la pieza descubre que dentro esta ella, una mujer desnuda suplicando que alguien la saque de su tormento, atrapada en el fuego, levanta las manos y en distintos idiomas le pide al receptor con angustia que la libere, en medio de un remolino que la absorbe y la hace parecer irreal es un alma en pena que intenta salir de su tormento.

En *Selfless in the Bath of Lava* una posible línea de análisis es la mujer pecadora que paga en carne propia el castigo en el infierno, en éste caso el infierno está recreado es una situación ficticia que se apega a las ideas religiosas, el infierno es la propia imagen, el pecado es la soberbia. Es la víctima de sí misma porque es ella quien se auto castiga. Sus juegos imaginarios le despiertan esas ideas, es la santa que arde en las llamas, una referencia a Juana de Arco, quien fue quemada viva porque no se retractó de ser quien era, ya que ni la amenaza de muerte la atemorizó y fue acusada de bruja. Las brujas y las víctimas de la Santa Inquisición fueron quemadas en la hoguera, que representaba un espectáculo, donde la mirada del espectador era parte de la fascinación del acto.



**Pipilotti Rist.** *Ever is over* 1997.  
Videoinstalación. MOMA, Nueva York.

En el video *Ever Is Over* (1997), Pipilotti Rist no aparece, en su lugar se encuentra una mujer con un vestido azul que deambula por la calle. Es una videoinstalación de dos canales donde la posición de los videoproyectores es

en diagonal teniendo como eje vertical la esquina que divide dos paredes creando una

imagen distorsionada como el contenido de cada una de las proyecciones, pero la división de las imágenes no coincide con la esquina, ya que la imagen de la derecha se difumina sobre la otra. El contraste se enfatiza, la pantalla de la derecha es un tránsito alucinante entre plantas exóticas y colores vibrantes.

Una mujer de vestido azul con zapatos rojos (quien se asemeja a Dorothy la protagonista del Mago de Oz) realiza la acción. Ella transita sin parar en un video loop que la regresa al punto de partida. Lleva en la mano esa planta exótica, embebida camina en un candente ritmo desacelerado, en su desplazamiento golpea las ventanas de los autos rompiendo los vidrios, posteriormente continua su camino, de pronto aparece una mujer policía pero sólo pasa junto a ella sin detenerla. La mujer parece inocente, sin malicia, simulando que sus actos no son trasgresores y delictuosos, así se expone esta pieza, como un sueño de libertad que atenta contra una de las propiedades más valoradas; el automóvil en un acto vandálico en contra de una de las máquinas que más afectan el medio ambiente y el tránsito ciudadano.

Los videos de Pipiloti Rist son arriesgados, innovadores, atrevidos, desafiantes, llenos de colores y sonidos. Sus composiciones experimentan en todo momento con espacios, objetos, contenidos, emplazamientos, imágenes, música, ella misma en su cuerpo en sus posiciones, su narcisismo, su personalidad cambiante, es una artista que reúne múltiples posibilidades creativas, es prolífera, agresiva, su identidad nunca está fija, llena la pantalla (de)fectos visuales, juega, se divierte y con ello rompe todos los modelos de representación establecidos en el canon de la historia del arte, en los medios y en sí misma. Como videoasta reúne la imagen y la música ya que se complementan, por

momentos se dispersan al romper con toda narrativa para después fluir entre ensoñaciones.

#### 4.7 Confiamiento y evasión

Cine transferido a video y expuesto en videoinstalación son los ejercicios experimentales de **Eija-Liisa Ahtila** (Finlandia 1959), ella altera la narrativa pero usando su lenguaje, conociéndolo, dominándolo para entonces desvirtuarlo. Sus personajes se refieren a su contexto y realidad, pero a su vez desbordan las barreras que dividen lo real (conflictos), lo simbólico (lo que está antes del sujeto) y lo imaginario (lo que supera los límites). Los dramas humanos que construye y desconstruye son expuestos en videoproyecciones, un ejemplo es *If 6 Was 9* (1995-6, 10 min). La autora desplaza la experiencia a un grupo de adolescentes que se encuentran en plena etapa de curiosidad y descubrimiento de su sexualidad, un grupo de amigas entre 13-15: Elsa, Anne, Satu, Paivi, Tiina que comparten sus confidencias, todas viven en Helsinki, Finlandia.



**Eija-Liisa Ahtila, *If 6 was 9* (1995).**

La construcción visual resulta interesante, el plano se divide en tres pequeños recuadros, para formar un tríptico que por momentos se sincroniza y en otros lleva su propia narrativa.

Las imágenes adquieren un discurso autónomo en relación con los otros o se contrastan, a veces producen efectos simultáneos en otras divergentes. La principal línea narrativa es intradiegética con un enfoque múltiple, se narra dentro y fuera del plano, cada recuadro da una perspectiva diferente de la realidad, para situar al espectador en diferentes puntos de vista de una misma acción.

En otras permiten el ingreso al espacio de lo privado, lo secreto, cuando hablan de sus curiosidades, miedos y deseos, lo principal gira en torno al cuerpo del otro, el objeto perdido, el pene, algo que todavía no han visto, pero que ya se imaginan, lo desean porque para ellas es todavía un misterio. Entre amigas existe la confianza para hablar del cuerpo y del deseo, pero aún no tienen clara conciencia de cómo desarrollar su sexualidad, porque en la adolescencia todo está prohibido, incluso como asegura el psicoanálisis (Freud y Lacan) existe la renuncia a la sexualidad=represión, porque muchas veces la sexualidad se encuentra atrofiada para los púberes y la información que circula es de carácter moral e insuficiente. El sexo es lo interdicto, pero entre amigas se puede hablar de eso usando toda la información disponible.

La secuencia más significativa es cuando una chica con la cámara en picada explica adoptando la postura y muestra, que una chica no debe pararse con las piernas abiertas en público, eso es considerado una provocación y la persona que comete un desacato es catalogada con todos los adjetivos negativos: zorra, puta o piruja, por mencionar algunos. La identidad que la sociedad les impone las obliga a someterse a una serie de órdenes de carácter moral, a tomar una postura, actitud, un lenguaje, a callar lo que su cuerpo les produce como sensaciones. Las adolescentes son vulnerables en varios sentidos, porque tienen que callar para mantener el pudor, renunciar a la sexualidad por miedo de ser catalogadas como lo más repudiado de la sociedad como prostitutas o locas.

Las adolescentes no pueden acceder a información certera porque ésta tendría que venir de alguien experimentado, lo cual, puede derivar en el delito de corrupción de menores ya que de otra forma predomina el discurso de la ginecología. Esa confianza sólo es posible al formar parte de un grupo de amigas para compartir lo mucho o poco que se

tenga como información y experiencia. Dentro del grupo cada quien adquiere su personalidad, existe la personaje un tanto disoluta, que afirma que ya le vio el pene a un chico, que incluso, lo toco pero no queda claro si es verdad o todo lo construye con la imaginación. Lo cierto es que ésta pieza visual y narrativa tiene muchos espacios para la de(s)construcción, da una muestra del papel que las adolescentes adquieren en busca de su libertad sexual, pero sobre todo una forma de obtener mayor y mejor información, juntas comparten y son cómplices de sus secretos.

En *The Wind* (Octubre 25, 2006 –Febrero 5, 2007, MOMA) Eija-Liisa Ahtila presentó otro tríptico, una videoinstalación donde la protagonista es una mujer histérica que vive en un desorden mental y se refleja en su espacio. Rechazada por su aspecto robusto, discriminada y desplazada. Es una persona desaliñada, con sobre peso, amargada y gravemente deprimida, así se representa este drama que mezcla la realidad y el documental. En la videoproyección aparecen las otras, las chicas que si cumplen el ideal de la belleza y que se burlan de quien no lo cumple. Posteriormente predomina la indiferencia, ya que otras veces ni siquiera la ven, es invisible para su mirada. Esta forma de presentar personajes alejados del imaginario colectivo y de los ideales femeninos, es una forma de escuchar la voz de afuera, las otras, que gritan su malestar en la cultura. El viento entra por la ventana, crea el desorden y el caos, lo que viene de afuera, aquello que azota con violencia y causa mayor desorden en medio del caos como metáfora.

La protagonista es rubia, las tres pantallas muestran espacios diferentes, en ocasiones se sincroniza, en otras, se sitúan en diferentes puntos de vista. El drama se intensifica cuando la protagonista trata de seducir a un joven que la visita, pero no logra su objetivo y frustrada destruye todo lo que encuentra a su paso tal como lo hizo el viento al inicio

de la historia. El conflicto no se resuelve, sólo se intensifica, el desorden es mental, a causa de otro desorden: el alimenticio y el descontrol de la figura proporcionada.



**Eija-Liisa Ahtila.** *The Wind* (2006).

El video muestra el rechazo de una mujer que no cumple con los papeles asignados, ni es bella, ni se esmera en su belleza ni se ordenada, y a modo de rebeldía saca los lápices

labiales los destapa y los coloca en el piso, les pone una tabla encima y los destruye al subirse. La historia se repite, así transcurre su tríptico cinematográfico, con un objetivo no cumplido, con la transmisión del sentimiento de rechazo, la frustración y el dolor de quien está representada. En esta pieza lo más trasgresor es el uso del espacio de exhibición, las alternancias entre cada una de las proyecciones y los juegos visuales se ejercitan mientras la protagonista resiste con fuerza en ciertos momento no controla sus emociones y se autodestruye así misma como si se tratara de una situación sin salida.

Las creadoras que trabajan de manera experimental y consistente la mimesis de la imagen, producen una fuerza expresiva que rompe no sólo con la representación convencional impuesta a las mujeres, también lo hacen para transgredir los lenguajes audiovisuales que la sociedad del espectáculo tiene acaparados. Se toma en cuenta los distintos públicos y los espacios de exhibición que se han abierto y diversificado. Las obras son apreciadas y forman parte de las nuevas formas de comunicación que posibilitan los medios electrónicos para el arte y la cultura. Para las creadoras experimentar con las nuevas tecnologías de la comunicación en el arte, no ha sido tarea fácil, esto se logró por medio de becas y financiamientos, sólo así han llegado a los museos más importantes del mundo contemporáneo.

## 5.- Las creadoras en el *mainstream*

En este capítulo me di a la tarea de elegir artistas cuya obra ha sido presentada en exposiciones fuera de su lugar de origen. Dicha selección implica un esfuerzo por acceder a otro tipo de referencias. Dos de ellas son de países del Medio Oriente y una de Europa del Este; las dos primeras Shirin Neshat y Mona Hatoum, muestran un conflicto en común a partir de su situación como exiliadas, además de eso, su obra emerge fuera de los países Musulmanes. Ambas nacieron en ciudades donde el Islam es actualmente la religión que domina a las mayorías. También elegí nuevamente a Marina Abramovic, una creadora compleja cuya obra ha sido tratada en capítulos anteriores. Marina toma como referencia la simbólica de la guerra y su exposición gira en torno a los autocuerpos o actos performativos que ha realizado a lo largo de su trayectoria, los videos son registros de sus actos performativos.

Las creadoras del medio oriente trabajan con imágenes y significados que toman como eje de reflexión la problemática de las mujeres, a veces desde una perspectiva ya occidentalizada y en otras, permitiendo que su intimidad se exhiba sin velo, tal como quisieran que las mujeres de su país optaran por vivir sin tal prenda. Realizan video, con tratamientos diversos y materiales alternos, para expresar una subjetividad que ha roto con su país por motivos propios o por conflictos bélicos. Eso se refleja en la nostalgia, ya que han hecho su vida en ciudades cosmopolitas como por ejemplo Nueva York, San Francisco, Londres o Amsterdam, pero aún así, añoran su lugar de origen.

Esta selección implica la revisión de exposiciones dedicadas sólo a creadoras, es decir completas, lo cual significa un gran avance en la lucha feminista por acceder a los espacios de exhibición, para esto fue oportuno visitar la exposición de Marina Abramovic, quien también vivió la experiencia de ser exiliada, su obra también está

enfocada en el cuerpo y la subjetividad. Esta exposición fue presentada en el *Laboratorio Arte Alameda* en la ciudad de México.

Tratando de establecer una visión continua del ingreso de las creadoras a los museos, visité dos exposiciones, ambas estaban constituidas por obras que procuraban una visión amplia e incluyente: *Global Feminisms*, presentada en el Elizabeth A. Sackler Center (del 23 Marzo al 1 de Julio, 2007), en el Museo de Brooklyn en Nueva York y la otra exposición *Cinema remixed & reloaded: Black Women Artists and the Moving Image Since 1970*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Houston. También se presentó en el 2007 *WACK! Art and Feminist Revolution* en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles, pero por falta de presupuesto no me fue posible visitarla.

Una vez que visité las exposiciones con la idea de reunir arte feminista, quise cerrar la indagatoria con la visita al *Museo Nacional de las Mujeres en el Arte* ubicado en Washington D.C. La presencia en los museos es un logro para la lucha feminista en la historia del arte, por el hecho de que las creadoras tengan un amplio espacio de exhibición, es un edificio completamente dedicado a quienes habían sido excluidas años atrás y cuyo esfuerzo implica no sólo el reconocimiento y la valoración, sino que ofrece una gama de estilos e imágenes, su montaje es la muestra del entendimiento de quienes han trabajado en la experimentación creativa a lo largo de la historia, cuya participación, tanto en la exposición permanente como las temporales dejan claro que si ha existido talento, no todas las creadoras viven silenciadas ni olvidadas, aunque muchas otras siguen en la clandestinidad todavía.

La marginación se difumina entre las expresiones más diversas del imaginario colectivo feminista contemporáneo, por eso es importante llegar a este punto, el encuentro con las creadoras en los museos y espacios de exhibición, con exposiciones individuales y

colectivas y reconocer los avances en la lucha de las creadoras por acceder a la equidad en la historia del arte, a pesar de lo difícil que fue y en muchos casos sigue siendo, ahora están presentes con mayor frecuencia.

### 5.1 Bajo el Chador

**Shirin Neshat** (1957, Irán), videoasta y fotógrafa, salió de su país natal al exilio cuando tenía diecisiete años a causa de la revolución islámica, llegó a los Estados Unidos y permaneció ahí diez años. Posteriormente estudió arte en los Angeles y asistió a la Universidad de Berkeley. Durante su estancia en los Estados Unidos ocurrieron cambios considerables en su país. Terminó la guerra Irán-Irak y fue entonces cuando vislumbró la oportunidad de su regreso. Shirin experimentó un fuerte contraste al enfrentarse con la situación de las mujeres en su país con respecto a Norteamérica, encontró muchas cosas completamente opuestas, el código de indumentaria es un ejemplo; aunque ya había sido prohibido el uso el chador, éste fue retomado como una forma de resistencia a la occidentalización y como un mecanismo de control de los cuerpos femeninos que les asigna un lugar en la vida.

La periodista Siavosh Ghazi, reconoce que las iraníes tienen participación en el parlamento y acuden a las urnas, pero en su país el uso de chador sigue siendo una imposición inamovible. “La obligación de llevar el velo, símbolo del orden islámico, no ha impedido sin embargo que las mujeres batallen por sus derechos. Al comienzo de la revolución, las autoridades trataron de devolverlas a su casa, sobre todo mediante jubilaciones anticipadas e incitaciones a trabajar menos”<sup>139</sup>. Este ejemplo muestra que el *hiyab* (código de vestimenta islámica), exige un atuendo que se debe utilizar de manera obligatoria, tiene una doble función y significado, por un lado es un

---

<sup>139</sup> Ghazi, Siavosh. *Emancipación bajo el velo*. UNESCO, el correo. Julio del 2000. [http://www.unesco.org/courier/2000\\_06/sp/doss13.htm](http://www.unesco.org/courier/2000_06/sp/doss13.htm)

instrumento de salvaguarda de la identidad nacional y por el otro una exigencia religiosa.

A Shirin Neshat las diferencias ideológicas entre oriente y occidente le producen una preocupación que desemboca en la temática de su obra, especialmente cuando se refiere al código sobre la indumentaria de las mujeres en Irán, en el cual que se establece el uso obligatorio del Chador después de la revolución de 1979. Shirin Neshat utiliza otros referentes para aludir a la situación de la mujer en el Islam y recrea a partir de su gestualidad la inconformidad que esto le genera, para eso utiliza elementos como las armas y la vestimenta; objetos que toma como punto de reflexión crítica.

Sobre la situación de la mujer en Irán y como un eje para la interpretación de los símbolos que aparecen en las fotografías, la periodista Jane Howard, quién realizó una investigación de campo en Irán, explica: “Estas ensombrecidas figuras son el corazón del régimen Islámico, se mantienen como modelos de las mujeres, en su mayoría anónimas y escondidas”.<sup>140</sup> En las imágenes de Shirin Neshat las mujeres cumplen el código de la indumentaria, sus significados están acompañados con la presencia de objetos fálicos como pistolas y rifles, en realidad no representan exactamente a las mujeres de Irán, es una alusión a lo desconocido. Me interesa trabajar la obra de Shirin Neshat realizada en video, por lo cual fue importante tomar como referencia su trayectoria como fotógrafa sin la intención de internarme en esa reflexión.

---

<sup>140</sup> Howard Jane *Inside Iran: women's lives*. Mage. Washington D.C. 2002. p. 11. These shadowy figures are at the heart of Iran's Islamic regime, held up as models of womanhood, yet for the most part, anonymous and hidden. Traducción Candy Mar.



**Shirin Neshat, Allegiance with Wakefulness, 1994.**



**Shirin Neshat, The Gun and the Gaze. The Women of Allah, series, 1997.**

Como creadora de video, Shirin Neshat, trata de mostrar el conflicto de los espacios en los cuales se pueden mover y desplazar las mujeres. Espacios públicos que son prohibidos. El terror al cuerpo se manifiesta por medio de las leyes que esconden y aprisionan a las mujeres; lo público y lo privado en la sujeción de los cuerpos. Dichos mecanismos no sólo le corresponden a las ideas Islámicas, la sujeción de las mujeres está también presente en culturas y países donde incluso, el feminismo ya tiene trayectoria histórica con avances obtenidos, pero donde las mujeres también tienen que cumplir con la indumentaria de carácter femenino y mujeril.

Los musulmanes establecen códigos de indumentaria así como actitudes de sumisión que se consideran rasgos de identidad femenina, estas son formas control de la sexualidad y del libre tránsito por el espacio público, mismo que no les pertenece a las mujeres, así se perpetúa la violencia simbólica junto con el imaginario social. En la obra de Shirin Neshat el tema de las mujeres en el Islam es recurrente, muestra aquello que es desconocido para los occidentales e incluso hasta cierto modo para sí misma que lo mira desde fuera, cosa que causa asombro, es decir, se enfrenta a la otredad. “Cuando la vestimenta islámica obligatoria se aplicó más de cuarenta años más tarde, algunas

mujeres tenían el sentimiento *déjà vu*, una sensación de indignación de que su ropa y su aspecto no estaba todavía bajo su control”.<sup>141</sup>

Los países Islámicos se rigen bajo un discurso religioso, por lo tanto, el acceso a esas culturas no es tarea fácil, resalta el contraste entre las economías del occidente y del oriente, donde las reglas todavía se fundan en discursos religiosos. La oposición al orden simbólico dominante tiene graves consecuencias, ocurren cosas que no son aceptadas en los países capitalistas industriales, ni siquiera en las economías emergentes se discute con esa radicalidad, como es la ropa, el cabello y la mirada de las mujeres, mucho menos la discriminación de acuerdo a la carta de los Derechos Humanos, esto tiene que ver con el trato que se les da a las mujeres, la violencia psicológica que muchas veces parece invisible, pero que ocurre y tiene que señalarse para que se reconozca el daño que produce.

La violencia contra las mujeres no tiene fronteras, ni lenguas específicas, es una situación impuesta que utiliza cualquier narrativa basada en toda ideología que permita justificarla y perpetuarla, de modo que la división sexual es la clave para marcar jerarquías y privilegios. Una vez que se establecen como leyes, se limitan los derechos de quienes no tienen cuerpo de varón y se considera que toda mujer que no cumpla con los roles asignados puede ser reprendida incluso por desconocidos en plena calle. Sobre la situación de la mujer en el Islam Fatima Mernissi afirma: “Las fuerzas de ambos

---

<sup>141</sup> *Ibidem.* p. 59. When compulsory Islamic dress was enforced more than forty years later, some women had a feeling of *déjà vu*, a sense of outrage that their clothes and their appearance were still not theirs to control. Traducción Candy Mar.

modernidad y tradición se desatan de un solo golpe y se confrontan uno al otro uno con dramáticas consecuencias para la relación entre los sexos”.<sup>142</sup>

La obra de Shirin Neshat abre la posibilidad de disentir sobre la división sexual de los cuerpos y psiques, en sus imágenes muestra que se puede pensar dentro y fuera de las narrativas que promueven el ideal de ser mujer en las sociedades tanto occidentales como orientales. En sus trabajos iniciales combina inscripciones en Persa y realiza montajes en sus fotografías, logrando una mezcla de signos que cubren el rostro y las manos de su cuerpo fragmentado, así se alude a la inscripción psíquica de un cuerpo sometido y silenciado, de esta forma, desarrolla una estética con transparencias que completan el fondo con los fragmentos textuales de escritoras iraníes. Sus retratos dejan ver que las palabras están inscritas en los cuerpos, pero también muestra que por medio del lenguaje se puede transmitir el anhelo de proximidad con su país, la necesidad de relacionarse con su lugar de origen, su conciencia de ser y estar en ambas culturas, de lograr un sincretismo y convertirlo en imágenes para su posible aprensión.

Las inscripciones que se translucen en sus fotografías hablan sobre el deseo, la vergüenza y la sexualidad, temas que no pueden exponerse abiertamente en Irán ya que, el pudor obligado y el silencio sometido son su realidad cotidiana. Son escritos donde se muestra que a pesar del dominio si se puede expresar inconformidad, malestar, dolor, e insumisión, aunque desde fuera ya que, desde dentro, se castiga con golpes y desprecio social, pero aún así, una voz se levanta para demostrar que si se puede pensar de otra manera y las imágenes son un medio idóneo para expresarlo. “El chador, una forma peculiar de vestir iraní, se remontan a la época Aqueménida. En este periodo, tanto

---

<sup>142</sup> Mernissi, Fatima. *Beyond the veil. Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society*. Indiana. University Press. Cambridge, 1987. p. 11. The forces of both modernity and tradition are unleashed in a single stroke and confront each other with dramatic consequences for relations between the sexes. Traducción Candy Mar.

hombres como mujeres usaban faldas, y la única característica distintiva del vestido de las mujeres era un velo corto, semi circular que llegaba hasta la cintura. Cuando se el chador se convirtió con el tiempo en un misterio, si bien esto fue en el siglo quince”.<sup>143</sup>

El momento creativo de Shirin Neshat que me interesa abordar es su trabajo a partir de 1997, cuando comenzó a experimentar con cine y video. Con estas herramientas realizó acciones políticas al poner en evidencia la cultura patriarcal fundamentalista de su país. Shirin sintetiza su experiencia como exiliada y pone en juego las relaciones que establece entre dos situaciones existenciales: la de aquella que mira todo eso como ajena, en contraposición con lo que significan sus raíces sujetas a leyes musulmanas y el conflicto de tener que acatarlo todo al ubicarse dentro del contexto real del país islámico.

Para abordar las piezas de mi selección, voy a referirme a la exposición presentada de Febrero a Marzo del 2006 en el *Stedelijk Museum de Amsterdam*, conformada por seis piezas, aunque sólo voy a enfocarme en tres, ya que en estas obras, su temática y tratamiento de la imagen aborda la situación de la mujer en el Islam. En 1999, Shirin Neshat ganó el premio internacional de la XLVIII Bienal de Venecia con *Turbulent* y *Rapture*, ambos videos fueron parte de la exposición en el *Stedelijk*. En cajas oscuras se montaron todas las videoinstalaciones, diversas entre si pero similares en la problemática que procuran.

En dichas obras se vislumbran aspectos de la situación de la mujer en la cultura Síí Iraní. Comienzo con *Turbulent*<sup>144</sup> (1998), que consta de dos proyecciones enfrentadas y

---

<sup>143</sup> Howard Jane *Inside Iran: women's lives*. Mage. Washington D.C. 2002. p. 49. The chador, a peculiarly Iranian form of dress, can be dated back to Achaemenian times. In this period, both men and women wore skirts, and the only distinguishing feature of women's dress was a short, semi circular veil that came down to the waist. When the chador became long is shrouded in mystery, although it was by the fifteenth century. Traducción Candy Mar.

divididas. Un sujeto canta de frente, interpelando al espectador imaginario que le da la espalda a su auditorio mientras entona una melodía con sentimiento e inspiración; al otro lado se ve la espalda de una mujer que usa un velo negro de encaje con un accesorio que le cubre parte de la cabeza; así comienza la obra, de pronto, el sujeto termina su interpretación y mientras es aplaudido por el público presente en el auditorio, la mujer da la vuelta interpelando a la cámara y comienza a emitir sonidos guturales, es decir cantos pero que no tienen significado lingüístico, es emocional y lleno de sentimiento, pero es solo sonido. Las pantallas interactúan, esto ocurre cuando el sujeto sorprendido escucha a la mujer que canta ante un auditorio vacío. El velo que usa no cubre totalmente su cabellera y no está colocado como es la norma, es decir, está sobre puesto en la cabeza de la protagonista.

La pieza en sí, muestra a una mujer que no acata la obligación del silencio; aunque no tenga público, ella interpreta con tono e inspiración, canta y así se conecta con el receptor, de esta forma puede ser sí misma a solas y transgredir en secreto, a escondidas en un lugar sin gente. En el video se muestra la indumentaria que impone el orden simbólico imperante, el código de indumentaria, aquel que encierra a las mujeres entre telas y las obliga a conservar la ausencia de color al igual que les pone límites en un territorio. La indumentaria es primordial dentro del contexto de la obra, es la referencia inmediata que coloca al espectador en situación, la tela es negra y la pieza de vestir completa no permite ver nada que no sea rostro y manos, así también la estética visual del video es en blanco y negro, esto representa la confrontación, el binario, la segregación como realidad ineludible.

---

<sup>144</sup> También se encuentra en la colección de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

El chador es más que un accesorio, aunque por momentos toma rasgos relacionados con la moda, es decir, es una prenda que se puede usar de diferentes formas, tamaños y colores, aunque predomina el negro, eso muestra la personalidad neutra de quien lo usa. En el caso del video *Turbulent* se transmite la experiencia existencial de Shirin Neshat, quien habita entre dos culturas opuestas, pero que tiene que respetar las reglas cuando está en Irán. Quien emite este mensaje es una mujer que ya está fuera de ese orden donde imperan las leyes islámicas, es autoconsciente y las cuestiona. Sus videos son producidos fuera de Irán ya que dentro es demasiado arriesgado contradecir, se corre el peligro de perder la vida tan sólo por disentir y demostrarlo. El uso de chador tiene connotaciones religiosas y morales, se considera que el cabello y el cuello deben estar ocultos, de lo contrario despiertan el deseo e invitan a la lujuria.

Parte de la ideología islámica se funda en considerar que la mujer con cabeza destapada no es pura; por tanto, se le puede maltratar sin miramientos, porque inclusive aquellas mujeres que participan en el parlamento no han conseguido librarse del todo, tienen la concesión de llevar una pañoleta o velo, pero el uso de una prenda que cubra la cabellera es indispensable para acudir al espacio público, porque fuera del ámbito de la familia la mujer tiene que ocultar todo aquello que despierte el deseo masculino. Tiene que ser discreta y pasar desapercibida, ocultar la mirada y evitar cualquier contacto visual con desconocidos, de esta forma se idealiza la situación de ser recatada.



**Shirin Neshat.** *Turbulent* 1998, Videoproyección, 2 canales.

## 5.2. Mirar lo prohibido: código del vestido

En siglo XXI no hay posibilidad alguna de abandonar el uso de esa prenda en la cabeza que cubre, algunas veces es una pañoleta y otras el chador, es decir una pieza completa; en países más radicales se usa la burka que oculta todo el rostro. En términos religiosos ni siquiera se pueda abandonar el código de indumentaria de forma imaginaria; el uso del chador esta perpetuado en las costumbres religiosas del Islam, aunque es precisamente en Irán donde la costumbre se ha relajado un poco, porque en Afganistán, por ejemplo, todo está cubierto, sólo se puede ver a través de una red, la indumentaria completa se llama Burka. Fuera de los países islámicos quienes se adhieren a las costumbres musulmanas, conservan y respetan el código de indumentaria, así sea en Europa o en los Estados Unidos.

La ideología del uso del chador está tan arraigada que incluso cuando alguna vez fue prohibido usarlo muchas mujeres se empeñaron en recuperarlo, es una orden que va más allá de su posibilidad de reflexión, lo consideran una verdadera necesidad en los países islámicos y más, aún, fuera de su países. En países occidentales, donde la voz, la expresión y la manifestación muestran que las mujeres siempre son representadas como objetos sexuales, la vestimenta tiene otro uso y connotación.

La igualdad sexual atenta contra la premisa del Islam, actualizada en sus leyes, que el amor heterosexual es peligroso para el orden de Dios. El matrimonio Musulmán se basa en la dominación masculina. La eliminación de la segregación de los sexos viola la ideología del Islam en la posición de la mujer en el orden social: que las mujeres deberían estar bajo la autoridad de padres, hermanos o maridos.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Mernissi, Fatima. *Beyond the veil*. Male-Female Dynamics in Modern Muslim Society. Indiana University Press. Cambridge, 1987. p. 19. Sexual equality violates Islam's premiss, actualized in its laws, that heterosexual love is dangerous to Allah's order. Muslim marriage is based on male dominance. The desegregation of the sexes violates Islam's ideology on women's position in the social order: that women should be under the authority of fathers, brothers, or husbands. Traducción Candy Mar.

En occidente la mujer está condicionada a cumplir con los ideales de la belleza y buena presentación, en ambos casos hay sometimiento; la mujer de los países capitalistas depende de la moda, para cumplir el ideal femenino tiene que vivir sujeta a la compulsión y en riesgo de estar siempre endeudada o en el peor de los casos, estar en banca rota, esto es el sometimiento al mercado y está presente en la cultura contemporánea de la sociedad de consumo, consecuencia del capitalismo globalizado. En las leyes Islámicas, las mujeres siempre tienen que estar sometidas a un tipo de vestimenta, que simbolice su lugar en la división sexual y que represente la sumisión a la que es sometida esto por medio de la sobriedad del negro.

El chador y cualquier uso de telas para ocultar y disimular el erotismo de las mujeres las abstrae de la sexualidad y las vuelve el objeto prohibido, entran en el estado simbólico de asumir una identidad anónima, una actitud de sumisión, el objetivo es pasar desapercibida, ese tipo de vestimenta es similar a la que usan las monjas católicas, que tratan de ocultar casi todo su cuerpo porque eso representa la pureza, la renuncia a los placeres, la renuncia a sí mismas en busca de un ideal imposible de cumplir a plenitud. Las religiones conservan poder de influencia y se empeñan en someter a la mujer al cumplimiento de convenciones y de restricciones para continuar con su dominio sobre la psique y el soma de quienes tienen cuerpo de mujer.



**Shirin Neshat. *Rapture* (1999)**

Para ofrecer otro ejemplo sobre los modelos orientales que critica Shirin Neshat voy recurrir a la pieza *Rapture* (1999), videoinstalación de dos canales. Nuevamente la obra ocupa el

espacio con proyecciones enfrentadas al interior de un cuadro como espacio de proyección de la pieza; la galería tenía la forma de caja negra, dentro se colocó la obra. La división de sexos es la primera postura, esto se establece al colocar nuevamente dos proyecciones confrontadas entre sí. Por un lado, los varones vestidos de blanco y por el otro las mujeres vestidas con chador. Ambos son grupos numerosos, los varones se muestran en movimiento, se desplazan entre arquitecturas, ellas se encuentran en una playa, agrupadas ocultas en sus ropas y realizando plegarias, casi inmóviles, cuando el punto de vista cambia se observa a varias de ellas con rostros neutros, sin expresión, como ausentes de sí mismas.

Los varones, por su parte, aceleran el paso, trepan y muestran su energía y capacidad que se supone siempre activa, cuando ellos se posicionan en la azotea de los edificios se sincronizan las pantallas, justo cuando ellas gritan y emiten lamentos, ellos se detienen y parece que las observan. El espectador se ubica en medio de ambas proyecciones decidiendo, de acuerdo a su interés, a donde mirar, pero cuando ellas gritan, indudablemente la atención se sitúa en ellas. Los sujetos permanecen atentos a las acciones de ellas, entonces son vigiladas, en la siguiente secuencia preparan unas balsas donde algunas trepan para ser lanzadas al mar, en ese momento ellas son las activas, las que parecen reunirse entorno a la huida por mar y a modo de ritual provocan un incendio en forma de círculo. “Las mujeres se encuentra apartadas por los rituales prohibidos en los espacios públicos (que son, por definición, espacios masculinos), no existen patrones aceptados para las interacciones entre hombres y mujeres que no estén relacionados.”<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> *Ibidem.* p. 137. Apart from the ritualized trespasses of women into public spaces (which are, by definition, male spaces), there are no accepted patterns for interactions between unrelated men and women. Traducción Candy Mar.

Hay algunos puntos que se pueden exaltar en esta contraposición, primero, en función de los cuerpos y los espacios en los que son ubicados. Ellos en el artificio de las construcciones, entre murallas se desplazan a modo de procesión; por otro lado, están ellas en la playa preparando unas balsas, la huida tiene como posible vía de comprensión una tendencia casi suicida o de sacrificio. Las que se quedan saben que seguirán soportando la opresión hasta que llegue su turno de embarcarse, las otras saben que van a la deriva, pero prefieren desafiar el azar en medio de la inmensidad del mar, en lugar de quedarse ahí, ocultas en sus ropas, sin identidad, para seguir como parte de una masa en la cual, nadie se distingue ya que están anuladas por completo.

La transgresión las libera de permanecer presas en su propio cuerpo y en leyes que fueron creadas en contra de la libertad, ahí nadie sobresale, todas se encuentran inmersas en el oscuro mundo de las ropas negras, ocultas de las miradas, pero a la vez vigiladas porque causan desconfianza y temor, de cualquier forma, las mujeres son piezas claves por su valor como reproductoras de la especie y conservadoras del orden establecido, por eso, el orden simbólico falocéntrico por medio del lenguaje, trata de mantener el dominio, fortalecer la sumisión y fomentar la servidumbre femenil.

Entre los tabúes que Shirin Neshat quebranta se encuentran las letras como una de las principales prohibiciones. Las mujeres no pueden escribir, mucho menos usar la escritura para cuestionar los escritos sagrados que articulan leyes inamovibles, este problema se representa y construye a partir del lenguaje cinematográfico, empleando la narrativa, así ocurre en la videoproyección de un canal *The Last Word* (2003, B&N, sonido.) Shirin Neshat se sitúa como protagonista, representa un ideal, las escritoras iraníes que han sido juzgadas por desacato. La figura simbólica que sintetiza el poder del padre, es el juez, pero la interroga y atormenta en un espacio privado, conforme

avanza el interrogatorio él se exalta, le grita y la trata de obligar a renunciar a la escritura, le dice que está creando un daño social a partir de las ideas, fantasías y memorias que ella pudiera plasmar en sus escritos.

El video *The Last Word* es la muestra que la escritura de las mujeres no puede existir en Irán, ellas no deben pensar ni cuestionar absolutamente nada. Al hacerlo de inmediato se enfrentan a las consecuencias, pueden ser juzgadas y castigadas severamente, lo cual se reduce a obedecer ciegamente las leyes que les son impuestas. No se tiene claro cuáles son los límites entre realidad y ficción; se confunden, se fusionan, pero ofrecen una interpretación situada desde fuera del sitio de referencia, se puede caer en el error de mostrar que una subjetividad es representativa, una visión fragmentaria ya que no se tiene claro cuál es la subversión a la que se refiere, pero ésta puede ser asumida al poner en duda esa posibilidad y concretar el desacato, ella ha causado temor con sus pensamientos pasmados en palabras y por eso la juzgan.

La protagonista del video asume una actitud seria, se enfrenta con dignidad, a pesar del sitio y la situación que padece, ella libera su imaginación; una posible referencia es la de Scheherezada la narradora de *Las Mil y una Noches*, la mujer que seduce con sus historias para evitar la muerte. En este caso ocurre lo contrario, la mujer no se salva al expresarse, se condena; y pone en evidencia el hecho para erradicar ese modelo, en el sitio donde se construye toda una dialéctica opresiva para silenciar a las mujeres.

*The Last Word* demuestra que a pesar de los actos de represión contra la creatividad de las mujeres, ellas siempre tendrán la libertad de imaginar, aunque sea en silencio y para sí mismas; en el mejor de los casos, logran mejores condiciones al salir de su país natal. Esta referencia es cuestionada desde un contexto donde las mujeres a pesar de vivir

todavía sin libertad de expresión, se limitan y esos límites son inconscientes y operan en la sociocultura. De ahí la importancia de no sólo resistir sino de transgredir.

En el exilio se concretan esas experiencias, al romper con la enajenación del contexto, al mirar desde fuera el espacio que concreta las escenas. La narrativa electrónica visual al transgredir y resistir muestra que se puede ser de otra manera, todo es cuestión de empoderarse y romper con las barreras, tanto expresivas como de interpretación de la obra, una posibilidad abierta, una hermenéutica del imaginario de quien desconstruye el medio, a partir de las representaciones el orden simbólico controla y reproduce.

### **5.3 Cartas del exilio**

El exilio involuntario es una forma de escapar, una decisión radical de abandonar el lugar de origen. Una de las causas que obligan a las personas a exiliarse son los conflictos bélicos donde la vida peligra y la persona se desplaza a un sitio en busca de mejores condiciones de vida. Esta es la realidad cotidiana en Palestina y el Líbano, donde a diario se libran batallas y la población vive un conflicto bélico interminable, producto del enfrentamiento de Migrantes Europeos, con grupos de choque y el conflicto de la región por la tierra.

El panorama ha transformado el entorno, convirtiendo la vida en una dura batalla. La situación de los desplazados en la guerra exige una adaptación a condiciones de existencia insalubres, se les limita el acceso a comestibles y tienen que permanecer en movilidad permanente, sin poder mantener sus vínculos familiares sólidos y sin la posibilidad de formar un hogar fijo. En Palestina el conflicto empeora por los actos terroristas que a diario ocurren, estos ataques cobran víctimas inocentes palestinas e israelíes.

Sobre el tema del exilio y una visión subjetiva de la situación en medio oriente, me interesa un video creado por Mona Hatoum (Beirut Líbano 1952), que se encuentra en la colección de la Tate Gallery y del Centro Pompidou se titula *Measures of Distance* (1988, 15 minutos, Color, VHS/DVD). Voy a concentrarme en algunos momentos de la pieza donde reflexiona sobre el tema del exilio y que integran el video en su espacio de significación. El lenguaje de la pieza y los elementos que componen la imagen electrónica fueron realizados con aparatos electrónicos análogos, pero actualmente ya puede encontrarse en formato digital e inclusive en YouTube.

La situación de exilio de Mona Hatoum es más compleja en contraste con el caso de Shirin Neshat o Marina Abramovic, porque su lugar de origen Beirut<sup>147</sup> es una zona de conflicto permanente, en esa región Árabe, la población lleva treinta años viviendo en campos de refugiados y en constante acecho. Las mujeres son vulnerables a los crímenes, abusos y torturas, todo lo que significa ser y estar dentro de la guerra, más el conflicto de vivir en medio de la lucha por un territorio, el racismo y las religiones extremistas, todos estos discursos y narrativas son la causa divisoria, un ejemplo de aquello que separa y fragmenta y que no logra unificarse.

Los conflictos entre los grupos de choque de la región con el ejército de Israel se caracterizan por seguir la lógica del exterminio, por la emisión de ofensivas para matar. El interés mutuo es el territorio, combatir lo que llaman la ocupación. Palestina, por ejemplo, es un fantasma en la geografía, no se le reconoce como país, no tiene límites precisos, aún así, los que habitan esas tierras buscan ocupar ese espacio y marcar sus diferencias, lo cual lleva mantener líneas divisorias entre lo social y lo económico, en el

---

<sup>147</sup> Para comprender mejor la situación de Beirut, se recomienda el libro de la Dra. Aseel Sawalha. *Reconstructing Beirut: Memory and Space in a Postwar Arab City*. Jamal and Rania Daniel Series in Contemporary History, Politics, Culture, and Religion of the Levant. University of Texas Press, Texas. 2010.

Líbano existe la línea verde que divide Beirut, la ciudad natal de la creadora que me ocupa. Mona Hatoum se encontraba realizando una visita a Londres cuando comenzó la guerra civil en su país en 1975. Permaneció como refugiada en el extranjero, estudió y vivió en Londres desde entonces, el lugar de origen como sitio apacible y estable no existe para ella y así muestra su ambigüedad y referencia a lo inasible.

En 1988 realizó el video *Measures of Distance* (15:26), una pieza donde reflexiona sobre la ruptura, el distanciamiento y la añoranza en torno a su experiencia en el exilio. En esta pieza hace referencia directa a las cartas de su madre, quién con mucho esfuerzo logra hacerle llegar sus misivas, desde una ciudad donde los efectos de la guerra se viven a diario, por ejemplo una mañana, según describe, la oficina postal fue atacada y destruida; así, en cada párrafo que lee, la madre habla de su opresión al llevar una vida nómada y su adaptación a cada nuevo desplazamiento para la sobrevivencia. Dos sonidos emergen de la pieza, una conversación entre Mona y su madre en su lengua natal Árabe, donde platican como amigas, tocando temas que no son comunes entre madre e hija.

De acuerdo a la anti-narrativa que traduce las cartas, la madre renunció a sus criaturas, esa fue la mejor forma de protegerlos de la muerte, enviarlos fuera, el distanciamiento a modo de sacrificio implica un desprendimiento físico, pero las cartas son el vínculo que las mantiene unidas, así como la anécdota y la descripción. Mona lee las cartas de su



**Mona Hatoum, *Measures of Distance*. 1988**

madre, donde ella le explica que siente vergüenza porque su marido la ha reprendido por haber accedido a que Mona, su hija, le tomara fotos desnuda en la regadera, el padre afirma que ellas no deberían tener ese tipo de acercamiento y

relación, ya su cuerpo sólo le pertenece a él. La madre se culpa por haber transgredido y lo comenta, porque le causa un conflicto interior. La conversación en su lengua, que se sobrepone a la lectura de las cartas, toca puntos importantes sobre la sexualidad, la virginidad y el papel de la mujer en la sociedad, ella le pregunta a su madre si la menopausia resta deseo sexual; en realidad, su conversación tiene un fuerte grado de confianza y complicidad, hablan también de la maternidad y la menstruación, todas son referencias al cuerpo, la madre trata de explicarle que su cuerpo de mujer funciona en relación a la maternidad y a la dependencia erótica.

En la estética visual aparece un velo casi transparente que deja ver cuerpos difuminados en capas translúcidas producidas electrónicamente. Las letras en árabe están ahí, visualmente posiciona la carta en primer plano, al fondo se observa a su madre desnuda en la regadera, es la unión de fragmentos en foto y video de su visita a Beirut y las letras de las cartas se sobrepone. Son dos planteamientos distintos: el punto de vista de Mona, quien traduce las cartas y las lee mientras transcurren las imágenes de la última capa del velo electrónico y la letra en su lengua natal, el sincretismo, dos lenguas que difieren en su totalidad, la voz de Mona se escucha en Inglés.

La dirección del anti-relato procura romper con el espacio encerrado donde habitan las mujeres en calidad de cautivas, sometidas al ámbito de lo privado, de manera discreta y al servicio del varón. Así lo explica la confusión de su madre al acceder a ser fotografiada por su hija, que usará estas imágenes para exhibirlas públicamente. La pieza narra la vivencia dentro de guerras y el exilio, esto a partir de ese conflicto existencial, del abandono del lugar de origen que tiene como consecuencia la pérdida de identidad y la soledad. El exilio crea una situación de incomodidad y algo forzado, pero que de alguna forma funciona para su situación como creadora de imágenes

electrónicas, se expresa en torno a su experiencia personal, la relación a distancia, lo que separa y divide así como aquello que se fusiona y transita. Tanto las letras como las imágenes no son claras, llegan a causar cierta entropía, tal como sucede en su realidad, la distancia que la separa de su madre-tierra, así como la añoranza y necesidad de recuperar un poco de su origen, algo que, notablemente queda nulo y ambiguo, donde ella es sólo otra desplazada más. Es una especie de *nomadismo íntimo* que se conduce según el azar y se adapta pronto a los constantes cambios de lugar, llevando consigo los vínculos familiares, la extrañeza, y la capacidad de juzgar.

El video refleja el dolor que siente pero con la conciencia y ventaja que ella experimenta al no tener que estar dentro de aquella batalla, Mona Hatoum hace una excepción en esta pieza, al usar el video como medio, ya que en su obra está más enfocada en la instalación y la performance donde recolecta objetos y los propone a modo de escenografía, los descontextualiza para volverlos escultóricos y hasta arquitectónicos tal como sucede en sus instalaciones. En este caso, como he decidido ocuparme del video, sólo menciono sus instalaciones para marcar la diferencia notable de medios y soportes en su práctica creativa.

En *Measures of Distance* toma como referencias su propio cuerpo usando como prolongación de su mirada y conciencia al video, su cuerpo en relación con el cuerpo de la madre, en este caso, *el objeto perdido*. Las imágenes tienen una fuerte carga emotiva, con un tono melancólico, ya que la separación da como resultado el desprendimiento obligatorio y el anhelo de encontrarse nuevamente ante su mirada, y desearla así, desnuda tal como propone su imagen. Mona Hatoum se queda contemplando y apropiándose de algo tan íntimo, cometiendo un acto transgresivo ante el disgusto del varón: *su padre*. La madre aparece despojada de su indumentaria, muestra así su

resistencia y desacato que se configura en la pantalla, un instante efímero en el cual se despoja del código de la indumentaria y exhibe la desnudez, en una acción donde el baño tiene connotaciones de pureza y de liberación. Más ese extraño goce de verla y exhibirla desnuda como si fuera una alusión a una diosa, lejana e inalcanzable, una imagen idealizada. La presencia real del cuerpo de la madre, que se convierte por un breve momento en voyerista y exhibicionista de alguien que no es ella. Tanto la madre como la hija, al ser expuestas, desafían voluntariamente los límites del pudor, Mona también muestra un anhelo desesperado de apropiarse del cuerpo de la otredad, su madre simboliza todo lo ajeno, el espacio geográfico que siempre es distinto, en desplazamiento constante, en exilio perpetuo. La constante tensión de la pieza sería separación, distancia, conflicto, línea de fuga y traza hacia la libertad.

Hatoum explora lo que sucede con las relaciones de la sexualidad y la visualidad cuando el otro, el objeto se convierte en sujeto, se ve a sí misma, con el cuerpo de la madre, un imaginario fantasmagórico que de manera muy diferente y compleja sustenta tanto las fantasías y la violencia de la representación de los hombres sobre los cuerpos de las mujeres tanto en el arte como en la pornografía.<sup>148</sup>

La presencia de Mona Hatoum en los museos muestra esa apertura y aceptación que las creadoras de oriente han logrado en países lejanos a su lugar de origen, resultado del interés generado por el arte que se produce con ideas opuestas, con deseos encontrados y con necesidades que, desde fuera, parecen distantes o incluso inexistentes, como vivir en situación de exilio y, a la vez, no romper los vínculos afectivos y la memoria que se construye por medio de imágenes, el juego visual entre pixelización y degradados, una estética que mezcla y reconstituye. Es el video el que aporta esas visualizaciones por ser una técnica muy noble que se adapta a la inmediatez y también es muy económica.

---

<sup>148</sup> Pollock, Griselda. *Encounters in the Virtual Feminist Museum*. Routledge. Nueva York, 2007. p. 50. Hatoum is exploring what happens to relations of sexuality and visuality when the other, the object become subject, looks at herself, or at and with the body of the mother, a fantasmatic imago that quite differently and complexly underpins both the fantasies and the violence of men's representation of women's bodies in both art and pornography. Traducción Candy Mar.

## 5.4 Modelos en contraposición

Una creadora cuya identidad se torna ambigua es **Ana de Matos**. Me interesó su exposición porque tenía una fuerte carga simbólica al contraponer los modelos de oriente y occidente. Ella se licenció en 1986 en Bellas Artes (Dpto. de Escultura) por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y obtuvo el doctorado en 1992 en la misma facultad. En 1991 se graduó en Cerámica por la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid.



**Ana de Matos**  
(España, 1963)

Voy a concentrarme en un momento de su trayectoria creativa, en la exposición *Cuerpos de Fe* que se presentó del 25 de abril al 10 de junio del 2006 en la galería Metrònom, en Barcelona, España. A simple vista me pareció una referencia más al ejercicio de reflexión sobre las mujeres en el medio oriente, otra forma de abordar la condición de la mujer en un país oriental, su dinámica consistió en contraponer los modelos oriente/occidente directamente. Voy a enfocarme en las referencias a dichos modelos, la mujer del medio oriente, cuya vestimenta marca su distancia respecto de la otra, la mujer de occidente.

En la pieza *In & out*, crea un personaje fantasmagórico que se desplaza sin dirección determinada y que se oculta entre velos creados con trozos de tela colgados del techo a una misma altura pero fragmentados y yuxtapuestos en espacios alternos, una mujer aparece en la distorsión de formas que ya unidas forman la imagen de un cuerpo, como si se tratara de una aparición milagrosa o divinizada. La figura se desplaza hasta confrontar a quien la mira. Sólo tiene contacto con el espectador a partir de un primer plano de sus ojos. La visión se propone como una posible alucinación por el efecto fantasmagórico que producía en la oscuridad de la sala.

La proyección se fragmenta en siete capas de una tela transparente que produce doble efecto si se mira por delante o detrás. De frente se refracta la luz y se logra un efecto cinético de repetición y fragmentación que se distorsiona, visto por detrás se agrega a la visión un espejo que produce un efecto de retroalimentación; así que, de ambos lados, la imagen de la mujer que camina se vuelve una serie de luces parpadeantes que anulan la figura. Sus componentes sintetizan y representan el encierro de la mujer sin futuro alternativo a lo establecido, por eso transita en un camino sin rumbo. La repetición del trayecto no conduce a ninguna parte, no hay salida, al menos hasta que estos mensajes de reflexión produzcan autoconciencia, pero dentro de su contexto no hay posibilidad de ser exhibidos, por tanto, sólo emiten un grito de aquellas que físicamente no lo pueden expresar, dando a conocer lo que ocurre dentro, eso puede ser una visión incompleta de una situación que debería ser silenciada, la libertad de expresión tiene mayor fuerza y consistencia, así que todo puede ser dicho, siempre y cuando se atrevan disentir.

En la pieza *Modelo único* (videoinstalación, color, sonido, 2006), emplaza la proyección distorsionando el cuadro dentro de una habitación al cuál no se tiene acceso, ya que dentro, en el piso se distribuye un ejército de 250 Barbies alineadas, todas usando chador. La proyección es una muestra del adiestramiento de las niñas como soldados,



Ana de Matos. *Modelo Único*  
2006.

todas ellas cubriendo su cabellera como lo estipulan las leyes de la indumentaria. Resulta interesante la combinación irónica entre un modelo que pertenece a occidente y que se identifica con la otra mujer: Barbie es la muñeca más vendida a nivel mundial y sobre todo es polifacética, lo que prevalece en ese modelo es aspecto físico de la rubia, ultra delgada de

ojos azules, es decir, el ideal anglosajón de la belleza. La Barbie es un símbolo de la mujer en el capitalismo, donde también se le considera una mercancía, por lo tanto, resulta irónico que se le vista como las mujeres del medio oriente; con eso, la muñeca pierde todo su valor simbólico occidental y se desplaza a otra posibilidad significativa. En la otra habitación también se colocó a la Barbie caracterizada de acuerdo al modelo que se contrapone al Musulmán, vestida de novia en un pequeño aparador iluminado, sola como pieza de museo o como si fuera una reliquia. Ambas caracterizaciones: la representación femenina occidental/oriental tienen como punto de partida la reflexión de un binario, la relación con las imposiciones de un modo de producción donde la religión se opone y centra su ideología fundamentalista Islámica en un texto sagrado, pero cuya referencia a la indumentaria sólo tiene al velo; pero aquel que sirve como cortina, lo demás es una interpretación malograda, lo que actualmente opera para combatir el desvelamiento de esas mujeres silenciadas.

En ambos casos la mujer está determinada por el uso de su vestimenta, ya sea la moda occidental o la indumentaria oriental. La vestimenta es una creación simbólica que establece criterios ficticios, idealizantes, sobrenaturales; en ambas situaciones, la mujer vive la angustia de tener que someterse (a veces con violencia) a los modelos establecidos, para eso se crean necesidades de adquisición, ya sea de una mercancía o de una identidad (pre-fabricada). Al poner en contraposición los modelos, se logra combinar sus significados, para determinar que de ningún lado la construcción femenina-mujeril es ventajosa; por el contrario, en ambos casos son prisioneras de lo superfluo.

La ropa es una exigencia que se promueve como necesidad ineludible de acuerdo a los canales mercantiles de distribución. En Occidente lo determina la moda y el diseño así

como la industria del vestido, en Oriente todo se limita y reduce a un color, un mismo corte y toda la carga simbólica que asigna un valor a la mujer como objeto sexual.

### **5.5 Creadoras en los espacios de exhibición**

La lucha feminista en el arte no se ha limitado a las exhibiciones, a la creación de grupos ni sólo a ser parte de las colecciones. El discurso feminista ha sido de vital importancia, se ha demostrado que las estudiosas del arte y la cultura también pueden intervenir por medio de la historiografía, la sociocultura, la crítica y el análisis. Es importante retomar algunas de las teorías que surgieron en los años setentas del siglo pasado y que se enfocaron en el análisis del activismo, de sus intervenciones en el ámbito de lo creativo. Dicho discurso se caracterizó por tomar una posición crítica y fomentar las acciones subversivas, así lo hicieron teóricas, historiadoras y las mismas creadoras de imágenes. Esta referencia ya ha sido trabajada en el capítulo uno, pero su proyección influye en la proliferación de exposiciones feministas posteriores, por tal motivo me interesa recapitular para ampliar la comprensión de su trascendencia.

Griselda Pollock es una de las teóricas que ha desarrollado un discurso crítico sobre la historiografía del arte. Griselda dedicó sus investigaciones a creadoras que no fueron muy valoradas en su momento, por ejemplo: Mary Cassatt y Berthe Morrisot. Rescatando y buscando su trabajo demostró su capacidad crítica y analítica al conseguir un amplio estudio de la mujer como signo en el arte, enfocando su discurso en la representación de las mujeres en obras de los llamados *Grandes maestros* como el caso de Vincent Van Gogh. “La historia del arte toma un aspecto de esta producción cultural,

el arte como objeto de estudio, pero la disciplina en sí misma es también un componente crucial de la hegemonía cultural de la clase dominante, la raza y el género”.<sup>149</sup>

Los espacios de exhibición que habían sido vedados y las barreras que habían impedido la valoración de las obras realizadas por mujeres se lograron disuadir poco a poco. Con argumentos y buenas razones se demostró que la inequidad operaba a partir del silencio y la exclusión. Las teóricas y las creadoras tomaron conciencia y así lograron empoderarse, comenzó entonces una etapa prolífica, no sólo en la práctica sino también en la teoría.

Se demostró que la exclusión de las academias y de los espacios de exhibición no era ni sería un obstáculo para prosperar en sus talentos y habilidades, en todo caso, era necesario redoblar esfuerzos para demostrar que el talento se tornaba efervescente. Las inquietudes de cada persona se vieron favorecidas por la unión y la diferenciación en un mismo espacio de experimentación, talleres, cursos y exposiciones colectivas, donde autoconocimiento, autoestima y libertad de expresión fueron las metas trazadas.

Durante la década de 1970's y 1980's, un creciente número de artistas, hombres y mujeres, trabajaron para descentrar el lenguaje en el orden patriarcal, dejando al descubierto las formas en que las imágenes son culturalmente codificadas, y renegociando la posición de las mujeres y las minorías como otros en la cultura patriarcal. Algunas de estas estrategias eran feministas, otras formaban parte de los discursos posmodernos más generalizados.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Pollock, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge. Nueva York, 2003. p.28. Art history takes an aspect of this cultural production, art as its object of study; but the discipline itself is also a crucial component of the cultural hegemony by the dominant class, race and gender”. Traducción Candy Mar.

<sup>150</sup> Chadwick, Whitney. *Women, art, and, society*. Thames & Hudson. Londres, 2007. p. 382. During the late 1970s and the 1980's, a growing number of artists, male and female, worked to decenter language within the patriarchal order, exposing the ways that images are culturally coded, and renegotiating the position of women and minorities as other in patriarchal culture. Some of these strategies were feminist, others were part of more generalized Postmodernist discourses. Traducción Candy Mar.

Griselda Pollock es reconocida por sus aportes teóricos, que operan para deshacer el canon en la historia del arte y sus libros ofrecen una visión de la diferencia. En su teoría afirma que una de las características del canon moderno es la creación de biografías y la exaltación del artista como héroe, lo cual adquiere relevancia en el discurso de la posmodernidad que plantea la muerte del sujeto, esto funciona como contexto para que la obra sea apreciada sin reproducir los mecanismos de exclusión.

Griselda Pollock afirma que llenar de nombres de mujeres los libros de Historia del Arte no es suficiente, quizás eso fue un primer paso, pero lo siguiente consiste en descubrir otras formas de expresión, habilidades y fuerza para intervenir tanto en la teoría como en la práctica del arte, así, en este contexto, el video se convirtió en un medio de fácil acceso y próximo a quienes estaban interesadas en explorar formas y lenguajes.

El proyecto feminista apunta a introducir una diferenciación efectiva que habría de permitir que la(s) *diferencia(s)* de las mujeres fuesen representadas imaginaria y simbólicamente –en los planos del lenguaje, la filosofía y el arte donde lo femenino tradicionalmente sólo significa la diferencia negativa del hombre o su fantasía de su otro.<sup>151</sup>

La Dra. Laura Baigorri quien imparte cátedra en la Universidad de Barcelona es otra teórica y estudiosa; está enfocada en el videoarte, con una capacidad de reflexión que no reproduce la división ni la exclusión. Es importante mencionar que Barcelona es sede cada año de LOOP, la feria del videoarte que se realizan en el mes de Mayo. Un evento que reúne obra para ser exhibida en lugares cotidianos, como cafeterías, restaurantes, bares pero también en galerías y museos. Ahí se define quienes serán los artistas que lucirán sus piezas en el mercado del arte, es un evento bien articulado para que opere

---

<sup>151</sup> Pollock, Griselda. “La heroína y la creación de un canon feminista”. Karen Cordero e Inda Sáenz (Compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, FONCA, Curare, 2007. p. 165.

financieramente, en esa ciudad vive la teórica más importante del videoarte en castellano e imparte cátedra en la facultad de Bellas Artes. En su libro *Vídeo: primera etapa*, Laura Baigorri realiza un estudio enfocado en las prácticas artísticas entre los años sesentas y setentas profundizando en los movimientos artísticos que anteceden al video como forma de expresión estética. Describe la sensibilidad artística que llevo a los extremos la necesidad de romper con lo rígido y cerrado del ámbito de las Bellas Artes, tomando como referencia el trabajo de Marcel Duchamp y FLUXUS. El texto es su tesis doctoral, ahí ofrece un panorama casi cronológico del espíritu que invadía los espacios de exhibición, mismos que se improvisaban en lugares clandestinos: bodegas, pequeños estudios con obras que fueron cuerpos efímeros.

Sin profundizar en un enfoque feminista en su texto, Laura Baigorri menciona la intervención feminista en el arte, en específico en el tema que a ella le ocupa: el video. Señala que el video adquiere importancia porque abre la posibilidad de expresar la inequidad que se promueve en la cultura y la política. La autora trae a relación un mito que acompaña a las feministas a modo de estigma y es el hecho de señalar que las feministas son promiscuas y lesbianas, de principio la relación que establecen las feministas en sus grupos y causas las puede llevar a un enamoramiento ya sea real o platónico, pero es un discurso discriminatorio y políticamente incorrecto señalarlas así. En cuanto al video, Laura Baigorri afirma:

Durante la década de los 70, las jóvenes generaciones atacaron directamente los tabúes sexistas de la sociedad burguesa, propugnando una lucha a favor de la mujer, que ya ha dejado de ser pasiva; tanto en sus vidas privadas como en sus actos sociales, artísticos y culturales.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Baigorri, Laura. *Video: Primera etapa*. Brumaria. Madrid, 2005. p. 38.

Laura ofrece como ejemplo la pieza de Judy Chicago *The Dinner Party* que ya ha sido tratada en el primer capítulo, y que constituye una referencia inmediata al arte feminista; por lo cuál, la pieza se ha convertido en un icono que sintetiza todas las posibilidades creativas de las mujeres en diversas actividades manuales.

El arte feminista se caracteriza por algunas veces usar el video como medio de expresión, en ciertas ocasiones el contenido y tratamiento es de carácter educativo, de divulgación del conocimiento, mismo que fomenta el empoderamiento, en otros casos, adquiere matices documentales que permiten dar la voz a quienes hasta el momento habían permanecido silenciadas. Tal es el caso de la teórica feminista Alexandra Juhasz, quien ha trabajado con mujeres enfermas de SIDA y Cáncer, o de Annie Sprinkle quien trabaja aspectos explícitos del erotismo.<sup>153</sup>

A lo largo de mi trabajo he tratado de reunir obras y creadoras que son ejemplo de la diversidad, con distintas posibilidades y experiencias subjetivas que se han enfocado en el cuerpo como lugar de resistencia y transgresión, pero a su vez, he tratado de mostrar cómo obtuvieron prolongaciones físicas y psíquicas al utilizar el video como herramienta de expresión, un medio que tiene como mensaje la transformación de los criterios discriminatorios que enfatizan la diferencia sexual y la injusticia social, una técnica que utiliza lenguajes que asignan papeles predestinados para precisamente contradecir el sometimiento a las leyes de reproducción de la especie.

Los videos que trabajé en este capítulo son ejercicios que muestran que la indiferencia y conservación de los papeles asignados a las mujeres han dado como resultado la

---

<sup>153</sup> Ambas autoras fueron materia de investigación de mi tesis de maestría: *Mujeres a través de video, intimidad y subversión*, presentada el 2 de febrero del 2006 en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

explosión demográfica y la sociedad de consumo compulsiva, estas son identidades construidas y acompañadas por los intereses mercantiles de la industria del espectáculo y la economía globalizada de principios del siglo XXI. Por tal motivo, una postura radical procura desconstruir la identidad *mujer* y desocupar ese rol en el discurso para dejar de operar de acuerdo a la lógica que reproduce al sujeto falocéntrico y a la mujer como la otredad, aquella que realmente no es: *la madre simbólica*, como se ha mencionado anteriormente ni el objeto perdido.

## **5.6. Posicionamiento en museos y colecciones**

La última fase de investigación me interesó buscar exposiciones dedicadas al arte feminista en particular, esa búsqueda me llevó a reconocer que no todo el arte creado por mujeres se realiza en función de la teoría feminista, sino que toma otra perspectiva. De hecho, se marcan líneas divisorias que afirman que existe un arte de mujeres y un arte feminista, en ambos casos, se corre el riesgo de reproducir los mecanismos de exclusión, operando de manera directa y confrontando al espectador, en otros, las imágenes fluyen a partir de espíritus libertarios que se apropian de materiales y los transforman en comunicación, información y debate e interpretación de la existencia, eso ocurre con el arte en todas sus manifestaciones pero sin duda en el video adquiere una configuración electrónica, digital, de registro y apropiación.

En ciudades cosmopolitas como Nueva York y Houston entre el 2007 y 2008 se montaron exposiciones cuyo objetivo fue reunir la diversidad de formas y contenidos del trabajo de creadoras de imágenes e instalaciones, así que tomé dos ejemplos para mostrar el logro obtenido, el esfuerzo asumido y la capacidad de cooperación. Por eso, una de las tareas vitales de esta investigación fue visitar exposiciones de arte feminista

para conocer la compilación de obras cuya relación con mi tema de interés fuera: *la resistencia y la transgresión*.

La primer exposición a la que haré referencia se presentó en Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, un centro de estudios feministas dentro de un museo, un espacio que ha sido asignado a las creadoras feministas, logro obtenido y muestra de que todo impulso, discurso, argumentación y confrontación no fueron en vano, el museo se ubica en Brooklyn, Nueva York y la exposición se tituló *Global Feminist*. Linda Nochlin fue la curadora. Ella fue quien comenzó el debate en los años setenta preguntando *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* Dicho argumento demuestra cómo los historiadores del arte y autoridades en la valoración de obras de arte, consideraban la ausencia de las creadoras como una falta de talento.

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y a su situación presente, sin crear excusas o regodeándose en la mediocridad. Las desventajas, ciertamente, pudieran ser una excusa. Sin embargo, no son una posición intelectual. En cambio, al utilizar como una posición de ventaja su situación como desamparadas en el reino de la grandeza y forasteras en el campo de la ideología, las mujeres pueden revelar las debilidades institucionales e intelectuales en lo general.<sup>154</sup>

*Global Feminist* tenía como pieza principal *The Dinner Party* de Judy Chicago, que ya presenté en el primer capítulo. Las galerías del museo se llenaron de imágenes, instalaciones, arte objeto, películas, pinturas, dibujos y videos en los cuales se mostraban preocupaciones relativas a la identidad, los problemas del cuerpo, la maternidad con referencias a la situación de la mujer en la vida social y colectiva. La selección de obra era amplia, por lo tanto fue difícil abarcarlo todo en una visita, ya que

---

<sup>154</sup> Nochlin, Linda. "Por qué no han existido grandes artistas mujeres". Karen Cordero, e Inda Sáenz (Compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, FONCA, Curare. México, 2007. p. 43.

su diversidad, distribución, clasificación y cantidad eran inmensas; también mostraba la diversidad de técnicas y materiales, las implicaciones subjetivas y las referencias económicas, políticas y sociales.

El segundo ejemplo se presentó en el *Museo de Arte Contemporáneo de Houston* en el 2008, titulada: *Cinema Remixed & Reloaded: black women artist and the moving image since 1970*. La exposición reunía a creadoras afroamericanas, mostrando una amplia variedad de formas y contenidos, mujeres de diferentes estados de la Unión Americana y Australia, Cuba, Europa, Kenya y Sudáfrica. Se podía apreciar que las creadoras experimentaron con la tecnología a su alcance, así que cada soporte tenía relación directa a un contexto específico, tal es el caso de piezas realizadas para mostrar el problema de la discriminación que las afroamericanas han tenido que enfrentar en su propio país a lo largo de la historia.

En *Cinema Remixed & Reloaded* el problema de la representación en el cine se muestra con ejemplos de afroamericanas que cumplían el papel de sirvientas, asistentes del hogar, nanas, algunas mostrando desdén ante las órdenes de las mujeres blancas. El color de la piel es marca física que promueve la distinción y asigna un trabajo social



**Elizabeth Axtman.** *American classic*, 2008. Videograma

devaluado a quienes tienen la piel oscura. Esta exposición coincide con el triunfo del candidato demócrata Barak Obama, quien es el actual presidente de los Estados Unidos de Norteamérica y de muchas maneras se le asigna una distinción por su color de piel. El montaje y la distribución de las

piezas ofrecían a la mirada una serie de ejercicios transgresivos, reflexiones, denuncias,

inconformidades, pero también mostraba el lado íntimo. Las creadoras en sus videos exhiben sus modos de comunicar, sus estrategias para disentir, llenando monitores de significado, pantallas de plasma y videoproyecciones, donde se exalta la capacidad crítica y la reflexión de un problema que persiste en la sociedad norteamericana, en este caso un grupo social que son descendientes de aquellos que llegaron como mano de obra esclavizada.

Los intentos de las mujeres feministas blancas para silenciar a las negras raras veces se han escrito. Con demasiada frecuencia, éstas han tomado el lugar en salas de conferencias, aulas, o la privacidad de los acogedores ambientes, salas de estar donde una mujer solitaria negra se enfrenta a la hostilidad racista de un grupo de mujeres blancas. Desde el momento en el movimiento de liberación femenina comenzó, individualmente cada mujer negra se fueron a los grupos.<sup>155</sup>

La liberación de los esclavos significó romper con las cadenas pero no se consiguió realmente la equidad, hasta hoy las diferencias persisten, aunque cierto es que la comunidad afroamericana tiene historia en la lucha de sus libertades, con esa persistencia ganaron más y mejores condiciones de vida para agrupar a quienes pasaron de la esclavitud a la segregación.

En una pantalla pequeña insertada en el muro se presentó un loop (video que se repite) en el cuál una mujer afroamericana es condenada a muerte, acusada de caníbal, el video fue realizado por Elizabeth Axtman y se titula *Expletives Owed* (2007). El



**Elizabeth Axtman.**  
Expletives Owed  
(2007)

---

<sup>155</sup> Hooks, Bell. *Feminist theory from margin to center*. South End Press. Cambridge, Massachusetts. 2000. p. 13. Attempts by white feminist to silence black women are rarely written about. All too often they have taken place in conference rooms, classrooms, or the privacy of cozy living-room settings where one lone black women faces the racist hostility of a group of white women. From the time the women's liberation movement began, individual black women went to groups. Traducción Candy Mar.

breve fragmento de 17 segundos, la mujer sentenciada muestra su coraje e indignación en un súbito arranque de autodefensa. El efecto del loop es la metáfora que alude a la repetición de la injusticia y de la inequidad.

Lauren Kelley (Houston TX) presentó *Big Gur l(2006)* donde recrea la visión de que las mujeres son objeto del deseo, acosadas en sus empleos por jefes o compañeros y para eso se utilizó la versión de Barbie afroamericana en varios personajes, con labios animados usando plastilina. Un ejercicio ingenioso para exhibir las preocupaciones y necesidades de expresión, el problema del acoso, pocas veces denunciado, silenciado con violencia psicológica, muestra los conflictos de las relaciones amorosas y el papel de la mujer en la sociedad, reflejo de las preocupaciones cotidianas a las que se enfrentan las mujeres en el trabajo.

Las afroamericanas no sólo son discriminadas por ser mujeres, también lo son por su color de piel, así que padecen ambos problemas. El esfuerzo de reunir la variedad de obras y las creadoras es un logro de la curadora del museo Valerie Cassel y de la Dra. Andrea Barnwell Brownlee directora del Spelman Collage Museum of fine arts, es la primer colección con el tema. Dicha exposición se llevó a cabo en colaboración con el colegio, esto abrió la pauta para que se muestre con claridad y precisión que las creadoras afroamericanas no están dispuestas a encajar en el molde que ha sido creado para ellas y están decididas a denunciar la injusticia a partir de sus creaciones, donde pueden subvertir el daño que la ideología imperante promueve, usando a la industria del entretenimiento y la sociedad del espectáculo. Quienes a su vez han considerado con seriedad el problema de la equidad de género lo hacen para desconstruir el daño

causado en la psique, eros y polis de quienes por tener piel oscura, ocupan un lugar en la sociocultura y se ven obligadas a cumplir con los roles y estereotipos asignados.

Elegí dos exposiciones para ofrecer ejemplos de cómo se han abierto las puertas las creadoras feministas en los espacios museísticos, lo cuál no quiere decir que sean las únicas o las primeras, pero ambas tienen detrás una historia de luchas incansables, reflejan el proceso transitorio que estamos viviendo, la capacidad de crear medios y mensajes comunicantes. Son actos de habla cuyo lenguaje se articula por medio de imágenes en movimiento. Los elementos representativos invierten las posiciones, es una forma de expresar el trato entre personas con diferente tono de piel, hecho que opera en la vida cotidiana, pero también como separan y cambian de posición ante el significante de su división.

La presencia de mujeres en los museos y galerías es, sin duda, un logro; pero a su vez un sacrificio, ya que se introducen a los espacios de poder de las élites y desde dentro emiten un grito que sublimado llega a las miradas y al entendimiento de sus receptores. La diversidad de formas y contenidos sintetizan el esfuerzo realizado por incluir nuevas voces, ofrecer otras perspectivas de un problema que aún se encuentra en proceso. Lo cierto es que las creadoras feministas han llenado de significado sus imágenes e intervenciones. Se han esforzado por ingresar tanto a los discursos teóricos como a las prácticas creativas, lo cuál, es una elaboración histórica desde la perspectiva que permite la interpretación desde México de obras, exposiciones e intervenciones, ejemplo y selección que abarca diferentes culturas, vivencias opuestas, contextos alejados, pero que conservan ciertos rasgos en común, que implican la diferencia sexual, la inequidad cultural, los límites entre los espacios permitidos y negados.

La representación de obras de carácter feminista es un trabajo en proceso, especialmente porque ya se conocen y asimilan los discursos de la resistencia y transgresión, lenguajes que son punta de lanza para señalar personas, acciones, limitaciones y trabajar en los temores que generan en la vida social y colectiva de las mujeres, las imágenes electrónicas y su manipulación, distorsión o recreación presentadas por creadoras cuyo género femenino se sabotea con toda intención, porque no se trata de un problema determinado por la biología, cuyo paradigma ha sido rebasado. Las ideas que fluyen por medio del video están permitiendo el acceso a otras realidades.

### **5.7 Creadoras en sus exposiciones**

Tal como se ha mencionado a lo largo del capítulo, las creadoras han llenado diferentes espacios con sus obras. La selección presentada aquí ha respondido a los ideales feministas de finales del siglo XX. En el presente siglo se ha conseguido reunir obra de creadoras para ocupar las exposiciones completas. Incluso en el espacio académico, tal es el caso de la exposición *Jewish identity* de Judy Chicago, quien ya es un icono en sí misma del movimiento feminista en la historia del arte. Dicha exposición fue presentada en el Hebrew Union College, Jewish Institute of Religion, fueron los curadores Laura Kruger y Gail Levin. “Esta exposición se presenta como parte del Proyecto de Arte Feminista, en un consorcio nacional de las instituciones culturales unidas en 2007 para promover una mayor conciencia de la producción cultural de la mujer y el impacto internacional del arte feminista”.<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Nueva York Museum Exhibit - *Judy Chicago: Jewish Identity*. The Hebrew Union College-Jewish Institute of Religion Museum. February 15 - July 6, 2007.

<http://www.huc.edu/Nuevaspubs/pressroom/07/2/JudyChicago.shtml>

This exhibition is presented as part of The Feminist Art Project, a national consortium of cultural institutions joining together in 2007 to promote greater awareness of women's cultural production and the international impact of feminist art. Traducción Candy Mar.

La obra presentada estaba clasificada de acuerdo a la simbología religiosa. En sus imágenes hace referencia a los acontecimientos que marcaron a la comunidad Judía y que han sido retóricamente analizados por su relevancia, un ejemplo es el genocidio durante la Segunda Guerra Mundial. El drama, la complejidad de los acontecimientos y la persecución dieron pie a que muchos judíos llegaran a Norteamérica, es así plantea su origen; es descendiente de migrantes que llegaron en busca de la libertad. La exhibición incluía: *Holocaust Project: From Darkness into Light* (1993) en colaboración con su marido, el fotógrafo Donald Woodman. Algunas piezas importantes de *Birth Project* (1980-1985).



**Judy Chicago** Retrato con aerógrafo. Sin Fecha

En **Jewish identity**, se presentó una compilación de obras donde la exploración de los materiales resalta en sus imágenes, algunas trabajadas en textiles, con bordados vistosos y elaborados, donde la iconografía vaginal comienza a vislumbrarse en medio de metáforas. También se presentó un documental donde se describe el proceso creativo que llevo a la constitución de la pieza el icono feminista: *The Dinner Party*. En el video se muestra a detalle la distribución del trabajo, la colaboración, entrega, diseño y dinámica de equipo, la maestría y liderazgo de Judy fueron pieza clave, así como el cuidado, la pasión y la dedicación fueron de vital importancia. La pieza es una referencia inmediata al logro obtenido por una creadora que ha luchado por posicionarse en los espacios de exhibición. La muestra incluyó sus trabajos en tapetes y sus pinturas con aerógrafo.

Sin duda Judy Chicago se ha posicionado ganando respeto y admiración por su dedicación y experimentación con la imagen. Su gran aporte es como entusiasta profesora, su imaginación ha inspirado a un gran número de mujeres, sus obras colectivas son muestra de su esfuerzo y la lucha que ella encabeza por liberar a la mujer creadora, hacerle vivir una experiencia mística y acceder a la producción creativa, sobre todo por su maestría en el uso del aerógrafo y su interés en la pintura en porcelana.

En Nueva York, en la galería *Metro Picture* en Chelsea, se presentó una compilación de imágenes de Cindy Sherman titulada *A Play of Selves (1975)* que se presentó del 11 de Noviembre al 16 de Diciembre del 2006. Una pieza que 71 fotografías ensambladas en montajes que configuran 4 actos. La pieza fue presentada por primera vez en el espacio alternativo *Hallwalls*, en Búfalo Nueva York, ahí Cindy era miembro fundadora y estudiante de del Colegio Estatal de Búfalo.

A partir de sus dieciséis personajes configuró una serie de montajes con fotografías análogas blanco y negro, recortadas, donde la identidad es nuevamente punto de discusión y debate. Cindy parodia y exalta las personalidades que se les atribuyen a las mujeres por su condición de género, la pose y el carácter fueron los hilos del anti-relato fotográfico, mostrando la diversidad de personalidades que puede adquirir en su multifacética imagen. En todo momento, sus personajes están vestidos, caracterizados y diferenciados, es decir, las personalidades que representa se basa en defectos sociales que aquejan a las mujeres. Algunos títulos se refieren a pecados, enfermedades psicológicas o estereotipos.

Comenzó poniendo su propio cuerpo de acuerdo con las convenciones de la publicidad y las imágenes cinematográficas de las mujeres. Muchos proceden de los años 1950 y 1960; su uso le permitió representar la noción psicoanalítica de la

feminidad como una máscara, es decir, como representación del deseo masculino para fijar la mujer en condiciones de estabilidad y estabilización de la identidad.<sup>157</sup>

Cindy Sherman con los retratos de sí misma, con ingenio e imaginación, crea un universo donde la diversidad existe y se plantea en cada uno de los personajes con sus diferencias muy marcadas, las mujeres se relacionan entre sí, creando grupos de intersección en medio de conflictos imaginarios que nunca quedan bien definidos, por lo cual no se parecen entre sí, aunque sea sólo una representación. En las fotografías de Cindy Sherman las mujeres se enfrentan., se mezclan, socializan y se caracterizan para ser sí mismas. Algunas celosas, otras llenas de vida, presencia y ausencia de la irrupción de los cuerpos y mentes para lograr de una u otra forma, combatir el desequilibrio social que provocan las mujeres cuando son incapaces de colaborar y peor aún, cuando las envidias y corajes obstaculizan la transferencia y se concentran en la resistencia, mujeres que obstaculizan a otras mujeres, enemigas y competencia desleal. “Dondequiera que los ojos de Sherman están se relacionan con esta o cualquier otra



**Cindy Sherman. A Play of Selves 1975**  
Escena final 3. Galería Metro Pictures.

teoría, sin duda están en sintonía con los hechos de su propio campo de operaciones, es decir, en ambos el arte elevado y los medios de comunicación”.<sup>158</sup>

<sup>157</sup> Chadwick, Whitney. *Women, art, and, society*. Thames & Hudson. Londres, 2007. p. 383. She began placing her own body in the conventions of advertising and film images of women. Many of them were drawn from the 1950s and 1960s; their use enabled her to act out the psychoanalytic notion of femininity as a masquerade-that is, as representation of the masculine desire to fix the woman in a stable and stabilizing identity. Traducción Candy Mar.

<sup>158</sup> Krauss, Rosalinda. “Cindy Sherman: Untitled”. Johanna Burton editor. *Cindy Sherman*. October Files 6. MIT Press. Londres, 2006. p. 117. Wherever Sherman’s eyes are in relation to this or any theory, they are certainly attuned to the givens of her own field of operation, which is to say both high art and mass media. Traducción Candy Mar.

Otra exposición dedicada de lleno a una de las creadoras de imágenes más importantes del arte contemporáneo se presentó en el *Laboratorio Arte Alameda* del 13 de Noviembre del 2008 hasta Enero del 2009, en la ciudad de México, una exposición retrospectiva de *Marina Abramovic*, con una serie de videos en monitores alineados a modo de loop con la compilación de performance. El montaje de los monitores daba la posibilidad de ver, mirar y contemplar su obra videográfica, aunque la clasificación estaba ausente, se presentó la obra sin cédulas y sin fichas, pero claro, tanta libertad no sólo afecta a quienes prefieren ver la obra clasificada y ordenada, todo el esfuerzo puede contribuir a la memoria colectiva y al mejor entendimiento de la temporalidad de los contextos y la tecnología adoptada.

Al interior del edificio que alguna vez fue templo católico, se distribuyeron videoinstalaciones y proyecciones que llenaron de luces vibrantes los espacios oscuros del museo. Se puede apreciar el interés de Marina Abramovic por el video y las pantallas, creaciones que han sustituido la necesidad de presentarse, su cuerpo ahora es digital y de alta definición, eso la confirma como la diva del performance, aunque esta adjetivación puede resultar un tanto idólatra, lo cierto es que ella ha logrado situarse en un lugar privilegiado y eso la mantiene vigente.

En la obra presentada en dicha exposición se puede apreciar un cambio radical de sus posturas masoquistas que son el contenido de la instalación de monitores. Al interior de una galería se proyecta en la pared *Balkan Erotic Epic* (2006) donde crea una narrativa experimental, tomando un lugar imaginario como referencia a una ciudad, una población y unos problemas sociales que atañen a todos los que habitan el espacio

geográfico, donde se explica la ingenuidad e incluso ignorancia que tienen las mujeres sobre su persona, lo cual, en momentos, se convirtió en el discurso principal.

Mujeres desnudas y cuerpos masculinos acuden al encuentro de la técnica, el dominio que se nos impone. Este es el principio de la inclusión de las mujeres a trabajos y al mismo tiempo de la de omisión, es decir su carácter de no ser escuchada, ya que la intimidad que se revela siempre queda en breves instantes, mensajes cortos, frases fragmentadas, porque asumirse en el cuerpo femenino conlleva a una serie de asociaciones mentales con las narrativas influyentes. En lo que antes fuera un coro de iglesia, se colocó las videoinstalaciones de Marina Abramovic con pantallas de plasma.

En la pieza *Lessons on Emptiness with a Happy End* (2008) reúne a niños para jugar a la guerra, aquí parece que reciben entrenamiento militar y se les trata como soldados, sostienen armas y permanecen lo más inmóvil posible ante el plano secuencia que registra su performance. Son niños que tienen rasgos orientales y se colocaron en torno a Marina, quien interpela al espectador, su mirada es desafínate, al frente de su propio ejército, se coloca al centro como si fuera una heroína. Las criaturas se encuentran a su alrededor, así se refiere a la guerra, un mal que sigue acabando al ser humano y degradando su entendimiento, mostrando los conflictos que trae consigo la conciencia bélica.

En su referencia de la guerra realiza el simulacro con las acciones de las criaturas que juegan con las armas. Ella salió de su país, Yugoslavia, a causa de una guerra, así que conoce las vivencias de los refugiados, de quienes recibieron asilo político, ella ha vivido en Amsterdam, Holanda y actualmente en Nueva York. Los niños aparecen

aburridos y tensos ante la situación a las que se les somete, los rasgos asiáticos no permiten diferenciación precisa excepto por su género.

En una proyección se presentó el registro de su performance *Mambo*, (2003), ella se posicionó en una plataforma de metal y bailó con imanes colocados en la suela de sus zapatos, mostrando el grado de dificultad que implica dicha acción, también mostraba el goce que le proporciona llevar sus acciones e ideas al límite de lo establecido, contradiciendo todo orden social y permitiéndose construir su independencia, éste es un ejemplo de las posibilidades que trae consigo el hecho de que la mujer no dependa ni física ni mentalmente de un varón.

Marina desarrolla el performance con posibilidades que alteran los modelos de representación femenina, un ejemplo de esto se puede ver en una videoproyección *Balkan Erotic Epic* (2005) de 3 canales, donde se sincronizan hombres formados



**Marina Abramovic.** Videoinstalación.  
Laboratorio Arte Alameda. 2009.

semidesnudos dejando a la vista sus genitales, mientras la intérprete en la pantalla central canta. Los varones tienen erecciones y pierden erecciones, la cantante por momentos se queda quieta y en silencio, en otras, canta, parece un retrato que cobra vida. tenido una evolución amplia y considerable,

muestran lo raro y lejano de una imagen totalmente fuera de los paradigmas femeniles. Su memoria electrónica se sintetiza en los breves instantes que dura el video, por sus límites temporales a pesar de su cualidad de poder demorar en acontecimientos. Ahora Marina es más narrativa y no solo graba sus actos performativos, domina la estructura

de la tecnología audiovisual. En esta exposición se mostró las diferentes etapas de su trayectoria en la selección que conformaba la exhibición en su totalidad, abarcando desde sus primeros experimentos hasta sus creaciones recientes.

Destacan aquellas piezas donde el ejercicio es un atentado contra los límites de la resistencia y el dolor; actos que la colocan en situaciones incómodas, por ejemplo: el esqueleto sobre su cuerpo o ella comiendo una cebolla a mordidas. “Durante los años 60 y 70, algunos artistas próximos al terreno de la performance y el Body Art utilizaron intensivamente la imaginaria sadomasoquista, influenciados sin duda por las contemporáneas experiencias del accionismo vienés”.<sup>159</sup>

Los videos estaban colocados en monitores del mismo tamaño, encuadre era primer plano aunque, en breves instantes algún movimiento de cámara rompía con la aparente quietud. La línea que se forma a lo largo de la nave principal formaba una perspectiva que dirigía la mirada a una proyección, donde Marina Abramovic se encontraba sentada en el lomo de un caballo inmóvil, la pieza se llama *The Hero* (2001). En la pieza sostiene una bandera blanca como símbolo de paz, permanece quieta, sin galopar, así parece un lienzo electrónico que ilumina el espacio en la quietud. Mostraba el dominio sobre el animal que permanece inmóvil, la presenta con una doble actitud, desafiando la imagen en movimiento del video que registra el acto, es un plano secuencia con un solo punto de vista, la toma objetiva coloca al espectador ante un personaje casi fantasmagórico, parecía una escultura en medio de la pantalla.

Para cerrar la indagatoria sobre las exposiciones y los espacios de exhibición de las creadoras me propuse visitar el Museo Nacional de las Mujeres en el Arte ubicado en Washington D.C. La experiencia del museo fue grata, el edificio tiene su belleza propia

---

<sup>159</sup> Baigorri, Laura. *Video: Primera etapa*. Brumaria. Madrid, 2005. p. 103.

que lo exalta por sí mismo, el interior ofrece una serie de imágenes que dan muestra del desarrollo histórico del arte de mujeres, se encuentran ejemplos clave como Judy Chicago. Así mismo, se ofrece una visión del trabajo que implica sostener un museo así, dedicado a las mujeres como justicia ante la exclusión padecida a través del tiempo.

La exposición permanente ofrece una clasificación que contempla los temas que se ha discutido ampliamente en la teoría feminista como: *identidad, diferencia, lo personal es político*. Las imágenes que han proyectado a las mujeres como grandes luchadoras incansables, dignas de ser apreciadas por el público interesado en la diversidad y la creatividad, más allá de lo femenino y mujeril. El museo tiene como una de sus piezas principales: *El retrato de Frida Kahlo dedicado a León Trotsky* de 1937. Una pieza que se destaca por la relevancia que el fenómeno Frida Kahlo ha causado en el arte feminista contemporáneo.

El edificio tiene un enorme hueco en el segundo piso, lo cual no lo hace funcional, sin embargo es bello y está ubicado cerca del Nacional Mall, la colección está enfocada en su mayoría a las artes visuales, la pintura predomina y los estilos son diversos, tiene una museografía cronológica que incluye una clasificación de épocas y estilos.



**Museo Nacional de las Mujeres en el Arte**  
Julio 2009

Sobre la visita a exposiciones de creadoras que ocupan lugares privilegiados en las instituciones del arte contemporáneo puedo decir que las exposiciones son ejemplo de la cosecha que reciben las mujeres como justicia histórica, por el reconocimiento de su fuerza laboral y su importancia dentro de la economía, la política, la lectura, así como su aporte académico, sin duda el conocimiento generado por las creadoras es un elemento vital en la transformación social. Las obras seleccionadas para este capítulo tienen una fuerte carga de resistencia ante la injusticia programada sobre el cuerpo de mujer-femenino.

Los experimentos visuales atentan contra la imagen estandarizada, las leyes impuestas y sobre los conflictos internos que surgen ante la rebelión, la incomodidad y la insatisfacción que causa la división sexual, la segregación y el sometimiento a las leyes que los varones consideran inamovibles. En las obras presentadas en museos y galerías, se muestra que si se puede pensar de otra manera y así lo dejan plasmado en su propuesta creativa, feminista y radical. En tanto creadoras de imágenes gozan de experiencias que transforman y complementan en sus obras, la liberación de la mujer significa la liberación de la humanidad.

## Conclusiones

Pensar las imágenes emergentes del imaginario feminista desde la historia del arte no es tarea fácil, ya que muchas veces se confunde dicha empresa con una tendencia separatista y esencialista. Las mujeres interesadas en el arte han tenido que vencer grandes obstáculos para que su labor sea reconocida y valorada. Es por eso que el primer punto de indagación fue el tema de la mujer como objeto de representación. La revisión de textos desde diversas disciplinas permitió reconocer que la categoría *mujer* es una construcción social que se articula por medio del lenguaje y logra perpetuarse desde antes de que la persona tome conciencia del género que debe asumir. De acuerdo con Judith Butler, los actos performativos afirman el género desde el predominio de la monogamia y la heterosexualidad.

Una de las preguntas fue entonces ¿qué es la mujer? Las alternativas que permitieron la revisión de su significado y significante se encontraron en textos que abordan esa problemática desde la filosofía, la sociología, antropología y psicoanálisis, para entonces seguir la línea real e imaginaria que surge del papel que cumple tanto en lo público como en lo privado. En la trayectoria creativa se encuentran meros registros de sus actividades, retratos y labores asignadas social y culturalmente, pero en casos excepcionales se encuentran creadoras que logran transgredir la representación de la imagen femenina y transforman su imaginario, lo cual se refleja en obras que son un ejemplo que permite romper con el ideal femenino y mujeril.

Para hablar de la representación de la mujer fue importante hacer una revisión histórica de los discursos del feminismo desde la historia del arte, la crítica y la teoría donde Linda Nochlin, Griselda Pollock, Lucy Lippard y Patricia Mayayo fueron iluminando

posibilidades, ya que sus referencias permitieron ubicar obras, momentos, contextos y posibles formas de abordar la interpretación de las piezas. Aunque se revisó una gran cantidad de obra, sólo se tomaron en cuenta a las que ofrecen una visión de resistencia y transgresión. Se consideraron sólo aquellas etapas que sirven de antecedente para el activismo, la desmitificación de la mujer y los conflictos generados a partir de la lucha y resistencia del movimiento de liberación feminista.

En cuanto a los textos del feminismo en la historia del arte, se ubicaron los principales argumentos, partiendo de los textos considerados como detonantes de la crítica a la historia del arte *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* de Linda Nochlin y *Diferenciar el canon* de Griselda Pollock. En ambos casos fueron los textos que acompañaron las reflexiones y que aportaron diversas formas de abordar el análisis e interpretación de las obras, ya que confrontan el discurso dominante demostrando que si se puede pensar diferente, desde la época actual y mirar con sentido crítico el proceso transitorio y el devenir de la creación feminista como ejercicio libertario y radical.

Las feministas, críticas e historiadoras del arte, dejaron ver por medio de argumentos el malestar que causa la representación canónica de las mujeres en el arte. Ellas se concentraron en buscar mujeres creadoras de imágenes, en su mayoría pintoras. Se hizo un interesante rescate, pero las representaciones de las mujeres mismas sólo mostraban su delimitado espacio: el hogar, la mujer en el ámbito de lo privado, dedicada a labores domésticas, entonces, se dieron cuenta que incluir nombres de mujeres no era suficiente, por lo cual, para motivar a las nuevas generaciones apuntaron a nuevas representaciones, el objetivo fue ser auto-conscientes e ir en busca de los espacios vedados y limitados para ellas. Así ocurrió con las acciones en contra de los museos y

galerías que realizaron las coaliciones de mujeres y por otro lado el activismo en las instituciones, como en el caso de las universidades. En este contexto emergen creadoras como Judy Chicago en la práctica y Linda Nochlin en la teoría, cuya fuerza y consistencia ha sido notable, aportaron el discurso de la equidad en las exhibiciones y los espacios institucionales del arte como son galerías y museos.

Para trabajar el feminismo y no asumir una postura que reproduzca la narrativa biográfica y el canon fue indispensable omitir la idea de que la vida de las creadoras es totalmente relevante para la interpretación de la obra, lo cierto es que algunas referencias de contexto y momento creativo si tenían relación directa con el contenido de la pieza, especialmente en las referencias físicas y psicológicas, pero fueron sólo fragmentos. Es importante reconocer que la obra una vez que emerge de quien le da vida y sentido, adquiere por si misma otros significados que muchas veces desbordan los procesos y los resultados finales, por lo tanto la obra está abierta y la subjetividad de quien la interpreta le abre nuevos canales de vinculación con otras formas de recepción.

El discurso predominante del orden simbólico falogocéntrico se funda en el binario. De esto se deriva la retórica de la exclusión, la división del trabajo y la devaluación de ciertas labores incluso indispensables para la sociedad. Los planteamientos de Griselda Pollock señalan, que no se deben crear ídolos, pero si es necesario reconocer a los grupos carentes de representación que dan argumentos para resistir ante a los estereotipos, la discriminación y la opresión. No escribir biografías, ni fomentar la idealización, ya que la creación de heroínas puede reproducir el binario sólo invirtiendo los lugares de poder, eso no sería un avance real.

El enfrentamiento entre obras que causan placer y repulsión permite identificar las estructuras profundas del canon que se fundan en el narcisismo y la idealización. Esto sirve para escuchar el discurso de las otras, las que están fuera del *mainstream* que poco a poco se han ido insertando en los espacios institucionales como son la galería, la fundación, el museo, las colecciones, las ferias y las bienales.

Para comprender el esfuerzo de las creadoras por disentir y confrontar se abordaron las tensiones entre las feministas de la primera ola y la segunda ola, para entonces, determinar los aciertos de dichas críticas. Las discrepancias entre las constructivistas y esencialistas que pueden ser matizadas, aunque no existe realmente dicha confrontación, en realidad son dos visiones de época, lo que si se considera es un devenir de la práctica feminista en el arte, que a su vez asume el discurso teórico y no sólo la experiencia creativa.

Una obra con tendencia esencialista es la pieza de autoconciencia y autocuerpo de Judy Chicago, en su instalación *The Dinner Party*. Una obra colectiva, con personajes simbólicos de la tradición libertaria, feministas, mujeres que lucharon por modificar los papeles asignados. Todas ellas reunidas para combatir el problema de la invisibilidad histórica, la construcción visual de la obra atenta contra la clasificación de artes y manualidades. Judy las reunió para mostrar su valor real, no sólo el trabajo de las mujeres, sino para valorar también sus expresiones creativas más allá de lo cotidiano del trabajo enajenado y de la identidad fija de *ser mujer*.

El activismo radical en el arte inició como una lucha para ingresar a los espacios institucionales pero dicho ingreso no fue tarea fácil, he tomado el modelo de las

feministas activistas enfocadas en la política, en este caso la *Guerrilla Girls*, que prefiere usar mascararas de gorilas, realizar protestas fuera de los museos y utilizar los mismos medios que promueven los estereotipos femeninos para atentar contra estos y dirigir su discurso hacia la industria de la cultura. Fue interesante reflexionar sobre dicha actividad, ya que cuestiona la presencia de las mujeres en el arte como objeto de representación y no de creación, pero además ellas mismas, rompen con el mito del artista, de ese ser iluminado que dirige la mirada hacia significados asumidos por su postura en el mercado del arte y los medios que esto les proveen.

Los discursos de la Guerrilla Girls tocan fibras sensibles y sus acciones irrumpen en los espacios. El anonimato les permite seguir con sus actos performativos que las deja operar desde la clandestinidad, eso cual indica que puede ser cualquier persona, están unidas y discuten, argumentan para mostrar indignación, así se atenta contra el papel pasivo, domesticado de las mujeres, interviniendo y participando en el ámbito público, una buena estrategia que las exime de cualquier atentado en contra de su voluntad discursiva.

El concepto de cuerpos efímeros emerge como referencia a las acciones de las creadoras esto surge tomando como referencia el texto de RoseLee Goldberg *Performance Live Art Since 60's*. En contra posición se encuentran los actos preformativos de los que habla Judith Butler, quien ofrece una visión crítica que retoma la discusión sobre el cuerpo y el lenguaje, en este caso, las referencias llevan al lenguaje que articula la violencia, el deseo, la represión, todo aquello que un cuerpo tiene que resistir buscando alternativas para luchar contra los fantasmas que operan desde el inconsciente. La selección de obras de este trabajo: son cuerpos que toman una forma, que se configuran,

emiten sus significados y se desvanecen a menos de que puedan ser atrapados por instantes en un soporte, mismo que les permite acceder a la memoria colectiva, superando las barreras del tiempo, la posición geográficas y desplazamiento.

Una vez señaladas las formas de identificación de las mujeres en el arte, las creadoras de imágenes intentaron modificar esas representaciones canónicas. La necesidad de autoconocimiento las llevó a enfocarse en *lo personal como político*, así trabajaron durante los años setentas. Por un lado, tratando de hacer una sátira de la política sexual de la mirada, atentando contra los papeles que asumen las mujeres, ya sea por imposición violenta o por asumir las estrategias culturales de representación. La tarea del feminismo ha sido la disolución de la identidad, para esto, las creadoras han buscado transgredir la imagen de la mujer que difunden los medios de comunicación y el arte, usando su imaginación, tomando elementos reales, simbólicos e imaginarios para hablar de los estereotipos.

También ha sido necesaria la (des)construcción de la identidad a partir de las ordenes del lenguaje y las estructuras de la personalidad, denunciando como son vistas y construidas las mujeres, sus conflictos ante la identidad impuesta y abordando la perspectiva psicoanalítica, sociológica, antropológica y política. Una posible vía no es la evasión, ni la identificación, es indudablemente la transgresión, para así buscar otras atribuciones que no reproduzcan la inequidad, la injusticia ni la segregación, por ello, se puede dar otro sentido al hecho de *ser mujer*, sin que se tenga que asumir el papel de reproductoras de la especie, ni soportar la sujeción al trabajo doméstico mucho menos la servidumbre femenil, eso es un anhelo del porvenir, aunque, cada vez se vislumbra un panorama a futuro con más alternativas, ya que las mujeres han logrado avanzar en las

demandas que corresponden a su temporalidad, su clase social, sus intereses de grupo, etnia, tanto en cuestiones políticas como estéticas.

El mito de la belleza ha sido criticado y analizado ya que todavía atrapa el sentido de ser mujer y la feminidad, lo curioso es que trasciende históricamente para volver a posicionarse, por eso se requieren argumentos fuertes y radicales para disuadirlo. En este sentido se puede afirmar que pesar de que la mujer ha logrado salir al ámbito de lo público para conquistar espacios, la sociedad de consumo y la industria del entretenimiento reducen sus posibilidades al reproducir la identidad consumista, reforzando la necesidad neurótica compulsiva de buscar los ideales que pocas veces se cumplen: la perfección y la belleza; los paradigmas de cuerpos y mentes femeninas.

Los planteamientos que han trabajado dos teóricas norteamericanas, sobre el problema de la identidad y la representación femenina, ofrecen argumentos para romper con el cautiverio femenino, y luchan ante los problemas que han tenido las mujeres al enfrentarse al mercado laboral. Comenzando por Betty Friedan y su libro *La mística de la feminidad*, quien habla de la relación entre mujer-consumidora en la etapa del desarrollo de electrodomésticos y los conflictos de su retorno al trabajo doméstico y maternal. Esas trampas que la industria, la mercadotecnia y la publicidad han explotado para la venta de sus productos son estrategias que se pueden contradecir, especialmente los slogans, así se pueden evadir los estudios de mercado enfocados en la mujer y los mensajes publicitarios que la colocan como objeto de representación y modelo a seguir desde la perspectiva materialista, mercantilista y consumista.

El problema de la exclusión abarca muchos aspectos en la vida de las mujeres, las imágenes que predominan en el imaginario colectivo establecen los modelos aceptados, en el caso de los medios de comunicación colectiva es la mujer delgada al extremo, esto trae como consecuencia dos enfermedades relacionadas con el estereotipo de la publicidad y la industria de la moda, en el caso de las mujeres (aunque no exclusivamente) la anorexia y la bulimia.

Naomi Wolf en su libro *The beauty myth* analiza la problemática de la belleza y la exclusión de quienes no se adhieren. Personas neuróticas y acomplejadas son el resultado, por ello, la voz de quienes no cumplen con estos ideales debe ser escuchada, y se requiere capacidad de resistencia para no caer en las redes de la industria de las dietas, ya que son un verdadero atentado contra la salud física y mental. De igual forma los ideales de la mujer en la sociedad pueden ser modificados, actualmente las mujeres se desempeñan en labores ajenas a su hogar, el problema es que no es fácil evadir el trabajo doméstico y maternal, porque esa es la idealización que neurotiza porque obliga a la doble o triple jornada laboral, sin remuneración justa ni equitativa.

La identidad se construye por medio del lenguaje, por lo tanto, desocupar la categoría mujer da cierto vértigo porque se cree que habitar el sentido sin identidad fija es peligroso. Lo cierto es que la modificación del cuerpo a partir de las opciones actuales abre la posibilidad de reconstruir su propio cuerpo y adquirir una personalidad de acuerdo a otras necesidades y no en función de aquello que la sociedad demanda. Así queda señalado cuáles son los modelos ideales que se difunden en la sociedad del espectáculo y los sacrificios que conlleva el adoptarlos, pero sobre todo, los costos físicos y materiales para dicha modificación es decir la cirugía cosmética y el ejercicio.

El lugar de resistencia de las creadoras es su propio cuerpo, que muchas veces se relaciona con el significado del dolor. Existen distintos tipos de trastornos de la personalidad que desembocan en la modificación del cuerpo por medio del dolor. La cirugía plástica es un ejemplo clave de las posibilidades de construcción elegida, de cambio y perfección, esa rama de la medicina funciona para enfatizar los conflictos de la identidad. En el caso de Orlan y Cindy Sherman se habla de un cuerpo construido sobre un cuerpo asumido. La sátira que produce otras formas de entendimiento incluso violentando al que mira la obra para crear un choque e inhibir su deseo voyeurista-escopofílico de encontrar placer con la mirada y así reprimir su excitación.

Tal es el caso de **Orlan** que se transforma de manera espectacular cuando realiza un ejercicio lúdico de intervención (quirúrgica) e identidad (transitante) donde la metáfora se encarna en la persona, de esa forma, crea toda una ambientación y realiza acciones que exaltan los significados relacionados con la imagen ideal de la mujer y la estética del cuerpo cuyas representaciones se sitúan desde la pintura hasta la escultura primitiva. En el caso de Cindy Sherman en sus fotografías y películas se desprende la fijación en la identidad única, exhibe su capacidad de transformación y evita a toda costa los encasillamiento, así muestra que la feminidad, la mujer y ella misma, son modificables.

Orlan procura desafiar sus propios límites y revelar lo que se oculta, pero también exhibe hasta qué grado puede subvertir la identidad; es cambiante, siempre en busca de nuevas imágenes. Cuando ya no es posible seguir transformándose en lo real, recurre a lo imaginario; transgresiva como es, descubre nuevos medios como la fotografía digital para ir más allá de los límites de la ciencia, el arte y el feminismo. El ejercicio lúdico y crítico a la vez es una muestra de la capacidad de la persona para deshacer toda imposición física y mental sobre el deber ser de un cuerpo sexuado.

Al buscar una ruptura con el cautiverio femenino, las creadoras feministas objeto de la indagatoria de este trabajo, procuran no situarse en una identidad fija, por ejemplo, la obra de Cindy Sherman, pone en tela de juicio los estereotipos de las mujeres, ella puede jugar con las representaciones que se han difundido en teatro, cine, literatura, pintura, incluso televisión. En la pieza analizada *Doll Clothes*, se muestra a sí misma como una persona que es manipulada por alguien superior para asumir las órdenes que no son propias.

La imagen de mujer que pone en evidencia es aquella plana como trozo de papel, que tiene un cuerpo fragmentado, que no tiene voluntad ni conciencia, pero en un momento de lucidez trata de evadir las ordenes de quien la manipula de inmediato para reinstalarla en el orden imperante, encerrándola en su estuche, del cual sólo volverá a salir para repetir la historia, como un círculo que nunca acaba. La autoconciencia de las creadoras se proyecta en la mirada crítica de quien se coloca en el plano transitante de la pantalla palpitante.

En relación a este punto la reflexión de la videoinstalación *The Wind* de Eija-Liisa Ahtila muestra la representación de una mujer histérica, que vive en un desorden mental y así lo refleja en su espacio, ella, rechazada por su aspecto robusto, es discriminada y desplazada. Gorda, fea y enferma mental, así se representa este drama que mezcla la realidad y el documental, las otras niñas, las que si cumplen el ideal de la belleza se burlan de ella, otras veces ni siquiera la ven, es invisible a su mirada. Esta forma de presentar personajes alejados del imaginario colectivo y de los ideales femeninos, es una forma de escuchar la voz de afuera, las otras, que gritan su malestar en la cultura.

El concepto de *Fantasmática del cuerpo* trae consigo idea del cuerpo ilusoria, lo real se desplaza por lo imaginario. Los medios que convierten la imagen en mercancía pueden ser atacados con el mismo lenguaje que usan para enajenar las conciencias consumistas de la sociedad del espectáculo, se vale de fantasmas e idealizaciones. Los sujetos alucinados por las imágenes siempre buscan el objeto perdido, en este caso tal como predomina en la realidad es el cuerpo femenino, imágenes cargadas de la política sexual de la mirada fallogocéntrica.

Para contradecir la ideología del *placer escopofilico*, se propone reflexionar sobre los proyectos audiovisual de Pipiloti Rist, una muestra de cómo la estética electrónica y el contenido transgresor, contradicen el lenguaje cinematográfico del modelo institucional de Hollywood. En *Open My Glade* que se presentó en Times Square Nueva York, irrumpe la competencia mercantil llena de conceptos consumistas, para desvirtuar la imagen femenina, pero no sólo eso, parodia de manera exacerbada a la mujer atrapada en la imagen materialista, publicitaria, fetichizada que pretende romper la propia imagen, misma quiere salir de la pantalla, al oprimirse de manera violenta contra el vidrio transparente que simula la pantalla, la imagen que causa displacer.

Los videos de Pipiloti Rist, atentan contra el fantasma de la feminidad. En forma divertida y con cierto humor trata de interpelar al receptor con sus ingeniosas imágenes que cambian de medio, soporte, emplazamiento, en la instalación y el performance, una forma de experimentar multidisciplinaria cuya característica es justamente la indisciplina para ejercitar *el cuerpo como lugar de resistencia*.

Uno de los aspectos más reprimidos socialmente es el deseo, la preferencia erótica que predomina es la heterosexual y monogámica, así se pretende controlar a los cuerpos para que adopten la función reproductora de la especie. Entre las figuras de resistencia aparece la lesbiana, pero en este caso, se marcó una distinción cuando se habla de una *erótica sáfica*. Socialmente se considera que las mujeres que aman a otras mujeres tienen su sexualidad desviada, no sólo son silenciadas, padecen el problema de la invisibilidad aun cuando sus relaciones se tornan públicas, en ese caso cualquiera se siente con derecho de agredir, humillar y confrontar. Las lesbianas permanecen en el ámbito privado, muchas veces calladas y avergonzadas, salvo excepciones, por ello su cuerpo es lugar de resistencia en silencio, disimulando y evadiendo. Otras formas de resistir se plantean desde la experiencia de cada quien, los límites del dolor o la imagen andrógina transgresiva.

La experiencia de la rebelión adolescente en su lucha por salir del ámbito del anonimato y ante el desafío de poder expresar el deseo lésbico es de Sadie Benning. Ella se muestra así, rebelde, produce una sensación de enfrentamiento en sus videos documentales ya que su personalidad es transgresiva, desarrolla su talento y creatividad jugando con los recursos visuales que tiene a su alcance, se burla de manera casi descarada de la pasividad del espectador, crea una trama ilusoria para ofrecer una personalidad perversa, es una chica mala por voluntad, que no se somete a los papeles asignados a la mujer, renuncia a la feminidad mostrándose así como una figura de resistencia.

En este caso, se hace visible lo invisible, es decir el erotismo entre mujeres, que todavía en pleno siglo XXI es algo interdicto, no obstante el movimiento de liberación gay,

transexual, bisexual y lésbico, ha permitido que por momentos la sociedad acepte que mujeres se puedan amar entre sí y esto no representa la destrucción de la sociedad, sino que abre la opción de otras familias. La posibilidad de reflexión del video de Sadie Benning se topan ante el conflicto de tener que vivir el amor a escondidas, de forma marginada y su video procura romper con esos límites entre lo público y lo privado, una cuestión que todavía requiere fuerza y resistencia para que trascienda.

Otra de las actitudes rechazadas en las mujeres es la promiscuidad, socialmente es interdicto, los hombres son celebrados y aceptados, pero las mujeres son, además, humilladas, despreciadas e incluso se les puede retirar la custodia de los hijos. La promiscuidad es un tema que analiza Naomi Wolf, de esto se deriva la adjetivación de las mujeres como zorras, putas y pirujas. En realidad el sexo servicio responde a una demanda real, el cuerpo es entonces intercambiable por dinero, una mercancía momentánea. Sobre el tema, Marina Abramovic con su performance *Role Exchange* intenta ponerse en el lugar de la otra, la prostituta del barrio rojo de Amsterdam. La experiencia, el riesgo, el intento de intercambiar el estatus, el trabajo y la personalidad se sintetiza en un ejercicio de empoderamiento e incorporación. A fin de cuentas, es imposible ocupar el lugar de la otra, pero si se puede ofrecer un instante fuera de los mecanismos de explotación y sabotear el espacio asignado para el comercio sexual.

Al hablar de otro de los problemas que sufren las mujeres en todo el mundo, fue de vital importancia la performance en super 8 de Ana Mendieta *Rape/Murder* (1973). Ana representa un hecho real, el asesinato de una estudiante de enfermería de la universidad de Iowa, la misma donde ella estudió, así que se sitúa teatralmente en su lugar, en una mesa, con la ropa desgarrada y las piernas ensangrentadas, invita a diferentes personas a

su departamento y cuando llegan se encuentran con esta situación. Ese choque produce un fuerte malestar para el deseo de ver, la función escópica se inhibe y con eso se hace conciente de que el problema existe y de que el riesgo persiste.

Hablar de la violencia contra las mujeres parece un grito que nadie parece escuchar, aunque se difunda y se trate de erradicar el problema se complica porque las agresiones ocurren tanto en el ámbito doméstico como en lo público. Que la performance de Ana Mendieta se refiera a la violación y logre crear un enfrentamiento con el espectador habla de la autoconciencia que se puede generar, para que las mujeres víctimas rompan el silencio y no asuman culpabilidad y vergüenza que es justamente como la violencia se crea y reproduce, fomentando la situación de víctima que no puede romper con ese círculo de agresiones que son silenciadas, el problema es el acceso a la justicia y restitución de parte del daño, ya que en el aspecto psicológico, es probable que los traumas permanezcan y el agresor huya impune.

En su texto *Gender Trouble*, Judith Butler señala que el discurso de la emancipación feminista ha tomado a la mujer como el sujeto que debe ser liberado. Pero, la mujer no existe, es una construcción social por medio del lenguaje, por tanto, quienes representan a las mujeres caen en el vértigo argumental. El problema de la representación política toma un tono irónico a partir del video de Laurie Anderson, quien es transgresiva por ser multifacética, esto en su serie de videos cortos que ella llama *servicio a la comunidad*, en *Mujeres y Dinero* explica como las activistas que protestan contra las conejitas de Playboy, deberían ocuparse de las mujeres explotadas, con salarios miserables y pone en duda el problema del objeto de la representación, porque cierto es que se requiere ver desde dos posturas diferentes para no caer en la demagogia, para

abrirse a los argumentos y entonces desde ahí abrir el dialogo de la liberación que permita escuchar la voz de la otredad, esto no significa ceder sin discutir, ya que el hecho de que las mujeres sean representadas como animales si es un punto criticable, pero la libertad no se construye en la igualdad, es un recurso que requiere equidad, lo que transforma la postura de las feministas ante las mujeres que asumen los papeles asignados: *de ser para otros*.

Las creadoras de imágenes ofrecen una variedad de ejercicios donde la obra es su propio cuerpo, sobre la presencia y ausencia en la obra se encuentran indicios que aluden a ellas mismas, así ocurre en las videoinstalaciones de Joan Jonas. En los videos donde distorsiona la imagen, crea displacer, atenta contra el estándar de la imagen de televisión para disolverla como ocurre en *Vertical roll*. Dentro de esta línea de reflexión el trabajo de Ana de Matos en la videoinstalación *Cuerpos de Fe* ofrece un enfrentamiento entre modelos de Oriente y Occidente, donde las mujeres son cuerpos sin voluntad, que obedecen órdenes, que se desvanecen para asumir la voluntad de quienes las someten, abnegadas y sumisas.

Otro de los puntos que permiten pensar sobre la otredad se da a partir del desplazamiento como ausencia y extrañeza. La situación de las mujeres en el exilio tiene muchos orígenes, de principio dos: exilio voluntario y destierro, las creadoras que trabajan sobre estos temas asumen dicha experiencia y ofrecen su percepción. Vivir en el exilio tiene sus ventajas, las personas se han librado de una peor situación, la de vivir en la guerra o en los campos de refugiados, sometidas a regimenes fundamentalistas. En algunos casos no es una decisión personal, es una imposición violenta, quedarse en la

guerra significa ser vulnerable y sufrir de violaciones, explotación, torturas, pero irse significa desarraigo, extrañeza, melancolía y dolor.

Las mujeres siempre son víctimas, muchas veces mutiladas o con heridas (cicatrices) de balas, ellas cuidan a los heridos y los enfermos, en esa situación la salida es la mejor opción, ya que fuera obtienen autoconciencia y en muchos casos acceso a una educación superior que les dará elementos para desarrollar su autoestima, empoderarse, ofrecer una visión crítica de la situación en su lugar de origen y desde fuera mirar con nostalgia aquello que no existe *el hogar* tal es el caso de Palestina donde los desplazados viven desarraigados y en Irán, donde todo gira en torno a las ideas religiosas como imposición.

Uno de los territorios que ha permanecido en situación bélica constante es el Medio Oriente, existen conflictos al interior, problemas de etnias, disputa por el territorio, religiones enfrentadas, tal es el caso de Israel y Palestina. Exiliada, Mona Hatoum (Beirut Líbano 1952) mira desde lejos, añora encontrarse con su madre, en su video *Measures of Distance* la extrañeza se mezcla en un juego audiovisual. La vivencia dentro de la guerra (de su madre) y exilio (de ella) a partir de ese conflicto existencial, la pérdida de identidad, la soledad. Una situación incómoda, forzada, pero que de alguna forma funciona para su situación como artista, se expresa y crea en torno a su experiencia personal. Permanecer fuera del país natal puede ser o no una elección, en ciertos casos es una desición impuesta, las familias prefieren desprenderse de una persona, ya que la situación política o económica afecta e incluso puede limitar y someter y ese desprendimiento le dará libertad y conciencia.

Las mujeres en el Islam viven sujetas a códigos estrictos, la indumentaria es uno de ellos. La creadora de imágenes Shirin Neshat en sus fotografías y videos reflexiona y pone en duda la situación de la mujer en el Islam. Exiliada a causa de la guerra, su educación en los Estados Unidos le permitió ver y pensar que no se puede vivir debajo de una tela que cubra el cabello y cuello. Desde fuera recrea los conflictos, ofrece una visión crítica de las tensiones entre hombres y mujeres, cuestiona de manera radical, desafía usando al video como una herramienta de transgresión, se propone a sí misma como una figura de resistencia que sufre la censura y el exilio. Bajo el chador se encuentran las mujeres sometidas y devaluadas que no logran liberarse de esa prenda que las anula, las limita y esconde.

El arte como ejercicio de resistencia y transgresión ha permitido a las creadoras buscar formas, imágenes medios y soportes para experimentar con la subjetividad, trabajar sus ejercicios de autocuerpos, combatir la idea que predomina en el orden simbólico falogocéntrico de que las mujeres son el *segundo sexo*, demostrar que aquellas personas que piensan y actúan diferente logran disuadir los mecanismos de opresión, no sólo de aquellas que luchan utilizando la tecnología de la comunicación para integrar estos nuevos medios a la experiencia política, artística y activista.

Las personas que no asumen la construcción cultural de *la mujer*, no sufren una pérdida de identidad, por el contrario se encuentran ante un panorama de opciones que algunas vez se considero utopía, pero, que actualmente son alternativas para ser y pensar diferente, se puede ser mujer y no ser femenina o ser femenina y no ser mujer como los travestí o ninguna de las dos. Ser de otra forma es un proyecto que será visible en un futuro no lejano.

Las exposiciones de creadoras feministas en museos ya no son cosa rara ni exótica, han proliferado, especialmente en 2007 y 2009 en mi caso, sólo pude visitar un par de estas, pero hubo exposición de WACK en el Museo de Arte Contemporáneo de los Angeles y en el Centro Pompidou, se crearon instituciones para la investigación del arte feminista y las revistas Art News y Art in America, dedicaron ediciones al arte feminista. La visita al Museo Nacional de las Mujeres en las Artes en Washington D.C. era indispensable para cerrar esta indagatoria. También un grupo de artistas, críticas, historiadoras crearon en México un museo virtual de las mujeres en el arte. Así que las creadoras feministas trabajan un proyecto encaminado y con avances significativos. Los espacios se han abierto, mostrando así que siempre ha existido la creatividad de las mujeres, la fuerza y el talento, por eso, puedo decir que esa lucha ya está dando frutos.

En mi experiencia, el proyecto feminista tenía como fin la indagatoria que concluye con esta tesis terminada, pero a la par con el proyecto existencial de viajar, enfrentarme a lo desconocido, combatir los miedos, recorrer calles de noche en países lejanos, de llegar a las bibliotecas, fundaciones, museos y galerías.

# BIBLIOGRAFÍA

## REFERENCIAS

- Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. Verso. Nueva York. 2005.
- Baudrillard, Jean. *The Conspiracy of Art. Semiotext(e)*. Universidad de Columbia, Nueva York, 2005.
- Benjamín Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Ediciones Allia Paris 2006.
- Braunstein, Néstor A. *Goce*. Siglo XXI. México, 2005.
- Bordo, Susan. *Unbearable Weight*. University of California Press. E.U.A, 2003.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Ediciones Gallimard. Paris, 1992.
- Freud, Sigmund. *Los textos fundamentales del psicoanálisis*. Altaya. Barcelona, 1993.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI. México, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Grijalbo. México, 2003.
- Hammond, Harmony. *Lesbian art in America: a contemporary history*. Rizzoli. Nueva York, 2000.
- Kipnis, Laura. *The Female Thing*. Vintage. Nueva York, 2005.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. Siglo XXI, México, 2004.
- Kristeva, Julia. *Revolt, she said*. Semiotext(e), Nueva York, 2002.
- Lacan, Jaques. *El seminario. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós. Argentina, 1987.
- Paglia, Camille. *Vamps & Tramps*. Vintage books. Nueva York, 1994.
- Paglia, Camille. *Sexual personae*. Vintage. Nueva York, 1991.

- Radford, Ruether Rosemary editor. *Religion and sexism*. Simon and Schuster. Nueva York, 1974.
- Rincón, Omar. *Narrativas mediatécas*. Gedisa. Barcelona, 2006.

## TEORÍA FEMINISTA

- Adams, Parveen. *The Emptiness of the Image*. Routledge. Nueva York, 1996.
- Azara, Nancy. *Spirit taking form*. Reed Wheel. Boston, 2002.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Alianza Editorial Mexicana. Traducción Pablo Palat. México, 1990.
- Bourdieu Pierre. *La domination masculine*. Esais. Francia, 2002.
- Broude, Norma and Garrard Mary D, editors. *The power of feminist art*. Abrams. Nueva York, 1994.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge. Nueva York, 1990.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis. Traducción Sáenz, Javier y Preciado, Beatriz. Madrid, 1997.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós. Traducción Alicia Bixio. Buenos Aires, 2005.
- Butler, Judith, *El género en disputa, feminismo y la subversión de la identidad*. PUEG-UNAM, México, 2001.
- Carson, Fiona, Claire, Pajaczkowska. *Feminist visual culture*. Edinburgo University Press. Nueva York, 2001.
- Chalker, Rebecca. *The clitoral truth*. Seven Stories Press. Nueva York, 2000.
- Chicago, Judy. *Through the flower*. Authors choice press. Nueva York, 2006.
- Friedan Betty. *The Feminine Mystique*. Norton. Nueva York, 2001.

- Deepwell, Katy. *Nueva crítica feminista del arte*. Ediciones Cátedra. Valencia, 1998.
- Guerrilla Girls. *The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of Western art*. Penguin Books, Nueva York, 1998.
- Guerrilla Girls. *Bitches, bimbos and ballbreakers: The Guerrilla Girls' illustrated guide to female stereotypes*. Penguin Books, Nueva York, 2003.
- Hierro, Graciela. *Ética y feminismo*. UNAM. México, 1990.
- Harding, Sandra. Editor. *Feminism & methodology*. Indiana, Bloomington, 1987.
- Hess, Thomas B. & Baker, Elizabeth C. Editors. *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?* Art News series. Nueva York, 1973.
- Howard, Jane. *Inside Iran: women's lives*. Mage publishers. Washington, D.C. 2002.
- Hymowitz, Carol & Weissman, Michael. *A history of women in America*. Bantam. Nueva York. 1978.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the other woman*. Cornell. Nueva York. 1985.
- Juhasz, Alexandra. *Women of the vision* University of Minnesota Press, Minneapolis. 2001.
- Lagarde, de los Ríos Marcela y. *Los cautiverios de las mujeres*. UNAM. México, 2005.
- Lamas, Marta. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* UNAM, México, 1996.
- Lamas, Marta. *Cuerpo: diferencia sexual y género*. Taurus. México, 2002.
- Lamas, Marta. *Feminismo, transmisiones y retransmisiones*. Taurus. México, 2006.

- Lamas, Marta (Coord). *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*. FCE. México, 2007.
- Lauretis, de Teresa. *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press, Indianápolis, 1987.
- Lauretis, Teresa de. *Alicia Ya no, Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la mujer. Madrid, 1992.
- Lauretis, Teresa de. *Practice of love*. Bloomington: Indiana University Press, Indianapolis, 1994.
- Lauretis, Teresa de. *Figures of resistance*. University of Illinois Press. Chicago, 2007.
- Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan*. New Press. Nueva York, 1995.
- Levy, Barrie. *Women and violence*. Seal press. Berkeley California, 2008.
- Malloy, Judy. *Women, art, and Technology*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003.
- Martínez, Collado Ana. *Tendencias, perspectivas feministas en el arte actual*. CENDEAC. Murcia, 2005.
- Meskimmon, M. *Women making art*. Routledge. Nueva York, 2003.
- Millet, Kate. *Sexual Politics*. Illinois. Nueva York, 2000.
- Morgan, Robin. *Sisterhood is forever*. Washington Square Press. Nueva York. 2003.
- Nicholson, Linda. *Feminism/ Postmodernism*. Routledge. Nueva York, 1990.
- Parker, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. The Women's Press Ltd. Nueva York, 1996.
- Parker, Rozsika. And Pollock Griselda. *Old mistresses: women, art, and ideology*. Pantheon Books, Nueva York, 1981.

- Pollock, Griselda Ed. *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*. Routledge. Nueva York, 1996.
- Pollock, Griselda. *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art histories*. Routledge, Nueva York, 1999.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art*. Routledge. Nueva York, 2003.
- Pollock, Griselda. *Encounters in the virtual feminist museum*. Routledge. Nueva York, 2007.
- Reckitt, Helena. *Art and Feminism*. Phaidon. Nueva York, 2001.
- Rich, Adrienne. *Of woman born*. Norton. Nueva York, 1995.
- Robinson, Hillary. *Feminism-Art-Theory An Anthology 1968-2000*. Blackwell Pub. 2001.
- Rosler, Martha. *Decoys and disruptions*. MIT. Cambridge, 2004.
- Schneir, Miriam, editor. *Feminism in our time*. Vitage. Nueva York, 1994.
- Sontag, Susan. *Styles of radical will*. The Noonday Press. Nueva York, 1976.
- Steinem, Gloria. *Outrageous acts and everyday rebellions*. Edit Owl books. Nueva York, 1995.
- Wallach, Scott, Joan, editor. *Women's studies on the edge*. Duke University Press. Carolina del Norte, 2008.
- Hooks, Bell. *Feminist theory from margin to center*. South End Press. Cambridge, Massachusetts. 2000.
- Wolf, Naomi. *The beauty myth*. Harper Perennial. Nueva York, 2002.
- Wolf, Naomi. *Promiscuities*. Ballantine. Nueva York, 1997.
- Woolf, Virginia. *A room of one's own*. Harcourt. Nueva York, 1989.

## HISTORIA DEL ARTE

- Chadwick, Whitney. *Women, art, and, society*. Thames & Hudson. Londres, 2007.
- Cordero, Karen e Inda Sáenz (Compiladoras) *Crítica feminista en la historia del arte*. Universidad Iberoamericana, UNAM, FONCA, Curare. México, 2007.
- Chicago, Judy. *The dinner party*. Merrell. Nueva York, 2007.
- Dorfler, Gillo. *El devenir de las artes*. Fondo de Cultura Económica. México, 2001.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Lumen. Barcelona, 2004.
- Gombrich, Ernst Hans. *La historia del arte*. Traducido por Rafael Santos Torroella. Phaidon. Londres, 2008.
- Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2003.
- Nochlin, Linda. *Representing Women*. Thames and Hudson. Nueva York, 1999.
- Winkelmann, Johann Joachim. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Edición de Ludwig Uhlig; traducción de Vicente Jarque. Península. Barcelona, 1977.

## ARTE CONTEMPORÁNEO

- Baigorri Ballarín, Laura. *El video y las vanguardias históricas*. Universidad de Barcelona, 1997.
- Baigorri, Laura. *Video: Primera etapa*. Brumaria. Madrid, 2005.
- Battcock, Gregory, *La idea como arte: Documentos sobre el Arte Conceptual*, G. Gili. Barcelona; México: 1977.

- Bonet, Eugeni y varios. *En torno al video*. Colección Punto y Línea, editorial Gustavo Gili S.A. Barcelona, 1980.
- Burton, Johanna, editor. *Cindy Sherman*. October Files 6. MIT Press. Massachusetts. 2006.
- Elwes, Catherine. *Videoart, a guided tour*. Edit. I.B. Tauris. Londres, 2005.
- Goldberg, Roselee. *Performance live art since the 60's*. Thames & Hudson, Greene, Rachel. *Internet art*. Thames & Hudson. Londres, 2004.
- Gouma-Peterson, Thalia. *Miriam Schapiro*. Catalogue. Abrams. Nueva York. 1999. Reino Unido, 1998.
- Gubern, Román. *El eros electrónico*. Taurus, México, 2000.
- Hall, Doug. *Illuminating Video*. Aperture, Nueva York. USA, 1990.
- Jones, Amelia. *Body Art, performing the subject*. Minnesota Press. Minneapolis, 1998.
- Magnan, Natalie. *La vidéo entre art et communication*. GENRE. Paris, 1997.
- Marzona, Daniel. *Arte conceptual*. Taschen, Barcelona, 2005.
- O'Bryan, C. Jill. *Carnal Art, Orlan's Refacing*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2005.
- Onstad, Hennie Kunstsenter. *Shirin Neshat*, Catalogue. Oslo, 1999.
- Paul, Christiane. *Digital art*. Thames & Hudson. Londres, 2003.
- Parfait, Françoise. *Vidéo: un art contemporain*. Éditions du Regard. Paris, 2001.
- Pérez, Orna José Ramón. *El arte del video. Introducción a la historia del video experimental*. Serbal. España, 1991.
- Phelan, Peggy y varios. *Pipilotti Rist*, Phaidon, Nueva York, 2001.
- Rees, A.L. *A history of experimental film and video*. Editado por el Instituto Británico de Cine. Londres, 1999.

- Rekalde, Izaguirre Josu, *Video, un soporte temporal para el arte*. Servicio editorial. Universidad del país Vasco. Bilbao, 1995.
- Riemscheneider, Burkhard/ Grosenick Uta. *Arte de hoy*. Taschen. Italy, 2002.
- Renov, Michael. *Resolutions: Contemporary Video Practices*. University of Minnesota Press. Mineapolis, 1995.
- Rush, Michel. *Video art*. Thames & Hudson Ltd, Londres, 2003.
- Rush, Michel. *New media in art*. Thames & Hudson. Londres, 2005.
- Schmidt, Johann-Karl. *Joan Jonas, Performance video installation 1968-2000*. Galerie der Stadt Stuttgart. Alemania, 2001.
- Schultz-Touge, Christine, ed. *Orlan, Carnal Art. Anthology*. Flammarion. Paris 2004.

#### INTERNET

- Abramovic, Marina & Export, Valie: *Aktionshose Genitalpanik*. 10 de abril del 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=F5JK4d85u7s>
- Curti, Paolo The, & Co. Gallery opens the 2000/2001 program with the show of the Finnish videoartist and photographer Eija-Liisa Ahtila  
<http://www.paolocurti.com/ahtila/ahtila.htm>
- Chicago, Judy y Shapiro, Miriam. *The Womanhouse*. 20 de Mayo del 2010  
<http://womanhouse.refugia.net/>
- Fernández Rubio, Andrés. *La subversiva Pipilotti Rist*. EL PAIS Semanal – 18 de Diciembre, 2005.  
[http://www.elpais.es/articulo/elpepspor/20051218elpepspor\\_12/Tes/](http://www.elpais.es/articulo/elpepspor/20051218elpepspor_12/Tes/)
- Gainza, María. *Mona Hatoum*. Página/12. 04 de Septiembre de 2005  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1734-2005-09-04.html>

- Ghazi, Siavosh. *Emancipación bajo el velo*. UNESCO, el correo. Julio del 2000.  
[http://www.unesco.org/courier/2000\\_06/sp/doss13.htm](http://www.unesco.org/courier/2000_06/sp/doss13.htm)
- Hatoum, Mona. Exposición. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. 2004  
<http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/hatoum.html>
- Jonas, Joan Media art net.(Sin fecha).  
<http://www.medienkunstnetz.de/works/vertical-roll/video/1/>
- López, Julia. Joan Jonas, feminista y pionera de la performance. 24 de septiembre de 2007 <http://www.amecopress.net/spip.php?article394>
- May, Susan. Curator, Tate Modern. *Eija-Liisa Ahtila: real characters, invented worlds*. 30 de abril al 28 de junio. Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki. The Tate Modern  
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/ahtila/about.htm>
- Navarrete, Ana. *Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas*. Cárcel de amor. 28 de Mayo del 2010.  
<http://www.carceldeamor.net/vsc/textos/textoan.html>
- Neshat, Shirin Exposición Stedelijk Museum <http://www.stedelijk.nl/> 4 de Febrero del 2006 al 17 Abril del 2006.
- Sprinkle, Annie. *A Public Cervix Announcement* (1989- 1996) 31 de Mayo del 2010. <http://www.anniesprinkle.org/html/writings/pca.html>
- Vásquez, Rocca Adolfo. *Fluxus y Beuys: De la acción de arte a la plástica social* 16 Jul 2009. <http://societarts.com/critica-arte/fluxus-y-beuys-de-la-accion-de-arte-a-la-plastica-social/>
- El Triángulo <http://antares.s5.com/Hiram/ElTriangulo.htm> 19 de Mayo del 2005
- Orlan artwork. <http://www.orlan.net/> 2010.

- Shirin Neshat's photographs December 8, 1997  
<http://www.iranian.com/Arts/Dec97/Neshat/>
- Shirin Neshat's Biography. 1998-2010 <http://www.the-artists.org/artist/Shirin-Neshat>
- Women's Health Center. <http://www.ourbodiesourselves.org/> Boston Women's Health Book Collective, Inc. 2005-2008.

## VIDEOGRAFIA

### Analizada

- Abramovic, Marina. *Collected Works 1975-86*. EAI.
- Abramovic, Marina. *Performance Anthology (1975-1980)* 1975-1980, 4:16 hr, b&w, sound. EAI.
- Ahtila's, Eija-Liisa. *The Cinematic Works*. Helsinki: Cristal Eye, 2003. Caixa Forum. Barcelona.
- Ahtila's, Eija-Liisa. *The Wind*. October 25, 2006–February 1, 2007. MOMA.
- Anderson, Laurie. *Women and Money*. 1990 YouTube.
- Benning, Sadie *Videoworks: Volume 2* Compilation 49:00. Video Data Bank.
- Export, Valie. *Action Pants: Genital Panic*. Augusta-Lichtspiele. Munich. April 22, 1969, 10 minutes.
- Hatoum, Mona. *Measures of Distance* 1988. Centre Pompidou.
- Jonas, Joan. *Vertical Roll* 1972, 19:38 min, b&w, sound. EAI.
- Jonas, Joan. *Duet* 1972, 4:23 min, b&w, sound. EAI.
- Matos, Ana de. *Cuerpos de fe*. Videoinstalación. METRONOM. Barcelona.
- Mendieta, Ana. *Selected Filmworks* 1972-1981, 33 min, B&W and color, silent.
- Neshat, Shirin. *Rapture*, 1999. Stedelijk Museum.
- Neshat, Shirin. *The Last Word*, 2003. Stedelijk Museum.
- Neshat, Shirin. *Turbulent*. 1998, Videoproyección, 2 canales. Stedelijk Museum.
- Neshat, Shirin. *Zarin*, 2005. Stedelijk Museum.
- Rist, Pipilotti. *I want to see how you see*. 2003.

- Rist, Pipilotti. *I'm Not The Girl Who Misses Much*. 1986, 7:46 min, color, sound. Electronic Arts Intermix.
- Rist, Pipilotti. *Selbstlos im Lavabad (Selfless in the Bath of Lava)* single-channel video installation. 1994.
- Rist, Pipilotti. *Pipilotti's Mistakes*. 1998.
- Rist, Pipilotti *Open my glade*, 2000. Video segmento de un minuto, presentada en la pantalla NBC Astrovision de Panasonic in Times Square, Nueva York del 6 de Abril 6 al 20 de Mayo, 2000. Un proyecto de la Fundación de Arte Público de Nueva York. Fotografía: Dennis Cowley.
- Sherman Cindy. *Doll Clothes*. B&N. Pelicula, 1975. Tate Modern. Londres.

### Consultada

- Anderson, Laurie. *Television*. 1990. YouTube.
- Anderson, Laurie. *National Debt*. 1990. YouTube.
- Anderson, Laurie. *National Anthem*. 1990. YouTube.
- Anderson, Laurie. *Military Spending*. 1990. YouTube.
- Benning, Sadie. *If Every Girl Had a Diary* 1990, 09:00 B/W. Video Data Bank.
- Benning, Sadie. *Jollies*. 11:00 b/w 1990. Video Data Bank.
- Birnbaum, Dara. *Kiss The Girls: Make Them Cry*. 1979. 6:50 min, color, sound.
- Birnbaum, Dara. *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-79. 5:50 min, color, sound
- Export, Valie. *Cutting*. 1967-68, 1:41 min, B&W, sound.
- Gannis, Carla. Jezebel. *Video Installation*. Loop Video Art Fair, Barcelona. Mayo 2006.
- Jonas, Joan. *Waltz* 2003. Jumex.
- Jonas, Joan. *Brooklyn Bridge* 1988, 6:12 min, color, sound. EAI.
- Kubota, Shigeko. *George Maciunas With Two Eyes 1972, George Maciunas With One Eye* 1976 1994, 7 min, B&W, sound. EAI.
- Kubota, Shigeko. *Marcel Duchamp and John Cage* 1972, 28:27 min, B&W and color, sound. EAI.
- Kubota, Shigeko. *My Father*. 1973-75, 15:24 min, B&W, sound. EAI.
- Kubota, Shigeko. *Sexual Healing*. 1998, 4:10 min, color, sound. EAI.

- Neshat, Shirin. *Mahdokht*, 2004. Stedelijk Museum.
- Neshat, Shirin. *Passage*, 2001. Stedelijk Museum.
- Rist, Pipilotti. *Aujourd'hui*. Paris. 1999. 10 min. Caixa Forum. Barcelona.
- Rist, Pipilotti. *Sexy Sad I* 1987, 4:36 min, color, sound. Electronic Arts Intermix.
- Rist, Pipilotti. *You Called Me Jacky* 1990, 4:06 min, color, sound. EAI.
- Rist, Pipilotti. *Pickelporno* 1992, 12:02 min, color, sound. EAI.
- Rist, Pipilotti. *Blutclip* 1993, 2:40 min, color, sound. EAI.
- Rist, Pipilotti. *I'm a Victim of This Song*. 1995, 5:06 min, color, sound. EAI.
- Rist, Pipilotti. *Pipilottis Fehler*. 12 min, color, sound. 1988. Caixa Forum. Barcelona.
- Rist, Pipilotti. *Ever is Over All*. Video installation, color, sound. MOMA 1999.
- Rist, Pipilotti. *Mutaflor*. 1996. EAI.
- Rosler, Martha. *Semiotics of the Kitchen*. 1975, 6:09 min, B&W, sound.