



RELECTURES FEMINISTES

DONES VERSIONANT ARTISTES ICÒNICS

PAULA COROMINAS MARTÍNEZ

Tutora: M^a Lluïsa Faxedas
Grau en Història de l'Art
Curs 2020 - 2021

CAUTION

GUARD RAILS ARE TO BE IN

A la meva família i al meu amic Jorge.

Imatge de la portada: Rachel Lachowicz, *Red not Blue* (1992)

Resum: El treball que es presenta pretén demostrar, com diverses dones artistes, versionant peces d'art creades per homes, tendeixen aplicar una perspectiva feminista i, per tant no fal·locèntrica, aconseguint canviar, radicalment, les temàtiques i els significats. Les versions que s'examinen es construeixen sobre un discurs crític que posa en relleu una realitat generalment no contemplada, però no menys significativa, la de l'existència de les dones artistes. Així doncs, es pretén crear un recorregut sobre aquestes versions i es procurarà ajudar a la seva visibilització. És interessant veure les diverses estètiques que aquest art presenta i com s'han desenvolupat les diferents formes de pensament que qüestionen l'*statu quo*.

Paraules clau: Feminisme, dones artistes, versió, crítica

Resumen: El trabajo que se presenta pretende demostrar, como distintas mujeres artistas, versionando piezas de arte creadas por hombres, tienden a aplicar una perspectiva feminista y, por consecuencia, no falocéntrica, consiguiendo así cambiar, radicalmente, las temáticas y los significados de estas. Las versiones que se examinan se construyen sobre un discurso crítico que pone en relieve una realidad generalmente ignorada, aunque no menos significativa, la de la existencia de las mujeres artistas. Así pues, se pretende crear un recorrido sobre estas versiones y se procurará ayudar en su visibilización. Es interesante ver las diferentes estéticas que este arte presenta y como se han desarrollado las distintas formas de pensamiento que cuestionan el *statu quo*.

Palabras clave: Feminismo, mujeres artistas, versión, crítica

Abstract: The purpose of this work is to prove how several women artists, making new versions of art pieces made by men, tend to apply a feminist perspective and, therefore, non phalluscentric creations, that way they are able to transform, radically, the topics and meanings of the original pieces. The versions that we will study are made following a critical discourse that show a commonly forgotten reality, but not less important, this is the reality that proves the existence of women artists. And so on, we pretend to create a path about this versions and we will try to make them visible. Is interesting to see the different aesthetics that this art presents and how that helped to develop several ways of thinking against the *status quo*.

Key Words: Feminism, women artists, versions, critique

ÍNDEX

1. Introducció	p.7
1.1 A mode de benvinguda.....	p.7
1.2 Marc teòric	p.8
1.3 Metodologia	p.10
2. La revisió a través de la història de l'art feminista	p.12
2.1. El conflicte historiogràfic i les agents d'acció principals	p.12
2.2. Revisant els teòrics. De Gombrich a Pollock	p.14
2.3. De la teoria a la pràctica: Judy Chicago i Miriam Schapiro.....	p.16
2.4. De l'art a la política: La creació com a protesta	p.18
2.5. Noves perspectives, noves pràctiques	p.21
2.6. D'objecte a subjecte: La revisió del "jo" dins el marc feminista ...	p.22
2.7. El desig masculí: De la representació a la reivindicació	p.25
3. La guerra contra Jackson Pollock	p.28
3.1. El canvi de paradigma. La post-guerra i l' <i>action painting</i>	p.28
3.2. El <i>dripping</i> i Jackson Pollock	p.29
3.3. Els nous moments de la pintura	p.30
3.4. Els "homenatges" a Jackson Pollock.....	p.31
3.4.1. Shigeko Kubota	p.33
3.4.2. Lynda Benglis	p.34
3.4.3. Carolee Schneemann.....	p.35
3.4.4. Janine Antoni	p.35
3.4.5. Altres "homenatges" a Jackson Pollock.....	p.36

4. La polèmica del cas Yves Klein	p.38
4.1. Klein i la seva creació.....	p.38
4.2. L'impacte de les antropometries de Yves Klein.....	p.40
4.2.1. Adrian Piper	p.40
4.2.2. Rachel Lachowicz	p.40
4.2.3. Cheryl Donegan	p.41
4.2.4. Ana Mendieta	p.42
4.2.5. María AA	p.42
5. Relectures feministes	p.44
5.1 Nous materials per subvertir l'art	p.45
6. Conclusions	p.49
7. Figures	p.51
8. Referències	p.70

1. INTRODUCCIÓ

1.1. A MODE DE BENVINGUDA

Al llarg d'aquest treball es posarà en revisió la història de l'art a través d'obres realitzades per dones artistes que han tingut la voluntat de qüestionar algunes d'aquelles obres fetes per homes. Es durà a terme un estudi basat en obres que posen en dubte les creacions fetes per homes, on el propòsit és donar coneixença i veu a totes aquelles artistes silenciades pel patriarcat, ja que són molt poques les que són conegudes per un públic ampli. És essencial tenir en compte, per tant, que les dones artistes sempre han existit, així com els homes, però no serà fins a l'aparició de la història de l'art feminista quan es recuperaran moltes d'aquestes figures.

Així doncs, aquest treball sorgeix amb la intenció de reivindicar les artistes dones que van aparèixer al llarg de la història i de la història de l'art. Tot hi haver tingut recorreguts diferents entre elles, comparteixen l'experiència de ser dones i artistes en una mateixa temps de nous llenguatges i llibertat. És per aquest motiu, que és molt important recuperar aquestes figures i intentar traçar vincles d'experiències compartides, ja que aquestes artistes provenen d'un context artístic i polític molt particular.

Les motivacions fonamentals d'aquest treball han estat dues. En primera instància buscar la raó per la qual algunes dones artistes van decidir versionar obres prèviament fetes per homes i veure el canvi de significat que se'ls hi ha aplicat i la diferenciació entre una i l'altra. D'altra banda, considero que és essencial fer treballs d'aquesta temàtica, principalment per donar a conèixer artistes que, fins a dia d'avui no tenen tant de pes com artistes masculins, però també per realitzar un creixement personal i una visió real del que és la història de l'art, sense excloure-hi res. Per tant, al llarg del treball s'intentarà demostrar i reivindicar, a través de les obres d'art, la importància de la dona artista i l'impacte que ha creat dins la història de l'art.

Així doncs, l'objectiu principal d'aquest treball és analitzar, des d'una perspectiva crítica, les relacions entre el pensament feminista i la història de l'art a través de les múltiples obres fetes per dones que versionen obres creades per homes.

És per aquests motius que, finalment, he acabat elaborant aquest treball, per poder aprendre, descobrir i fer una relectura de tot allò que s'amaga darrere d'una història de l'art no explicada, durant tantes dècades, ni a les aules ni en els llibres. Per tant, la voluntat principal és conèixer i col·laborar a escriure aquesta anomenada "nova història de l'art".

1.2. MARC TEÒRIC

Tant les teories com els moviments feministes dins el món de l'art han demostrat que no només hi ha un art vàlid, per tant, el coneixement hegemònic que s'ha donat durant tantes dècades no ha sigut neutre ni objectiu. L'art establert i oficial s'ha basat en la figura de l'home blanc, geni i eurocentrista. Així doncs, es pot afirmar que el patriarcat sempre ha estat present, tant a la història com en la història de l'art. La noció de l'art, així com la de la història, ha estat cega durant molt de temps, tant en les condicions polítiques, com històriques, socials i personals. Tots aquests fets han provocat la invisibilització de la gran part d'art fet per dones.

És per aquest motiu que, l'objectiu principal d'aquest treball és fer una revisió de la història de l'art a través de les lectures de les teòriques, però també a partir de les artistes que han tingut la voluntat de fer-se preguntes sobre un art, pròpiament dit, feminista. Així doncs, aquest treball tracta i estudia diverses obres fetes per dones que són versions d'obres elaborades per homes. És interessant tenir consciència d'aquestes representacions i entendre el perquè d'aquestes versions i amb quina finalitat i propòsits es varen produir. Per tant, aquest treball té la intenció de demostrar l'existència d'un art feminista que té la voluntat de reivindicar-se a través de la crítica per canviar la història, trencar amb els models establerts i reformar els estereotips marcats per l'únic art considerat i elevat, l'art produït per homes.

Per poder establir l'estudi i la relació de les obres versionades, ha estat essencial plasmar prèviament l'evolució de la història de l'art feminista. Primerament, el treball s'ha destinat a entendre els conflictes historiogràfics previs fins a arribar a les representacions com a reivindicacions, passant per la revisió de les teòriques, la creació com a protesta, les noves pràctiques i, finalment, la revisió del jo dins el marc feminista. Així doncs, un cop contextualitzada la història de l'art feminista, s'ha fet èmfasi a diverses artistes que han realitzat versions d'obres creades, anteriorment, per homes, com Jackson Pollock o Yves Klein, que utilitzen el cos i la relació d'aquest amb la pintura. Per últim, s'ha fet una relectura feminista posant atenció als nous materials i la transformació d'algunes obres icòniques.

Les fonts documentals utilitzades per la realització d'aquest treball han estat molt nombroses i diverses. Les referències utilitzades per abordar la trajectòria i el desenvolupament de l'art feminista a partir dels anys seixanta s'ha extret, majoritàriament, del llibre *Art and Feminism*¹. Tot i que també s'ha utilitzat altres llibres com *Feminisme i Història de l'Art*² o *Historias de mujeres, historia del arte*³. Algunes informacions també s'han extret d'articles de diaris o revistes. Per altra banda, les

¹ Phelan, P. i Reckitt, H., 2001. *Art and feminism*. Londres: Phaidon

² Faxedas, Lluïsa. (comp.), 2009. *Feminisme i Història de l'Art*. Girona: Documenta universitària.

³ Mayayo, Patricia, 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

referències utilitzades per abordar els temes de Jackson Pollock i Yves Klein, s'han extret, principalment, del llibre *El cuerpo del artista*⁴, però també d'*Explosió! El llegat de Jackson Pollock*⁵. Finalment, per tractar les relectures feministes s'han utilitzat diverses informacions extretes de revistes digitals, però també s'han extret de recursos directes com les fonts museístiques; un clar exemple seria l'ús de la web del Musée d'Orsay per parlar d'Orlan i el seu treball amb Courbet.

⁴ Warr, Tracey i Jones, Amelia, 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon.

⁵ Tiampo, Ming i Robinson, Julia, 2012. *Explosió! El llegat de Jackson Pollock*. Barcelona: Fundació Joan Miró.

1.3. METODOLOGIA

Per dur a terme aquest treball s'ha emprat una metodologia d'estil clàssic que ha tingut en compte l'anàlisi i la recerca de fonts informals com, per exemple, la del diari *El espanyol*. L'examen d'aquestes fonts ha permès trobar les artistes que fomenten aquest treball i, a través d'aquesta recerca, s'ha produït una anàlisi crítica de les obres i dels autors que les artistes feministes han versionat.

Per poder començar a traçar la línia d'aquest treball, ha estat necessari un enorme procés d'investigació i comparació d'obres sobre l'evolució de l'art a partir dels anys seixanta del segle XX. Tota aquesta informació ha estat fàcil de trobar gràcies a la gran abundància de llibres i articles que tracten aquest tema. Tot i això, el problema, de tot aquest recull d'informació a través d'articles, ha estat, precisament, la gran quantitat d'opinions que s'han trobat, ja que en algunes informacions prevalia la figura masculina o bé argumentaven que les versions de les dones artistes eren produïdes a partir d'una admiració cap a l'artista masculí i que no eren realitzades en clau paròdica.

Tot i això, en tot aquest procés ha estat interessant, veure com cada llibre, escrit per les teòriques, acostuma a parlar de les artistes i dels seus treballs des d'un mateix punt de vista i, com aquest, no ha variat malgrat les referències mítiques de la història de l'art. Un dels exemples més clars es troben en els textos de Linda Nochlin, *Perquè no hi ha hagut grans dones artistes?* (1971), i el de Griselda Pollock, *Visió, veu i poder: històries de l'art feministes i marxisme* (1988); ambdós parteixen des de la premissa de que les dones sempre han estat implicades en la producció de l'art, però que la cultura mai les ha admès i, per tant, ha estat necessari, per la història de l'art feminista, explicar una realitat que mai havia estat contemplada. Així doncs, una de les fonts documentals fonamentals per aquest treball ha estat el llibre *Feminisme i Història de l'art*⁶ el qual és un recopilatori d'una sèrie de textos que són els clàssics fundacionals per entendre l'evolució que l'art feminista ha viscut en les darreres dècades. Aquesta referència ha estat de gran ajuda a l'hora d'aplicar i entendre les bases teòriques de l'art feminista, ja que hi apareixen totes les informacions i dades necessàries.

Relectures feministes de dones versionant artistes icònics té la necessitat, a través d'un escrit crític, de fer visible i interrelacionar les experiències i les inquietuds d'aquesta generació de dones artistes, però també pretén aproximar-se a les seves obres des d'una òptica crítica, per tal d'abordar els objectius plantejats en aquest treball, que són donar a conèixer i entendre perquè les artistes tenien la voluntat de versionar obres creades per homes.

⁶ Faxedas, Lluïsa. (comp.), 2009. *Feminisme i Història de l'Art*. Girona: Documenta universitària.

Per poder-ho fer, el treball s'ha estructurat en diversos blocs. El primer s'estableix com a context i marc de referència per entendre el que es presentarà a continuació. Així doncs, els continguts queden repartits de la següent manera:

En el primer apartat "La revisió a través de la història de l'art feminista" es fa una àmplia contextualització del que va succeir al llarg d'aquells moments en l'àmbit internacional. Tot i això, cal puntualitzar que aquest apartat serà utilitzat per traçar possibles simetries amb les obres de les artistes que aniran sorgint al llarg del treball. Per contra, aquest apartat, que consta de diversos subapartats, no segueix un fil cronològic, ja que s'ha seguit diferents fases de l'evolució de l'art a l'hora d'explicar les diverses versions.

En el segon i tercer apartat "La guerra contra Jackson Pollock" i "La polèmica amb Yves Klein" es fa una aproximació a la construcció androcèntrica i patriarcal de la societat, en què l'activitat creadora sempre ha estat associada a una tasca fonamentalment masculina, mentre que el paper de la dona ha estat limitat a ser la model o bé a la musa. La tria d'aquests dos artistes s'ha sostingut arrel de que ells dos han estat els referents de l'*action painting*. Encara que no sigui possible fer una tradició pròpiament dita femenina, és possible recuperar les figures aïllades i obviades per la història de l'art. És així doncs, que les artistes presentades a continuació tenen la voluntat de parodiar i subvertir l'art creat per homes.

L'últim apartat, "Relectures feministes", es presenten algunes obres d'artistes que van canviar els materials i per tant, van donar un altre toc a l'obra versionada. Així doncs, es pretén donar visibilitat al contingut de totes les obres des d'un marc d'experiències i reivindicacions compartides per diverses artistes.

2. LA REVISIÓ A TRAVÉS DE LA HISTÒRIA DE L'ART FEMINISTA

En aquest primer apartat s'intentarà tractar les principals problemàtiques amb les quals s'ha trobat l'art feminista al llarg del seu viatge per la història de l'art.

Per fer-ho, primerament es parlarà del conflicte acadèmic i del naixement de la historiografia feminista de l'art, així doncs s'argumentarà les agents d'acció principals que han participat en aquesta nova etapa renovadora del discurs històricoartístic. Seguidament, s'evolucionarà cap a la reforma, des de l'acció artística als manuals i discursos hegemònics que tant han marcat la disciplina de la història de l'art. Així doncs, a continuació hi haurà la portada a la pràctica artística d'aquests nous discursos teòrics.

Tot seguit, es parlarà de com l'art feminista s'ha fomentat sota una base política que ha generat la reivindicació d'aquest. I, a continuació s'explicaran les noves pràctiques i perspectives que es van esdevenir, en el qual serà rellevant el moviment *queer*. Després es tindrà en compte la importància del "jo" dins del marc feminista i, finalment es parlarà de la representació del desig masculí i la subversió que les artistes feministes han fet d'aquest.

2.1. EL CONFLICTE HISTORIOGRÀFIC I LES AGENTS D'ACCIÓ PRINCIPALS

La història i la història de l'art són ben conegudes, però és útil resseguir-les de nou. Les dones artistes, així com els homes, sempre han volgut expressar-se a través del llenguatge que l'art els hi ha ofert. És clar que les dones artistes sempre han existit, però la mateixa disciplina les ha silenciats, ignorats i oblidats dins els discursos oficials de l'art. Un dels casos més rellevants es situa al segle XVII amb Artemisa Gentileschi (1593, Roma – 1656, Nàpols). Ella va ser una de les pintores més irrellevants d'aquells instants, en la mirada de l'artista masculí, que va adoptar una nova perspectiva. El fet de ser dona no la va ajudar, encara que demostrés ser superior a molts artistes del moment. L'artista, en les seves obres, plasmava a dones fortes i patides, a heroïnes, víctimes, suïcides, guerreres i a personatges femenins procedents tant de la Bíblia com de la mitologia. Així doncs, l'aparició del feminisme en l'art a finals dels seixanta, com en moltes altres disciplines, va comportar la recuperació i la investigació de moltes figures femenines que, fins al moment, havien estat ocultes. Aquesta perspectiva feminista va generar noves lectures i diversos punts de vista diferents. Tal com afirmava la historiadora de l'art britànica d'origen sud-africà, Griselda Pollock (1979, Sud-Àfrica), la tasca inicial de la història de l'art feminista és, per tant, una crítica de la mateixa història de l'art.⁷

Rellegir la Història de l'Art en clau feminista serveix per ampliar la disciplina, però també per repensar el seu conjunt. La relectura permet recuperar diverses figures oblidades

⁷ Pollock, Griselda. *Visió, veu i poder: Històries de l'art feministes i marxisme*. Dins Faxedas, Lluïsa. (comp.), *Feminisme i Història de l'Art*. Girona: Documenta universitària, 2009; p. 109.

prèviament i de forma conscient, tot i que també serveix per repensar els discursos creats des d'un nou punt de vista. S'ha d'entendre que la remodelació d'aquestes narratives hegemòniques del món de l'art suposen, un atac directe a diverses institucions i, figures que al llarg dels anys han estat al capdavant dels cercles artístics i, que han participat en aquesta discriminació que han patit tant les dones, com artistes no occidentals, o bé dissidents de gènere, entre altres. Així doncs, tal com declarava la crítica d'art i activista cultural Lucy R. Lippard (1937, Nova York): El feminisme és una ideologia, un sistema de valors, una estratègia revolucionària, una manera de viure.⁸

El gener del 1971, la historiadora de l'art nord-americana Linda Nochlin (1931 – 2017, Estats Units) va publicar un article a la revista *ARTnews* titulat "Per què no hi ha hagut grans dones artistes?". Aquest text es va considerar com l'article fundacional de la història i crítica feminista de l'art, l'aparició del qual es va englobar dins el naixement del moviment feminista als Estats Units a partir del 1969. Aquest va ser el primer a qüestionar-se obertament sobre la manca absoluta de la presència femenina a la història de l'art que s'havia escrit fins al moment. Així doncs, va suposar una declaració d'intencions, posant en relleu un gran nombre de factors que havien impossibilitat a les dones esdevenir grans artistes, denunciant la ideologia del discurs acadèmic-artístic. Nochlin va proposar una revisió de la Història de l'Art on es permetés canviar l'estructura interna d'aquesta per analitzar i qüestionar la norma, que es basa en l'home blanc, occidental, burgès i heterosexual. Tal com afirmava la sociòloga i historiadora de l'art feminista dels Estats Units, Lise Vogel (1938, Nova York): A més, normalment assumeix que existeix una norma humana única; una norma que és universal, anhistòrica, i sense identitat de sexe, classe o raça, tot i que de fet és clarament masculina, de classe alta i blanca.⁹

Així doncs, Nochlin va aportar una gran reflexió renovadora al voltant de la idea que les figures femenines mai havien estat presents entre els grans genis artístics, tal com es pot observar en obres com la de Johann Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy* (vegeu figura 1), realitzada el 1771 - 1772. *The Royal Academy* va ser la primera escola de formació per artistes a Anglaterra i, tal com es veu a l'obra la participació majoritària era d'homes. Com s'observa al quadre, les dones queden excloses de la representació i se les presenta en retrats murals.

Per tant, Nochlin, al llarg del seu text, va proposar una revisió analítica de la institució artística, avaluant els interessos polítics de la història de l'art, les disciplines, basades en les desigualtats econòmiques i ètiques, i els conceptes assumits tradicionalment. Tots aquests fets van autoritzar una transformació social de les institucions per establir un canvi que permetés l'accés a qualsevol persona dins del circuit artístic.

⁸ Faxedas, Lluïsa. (comp.), *Feminisme i Història de l'Art*. Girona: Documenta universitària, 2009. pàg 11.

⁹ Íbid, p. 124.

2.2. REVISANT ALS TEÒRICS. DE GOMBRICH A POLLOCK

Seguint les idees principals del text de Nochlin, l'artista María Gimeno (1970, Espanya) va crear la performance *Queridas Viejas* (2019) (vegeu figura 2) presentada al Museu del Prado, entre altres llocs. Aquesta es va basar en una conferència performativa que va néixer de la necessitat de posar en valor el treball de les dones artistes al llarg de tota la Història de l'Art¹⁰. L'artista, en la seva obra, reescriu el mític manual *Història de l'art E. H. Gombrich*. Aquest llibre va ser molt útil durant moltes generacions per estudiar la història de l'art en tot el món, ja que és la icona del cànon establert i defineix el que és art. L'acció de Gimeno va implicar reubicar les figures femenines claus en els seus períodes "fent lloc", a l'interior del llibre, mitjançant talls amb un ganivet, a les dones creadores, incloent-hi les pàgines que hi falten.

A finals dels anys seixanta i durant la dècada dels setanta, coincidint amb la segona onada feminista, es va esdevenir un període de gran càrrega ideològica. Es van desenvolupar simultàniament moviments artístics arrelats a un despertar polític, provocat pels drets civils, les revoltes estudiantils a Europa, la inquietud intel·lectual, les estètiques del post-estructuralisme i l'agitació en contra la guerra dels Estats Units d'Amèrica amb Vietnam, però també pel Moviment d'Alliberament de les Dones a França, sostingut per l'evolució de l'art feminista. L'agrupació d'aquests fets va provocar el despertar de les dones, amb l'afirmació de la seva pròpia consciència, que es va identificar com a conseqüències de les estructures polítiques més grans. Així doncs, les dones van treballar juntes per protestar contra les formes en què el sistema polític deformava la seva vida, les seves aspiracions i els seus somnis. Per tant, el feminisme dins de l'art va estar arrelat a un moviment activista preocupat per alterar la història de l'art.

Durant aquests anys d'agitació social es va donar una inevitable confluència entre art i feminisme en diversos països del món occidental, especialment als Estats Units i a Gran Bretanya. La unió entre l'art i el feminisme va permetre establir el punt de partida d'algunes artistes i historiadores que van assenyalar la importància d'intervenir des d'una mirada feminista en el camp de la pràctica i la teoria artística. Així doncs, l'art, per les feministes, es va convertir en l'escenari d'una investigació sobre la revisió política i personal. El lema *tot allò personal és polític* el va esmentar per primera vegada el 1969 Carol Hanisch (1942, Estats Units). Amb aquesta declaració es va establir un dels eslògans principals del moment. Així doncs, aquesta mirada feminista va suposar, per tant, una renovació, ja que es pretenia introduir en el discurs historicoartístic, un paràmetre que fins aleshores havia quedat reprimat, la diferència sexual. A través d'aquesta idea, es van començar a obrir diferents línies d'investigació amb l'objectiu de recuperar les figures perdudes de les dones artistes i, introduir-les dins la història de

¹⁰ Gimeno, M. 2020. "QUERIDAS VIEJAS PROJECT - Maria Gimeno." [en línia] Disponible: <<https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>> [Visitat el 5 Març de 2021].

l'art, però també per pensar amb quina estructura interna hegemònica s'havia construït la història i si era necessari modificar-la.

El feminisme s'ha d'entendre com una proposta política, ja que el seu naixement no només es situa en un marc de transformació acadèmica, sinó també com un moviment social i polític. Així doncs, tal com s'ha esmentat anteriorment l'art feminista dels setanta es va consolidar sota el lema "allò personal és polític"¹¹. Les dones van prendre consciència del seu rol dins la societat i de la relació que es generava entre els dos sexes que, bàsicament, era política. Així doncs, la lluita feminista es va enfocar en atacar al sistema patriarcal, ja que aquest articulava les relacions de poder entre els dos sexes¹². La història feminista de l'art va ser, i continua essent, una reivindicació política clara. Tant les artistes com les historiadores feministes tenen una postura política en relació al paper social i personal de la dona que afecta tant a la seva vida personal com a la professional. En conseqüència a aquests fets, la pràctica artística dona a conèixer i ajuda a reformular els paradigmes que formen la noció del món de l'art.

Tots aquests fets van causar que hi hagués la necessitat de revisar la història de l'art per posar l'accent en tots aquells i totes aquelles que, com les dones, mai havien estat situades al centre. Tot i això, no era suficient amb incloure els noms de les dones a la Història de l'Art per així poder fer una estructura feminista dins la història, sinó que calia fer una relectura feminista de tota la història de l'art portant a terme la desarticulació dels discursos i les pràctiques hegemòniques de l'art i, tal com deia Griselda Pollock, considerada una de les principals teòriques i practicants de la història feminista de l'art, canviar les estructures i els valors¹³.

La primera generació de dones artistes, coincidint amb els plantejaments del feminisme essencialista dels anys setanta, va començar a introduir en les seves obres qüestions relacionades amb les funcions biològiques femenines on es tractaven temes com la maternitat, la creativitat, la sexualitat femenina o la menstruació. Les dones artistes volien evidenciar una espècie d'identitat femenina que marcava totalment la diferència amb la dels homes. Elles, a través del seu art, feien visible i valoritzaven les experiències femenines, ja que fins al moment havien quedat al marge. Aquesta etapa, que va ser de caràcter reformista, va ser molt important, ja que es va mostrar que les dones formen part de la Història i de la Història de l'Art.

La teoria i la crítica feminista de l'art va proporcionar una estructura de suport a diverses artistes interessades en fer visible les desigualtats i les opressions que patien les dones dins el sistema patriarcal. Va ser en aquest moment quan es van crear nous mitjans de representació com les performances, els fotomuntatges, les instal·lacions i els vídeos,

¹¹ Phelan, Peggy and Reckitt, Helena., 2001. *Art and feminism*. Londres [etc.]: Phaidon, p.35.

¹² El que es coneixia en aquella època, i del que es parlava, era el sexe masculí i el sexe femení. Tot i això, avui dia, totes d'aquestes idees són aplicables a les noves teories sobre sexe i gènere iniciats a la dècada dels vuitanta per estudioses com Judith Butler (1956).

¹³ Op cit. p.121.

entre altres, ja que la força estètica de l'art feminista d'aquests anys era la integració completa entre l'art i la vida. Moltes artistes van buscar circuits alternatius de producció i elaboració d'obres, ja que els museus i les galeries representaven la institució canònica de l'art i, per tant, presentaven una perspectiva limitada.

2.3. DE LA TEORIA A LA PRÀCTICA: JUDY CHICAGO I MIRIAM SCHAPIRO

El 1972, es va dur a terme el primer programa dedicat a la creació d'art per i sobre les dones que es va anomenar *The Feminist art program*. Aquest va ser un programa d'art universitari desenvolupat el 1970 per l'artista Judy Chicago i continuat per diverses artistes com Miriam Schapiro, entre altres. El programa es va desenvolupar a Califòrnia i va començar com una forma d'abordar les desigualtats de gènere en l'educació artística i el món de l'art en genètica. El programa va estar actiu fins el 1976. En el marc d'aquest programa, es va crear una exposició titulada *Womanhouse*¹⁴ (vegeu figura 3), organitzada per Judy Chicago (1939, Chicago) i Miriam Schapiro (1923, Canadà – 2015, Estats Units), on es va dramatitzar a les dones en la vida real, no com l'objecte d'art masculí. Aquesta exposició reivindicava la creació artística feta a partir de l'experiència de ser dona, ja que les instal·lacions estaven destinades a qüestionar el confinament tradicional de les dones en l'àmbit domèstic i reproductiu. Les artistes van revisar radicalment la línia entre l'espai públic i el privat, l'espai expositiu era l'espai domèstic i es va descartar les suposicions convencionals sobre temes artístics adequats, com la casa de nines o el bany. L'exposició va celebrar tot allò que s'havia considerat tribal: els cosmètics, els tampons, els llençols, els barrets de dutxa, la roba interior i, fins i tot, la menstruació de Chicago, es van convertir en el material essencial per l'art. Aquesta exposició dedicada a la creació de les dones va deixar clar que hi havia un gran públic apassionat per l'art feminista.¹⁵ Tal com afirmava la pionera de l'art feminista, Judy Chicago: Aquestes són imatges molt clares de la situació de les dones expressades com a obres d'art. En essència, entres a la realitat femenina i et veus obligat a identificar-te amb les dones.¹⁶

Unes de les figures més importants del desenvolupament de l'art feminista als Estats Units d'Amèrica, al llarg dels setanta i la major part dels vuitanta van ser Judy Chicago i Miriam Shapiro. Així doncs, el floriment de l'interès històric per l'art i la vida de les dones va aparèixer amb elles dues. Chicago va ser la creadora del primer programa d'educació artística feminista que s'ha citat posteriorment. Ella va seleccionar unes quantes dones estudiants per realitzar art sense la intervenció de figures masculines. L'artista pretenia

¹⁴ Op. Cit., p.21.

¹⁵Time [editorial] (1972). "Art: Bad- Dream House". [En línia] <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,942539,00.html> [Visitat el 5 de març de 2021].

¹⁶ Íbid.

construir una identitat forta entre les seves estudiants utilitzant el recurs de l'experiència personal i l'autoconsciència com a punt de partida de l'elaboració artística. Les alumnes, juntament amb Chicago, van començar a indagar sobre la història de les dones del passat per tal de compondre una genealogia femenina.

El projecte portat a terme per Judy Chicago i les seves estudiants es va concretar el 1979 en l'obra *The dinner party* (vegeu figura 4), que es va convertir en una de les peces més famoses de l'artista i una de les més rellevants de la història de l'art feminista. Aquesta pretenia ser un extracte i una glosa de la història de les dones. Es tractava d'una instal·lació amb una taula en forma de triangle equilàter que constava de trenta-nou coberts (tretze a cada costat del triangle), cadascun dedicat a diferents dones del passat, tan podien ser històriques com mitològiques. El nom de les diverses dones estava bordat a la part frontal de la taula. Davant de cada nom, hi havia un plat de porcellana decorat amb imatges clares que feien referència a reminiscències vaginals. La taula s'alçava sobre una àmplia superfície de rajoles polides, a la que Chicago va denominar *The Heritage Floor*, en la que apareixien inscrits, amb lletres daurades, altres nou cents noranta-nou noms de dones. Aquesta obra tenia una càrrega simbòlica evident: el triangle equilàter és un símbol d'igualtat, així com una representació arcaica de la vulva; el número tretze, al·ludia al número de homes presents, segons els Evangelis, a l'Últim Sopar, però també feia referència al número de dones que integraven les comunitats de bruixes medievals. Així doncs, l'obra de Chicago va ser una manera de reescriure la història des d'un punt de vista femení a través de la recuperació del passat que havia estat silenciats per la cultura patriarcal. L'artista descrivia la seva obra com un intent de reinterpretar l'Últim Sopar des d'un punt de vista de les persones que sempre han preparat el menjar.¹⁷ Aquesta necessitat d'elaborar una tradició específicament femenina ja havia estat escrita per Virginia Woolf el 1929 en el seu assaig *Una habitació pròpia*. El problema, segons l'escriptora, era la inexistència de models femenins i l'absència d'una història a la qual remetre's.¹⁸

Seguint aquesta línia, als anys setanta va ser versionada una de les obres més cèlebres mundialment per Mary Beth Edelson (1933 - 2021, Indiana). Aquesta és el *Sant Sopar* o, també coneguda com *L'últim Sopar* (1494) (vegeu figura 5), pintada per Leonardo da Vinci a finals del segle XVI. En aquesta pintura es representa l'escena del Sant Sopar en els darreres dies de la vida de Jesús, tal com es narra a l'Evangelis segons el Sant Joan. En la representació, Jesús està a punt de manifestar quin dels seus apòstols és un traïdor.

Aquesta és una obra en la qual només hi apareixen homes, per tant deixa veure com la institució religiosa es fomenta en una ideologia patriarcal. La idea de domini i lideratge per part dels homes s'ha implantat, simultàniament, en un ordre simbòlic mitjançant els

¹⁷ L. Wohlfert, < Sassy Judy Chicago throws a dinner party, but the art world mostly send regrets >, *People*, desembre de 1980, pàg. 156. Dins Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: *Ensayos Arte Cátedra*, 2003. Pàg 74.

¹⁸ Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: *Ensayos Arte Cátedra*, 2003. Pàg. 72.

mites i, també la religió. Aquestes creences, a la llarga, reproduiran la superioritat masculina com a única estructura possible de poder.

Val a dir, tanmateix, que atrevir-se a versionar el Sant Sopar de Leonardo da Vinci implica, automàticament, qüestionar-se la importància d'un dels mestres més cèlebres de la Història de l'Art i, per tant, d'una de les seves obres més famoses. Aquest qüestionament suposa un esfondrament d'una de les bases més importants de l'estructura interna que ha marcat al llarg dels segles els discursos inamovibles del món artístic. Tanmateix, tractar amb una temàtica tan central i important per la litúrgia cristiana torna a posar en el punt de mira l'Església com a una de les institucions claus dels sistemes heteropatriarcals.

2.4. DE L'ART A LA POLÍTICA: LA CREACIÓ COM A PROTESTA

Durant segles, la crítica d'autonomia de l'ésser humà i, la lliure autodeterminació de les dones, ha estat a l'eix central de la doctrina de l'Església catòlica i d'altres creences monoteistes que, han imposat els seus dogmes contra la llibertat de les persones, en especial a les de caràcter femení. Tal com afirma l'escriptora catalana d'origen àrab, Najat El Hachmi (1979, Marroc) "Totes les religions són patriarcals i discriminatòries cap a la dona"¹⁹. Només cal fer una ullada als centres de poder religiosos, com podria ser el Vaticà, per observar la supremacia de les figures patriarcals, com per exemple el Papa, i com de forma general, s'oprimeix i es margina a les dones eclesiàstiques a fer treballs domèstics i cures.

Així doncs, l'artista estatunidenca Mary Beth Edelson, considerada una de les primeres artistes feministes de la seva generació, va col·laborar, de forma activa, en els moviments de defensa dels drets civils de la dona. L'artista, en les seves representacions i fotografies dels anys setanta evoca a l'antiga mitologia de les deesses com a mitjà d'empoderament.

Algunes dones artistes americanes vives (vegeu figura 6), elaborada el 1972 per Mary Beth Edelson, fa referència a l'Últim Sopar de Leonardo da Vinci. L'artista va fer un collage sobre els rostres de Jesús i els seus deixebles, a partir de fotografies de dones artistes i ídoles. En aquesta obra apareixen rostres de dones com Alma Thomas, Yoko Ono, Faith Ringgold, Agnes Martin, Lee Krasner, Helen Frankenthaler, Lynda Benglis i Alice Neel. A part de Georgia O'Keeffe que ocupa el paper de Jesús, totes les altres dones artistes van ser col·locades a l'atzar i, en un gest de solidaritat. L'artista va optar per no situar a cap de les seves companyes en el traïdor paper de Judes. Segons l'artista, tenia

¹⁹ Molina, N., 2019. *Najat El Hachmi: "Totes les religions són patriarcals"*. [online] Disponible: <<https://www.elcritic.cat/entrevistes/najat-el-hachmi-totes-les-religions-son-patriarcals-i-discriminatories-cap-a-la-dona-35772>> [Visitat 7 de març de 2021].

“el doble plaer de presentar els noms i les cares de moltes dones artistes que poques vegades es veien el 1972, mentre es falsificava l'exclusivitat masculina del patriarcat”²⁰

L'obra d'Edelson, que representa a més de vuitanta dones artistes vives, va estar produïda com a pòster, i posava en dubte la tendència de la religió organitzada a eliminar a les dones dels llocs d'autoritat, així com la suposició generalitzada de què les dones no tenen accés al sagrat. Aquest collage es va reproduir àmpliament en les primeres publicacions feministes, i va esdevenir una de les imatges més icòniques del moviment feminista²¹. La difusió que l'artista va dur a terme a través de la seva obra, parla de la voluntat per construir una comunitat feminista amb una connectivitat social. L'artista va proporcionar una àmplia distribució de l'obra per instigar connexions i oportunitats futures. Així doncs, l'obra va servir com un arxiu per a les dones artistes que es buscaven entre elles.²²

Reconèixer la genealogia, inserir-se en ella, és desafiar un dels codis culturals bàsics, la tendència patriarcal a percebre cada obra, cada reivindicació de les dones com si sorgís del no res, de la pura excepcionalitat. Així ens les han ensenyat, com obres desinflades i disperses, òrfenes d'una tradició pròpia.²³

Quan es parla de com la religió ha intentat silenciar o rellegir veus femenines al llarg del temps, és important tenir present figures com, per exemple, Santa Tresa de Jesús. Probablement ella va ser la primera dona amb actituds feministes de l'Església catòlica. La fundadora de les carmelites es va reivindicar, mitjançant escrits i proclames, contra les desigualtats patriarcals que observava en les decisions de la jerarquia eclesiàstica de la màxima institució d'aquella època. Santa Teresa de Jesús desitjava que les monges fossin independents i autònomes²⁴.

Així doncs, el feminisme es va fundar, principalment, sobre la lluita política del moviment de les dones i la seva àmplia crítica social. Per tant, l'art feminista al llarg dels anys setanta es va compondre políticament i va establir una reflexió crítica sobre les relacions de poder basades tant en qüestions de gènere, com en qüestions de raça, però també de classe social o orientació sexual. Al llarg dels anys vuitanta es va començar a denunciar el domini de les dones blanques dins el feminisme i es va produir un diàleg sobre la raça, en el qual s'havia d'eliminar tant el sexisme com el racisme dins d'aquest moviment. Tal com afirmava Ana Mendieta (1948, Cuba – 1985, Nova York), una de les

²⁰The Museum of Modern Art 2021. [online] Disponible: <<https://www.moma.org/collection/works/117141>> [Visitat 10 de març de 2021].

²¹ «Mary Beth Edelson». *Clara - Database of Women Artists*. National Museum of Women in the Arts.

²² Griefen, K., 2021. *Considering Mary Beth Edelson's Some Living American Women Artists*. [online] The Brooklyn Rail. Disponible: <<https://brooklynrail.org/2019/03/criticspage/Considering-Mary-Beth-Edelsons-Some-Living-American-Women-Artists>> [Visitat 10 de març de 2021].

²³ Comentari de l'obra de Mary Beth Edelson. Algunes artistes nord americanes vives/ L'últim sopar, a *Kiss Kiss Bang Bang*, Bilbao, Museu de Belles Arts, 2007, pàg. 202. Dins Vicente Aliaga, Juan i Mayayo, Patricia, *Genealogías feministas en el arte espanyol: 1960 – 2010*, Madrid. Pàg. 21.

²⁴ Flotats, A., 2014. “La cara feminista de Santa Teresa”. [en línia] Disponible: <https://www.publico.es/actualidad/cara-feminista-santa-teresa.html> [Visitat 10 de març de 2021]

performers feministes més destacades del segle passat: El feminisme nord-americà és, bàsicament, un moviment de classe mitjana blanca.²⁵

Finalment, el feminisme de caràcter constructivista va sorgir a finals dels anys setanta, però no s'acabarà de consolidar fins als vuitanta. En aquest corrent les artistes es van allunyar del plantejament de les essencialistes i d'una suposada identitat comuna compartida entre totes les dones. Així doncs, elles concebien la identitat com una construcció sociocultural i van apostar per un art centrat en l'anàlisi dels processos socials a partir dels quals l'individu es construïa com a subjecte social. Per tant, a través de l'art es va intentar desnaturalitzar la relació entre dona i femení o bé home i masculí, i es va jugar amb el concepte de gènere per repensar-lo des d'altres posicions.²⁶

A finals dels anys vuitanta, un grup de dones amb màscares de goril·la van irrompre en el Metropolitan Museum de Nova York. Aquestes van col·locar una pancarta (vegeu figura 7) en la qual apareixia la icònica Gran Odalisca de J.A.D. Ingres amb la mateixa màscara que les dones duïen. A la pancarta s'hi podia llegir *Han d'estar nues les dones per poder entrar en el Met. Museum? Només hi ha un 5% de les col·leccions d'art contemporani en les que dones artistes exposen. Això sí, un 85% dels cossos nus que es mostren són de dones.* Aquest cartell publicitari posava en manifest la paradoxa que es produïa entre les dones i la creació artística en la cultura occidental; la visibilitat de la dona com objecte de representació i la invisibilitat de la dona com a subjecte creador. Així doncs, a finals dels anys vuitanta, però sobretot al llarg dels noranta, va ser molt important un grup anònim de dones artistes i activistes feministes anomenat *The Guerrilla Girls*²⁷. Aquest grup va ser fundat el 1984 a Nova York i, va ser i continua essent, un dels grups més actius per combatre el sexisme i el racisme institucionalitzats que es troba dins del món de l'art. Aquest moviment sempre ha estat anònim, així com les seves integrants que es presenten emmascarades utilitzant noms de dones artistes de la Història com Georgia O'Keeffe o Lee Krasner. Actualment, *The Guerrilla Girls*, reclamen, no només la presència de dones artistes en el museu, sinó també la recuperació del relat de les dones pintores, esculptores i creadores que la Història les ha oblidat o bé silenciats. Totes elles presentaven, a través de cartells i materials gràfics, estadístiques reveladores i missatges polítics intransigents. Com elles mateixes explicaven:

The Guerrilla Girls som artistes i activistes feministes. En públic portem màscares de goril·la i, utilitzem l'humor i una imatge irreverent i provocadora per denunciar els

²⁵ Castillo, M., 2018. "Ana Mendieta, una artista cubana que sobrepasó los límites" [en línia] Disponible: <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html> [Visitat 7 de març de 2021]

²⁶ Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003. Pàg. 16.

²⁷ Phelan, Peggy. i Reckitt, Helena., 2001. *Art and feminism*. Londres [etc.]: Phaidon, p.153.

prejudicis de gènere i de raça, i també la corrupció en la política, l'art, el cinema i la cultura pop.²⁸

2.5. NOVES PERSPECTIVES, NOVES PRÀCTIQUES

Durant la dècada dels anys vuitanta, principalment als Estats Units i en alguns països europeus, van sorgir els moviments *queer*²⁹ arrelats a les diferents lluites polítiques i socials del moment. En aquesta època van confluïr diverses crisis que van provocar un gir a les polítiques feministes i LGTBI+: la crisi del sida, la crisi del feminisme heterocentrista blanc i colonial, i la crisi cultural derivada de l'assimilació pel sistema capitalista de la incipient cultura *queer*. Així doncs, per comprendre l'origen del que s'ha anomenat *teoria queer* és imprescindible conèixer les arrels sociopolítiques que estaven vigents a finals del segle XX.³⁰ D'igual manera, al llarg dels anys noranta encara està en joc el debat sobre l'alta cultura i la baixa cultura, però també les diverses pràctiques artístiques dominants i les marginals. Va ser en aquest moment quan va sorgir una de les disciplines més innovadores i emocionals³¹, la teoria *queer*. Aquesta teoria es basa en un conjunt d'idees sobre el gènere i la sexualitat humana, que sosté que els gèneres, les identitats i les orientacions sexuals no han d'estar vinculades a la naturalesa biològica humana, sinó que són el resultat de la construcció social que és diferent en cada una de les societats.³² Tal com afirmava Judith Butler (1956, Ohio):

Suposant que algú "sigui" dona això no és l'única cosa que aquest algú és; el terme no aconsegueix ser exhaustiu [...] perquè el gènere no es construeix sempre de la mateixa manera en diferents contextos històrics i perquè s'encreua amb altres components discursius de les identitats com la raça, la classe social, l'origen ètnic i l'orientació sexual.³³

Per tant es pot considerar que l'art feminista és una forma d'expressió clarament relacionada amb l'experiència de l'artista, de la consciència que té amb la seva condició i la seva vivència. Aquests fets són expressats a través de la seva obra; el paper de la dona en la vida diària, íntima o professional, passa a formar part de les temàtiques

²⁸ Molina, N., 2019. *Las Guerrilla Girls, la revolución de las mujeres artistas*. [online] Disponible: <<https://www.publico.es/culturas/guerrilla-girls-guerrilla-girls-revolucion-mujeres-artistas.html>> [Visitat 7 de març de 2021].

²⁹ El terme *Queer* és procedent de l'anglès i significa quelcom estrany. *Queer* s'utilitzava per insultar a la gent que era diferent de la resta. Els col·lectius es van apropiat aquesta paraula i li van fer un gir considerant-la positiva.

³⁰ Ubach, T., 2021. *Córdoba, D.; Sáez, J. y Vidarte, P. "Teoría Queer"*. [online] Atheneadigital.net. Disponible: <<https://atheneadigital.net/article/view/n10-cabruja/310-html-es>> [Visitat 7 de març de 2021].

³¹ Phelan, Peggy. i Reckitt, Helena., 2001. *Art and feminism*. Londres [etc.]: Phaidon, p.43.

³² Gary L. Anderson i Kathryn G., Herr, 2007. *Queer theory*. Enciclopèdia d'activisme i justícia social, volum I-III. California: SAGE. [Consulta: 7 de març de 2021]

³³ J. Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londres i Nova York, Routledge, 1990, pàg 3. Dins Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias de arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003. Pàg. 116.

principals de l'art. Tal com s'explicava anteriorment, la consigna feminista "allò personal és polític" es represa per l'art feminista, que treballa amb l'esfera personal de la vida de les dones i converteix cada aspecte de la vida privada en una experiència política. Així com declarava la filòsofa Eli Bartra (1947, Mèxic), que sustentava que l'art apolític era inexistent: L'art feminista és una creació, voluntària o instintiva, amb un contingut polític diferent a altres i que s'enfronta amb els valors de la ideologia dominant³⁴

Així doncs, la característica més significativa de l'art feminista és la seva funció política amb la voluntat de produir un canvi per donar veu a totes aquelles artistes que havien estat ignorades alhora de donar la seva visió del món. Les artistes, a través del seu art, volien participar activament en els camps de cultura i, per tant, transformar les condicions en que s'havia desenvolupat la vida de les dones, recuperant la pròpia història mitjançant el treball de l'art com un instrument més dins de les estratègies del moviment feminista.

2.6. D'OBJECTE A SUBJECTE: LA REVISIÓ DEL "JO" DINS EL MARC FEMINISTA

L'art feminista denuncia la idea de progrés de la humanitat en el qual no s'havia inclòs mai la idea de progrés de la dona. Així doncs, aquest moviment artístic es pot considerar com el primer plantejament postmodern. Entre les diverses aportacions, és interessant el qüestionament dels conceptes de geni, la divisió entre art i artesanía i la consideració d'allò femení en l'art.

Dins la cultura occidental la genialitat s'ha vist tradicionalment associada a la masculinitat, així doncs, el mite de l'artista genial és un concepte central dins la Història de l'Art per esdevenir una narració evolucionista alhora d'escriure la història a través de la successió de grans noms, regida per la lògica de la innovació i del progrés. Preguntar-se sobre la noció de geni suposa, tal com Nochlin va escriure en el seu article de 1971, posar en perill la història de l'art en el seu conjunt, ja que l'art feminista té la capacitat de desvetllar prejudicis i errors, no només referents a les dones, sinó també en els termes en els que es formulen els problemes centrals de la disciplina en el seu conjunt.³⁵

Les primeres artistes feministes es trobaven davant la pregunta "qui soc?", però va ser en aquest instant quan es van adonar que no hi havia una resposta clara, excepte del marc de referència del seu gènere. Per tant, van entendre que només mitjançant l'exploració de les circumstàncies col·lectives es podia arribar a comprendre's com a éssers humans. És per aquest motiu, que l'art de col·laboració i de performances van ser

³⁴ Lau J., Ana (1995). Ressenya de: *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte* de Eli Bartra. *Política y Cultura*, pàg. 213-216. [17 de maig de 2021]. ISSN: 0188-7742. Disponible a: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700415>

³⁵ Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003. Pàg. 63.

formes predominants en l'art feminista durant la dècada dels setanta i vuitanta. Així doncs, les artistes feministes, a l'hora de qüestionar el patriarcat, van prendre lliurement un art que no tenia límits per utilitzar diversos suports ni conceptes estètics tradicionals. Les artistes utilitzaven suports tradicionals com accions plàstiques, performances, entre altres, però també utilitzaven suports que no eren considerats com a tals.

Les artistes van prendre, i actualment tenen, consciència de que depèn d'elles mateixes redefinir-se com a subjecte per abastar el poder repressiu del que s'anomena la construcció social de gènere. Així doncs, es van proposar descobrir un "jo" que servís com a base per una nova i alliberada construcció de la identitat femenina. Es pot afirmar que l'art feminista està marcat per la troballa de la construcció de la identitat de la dona.

Carving: A traditional Sculpture (vegeu figura 8) és una acció realitzada el 1973 per Eleanor Antin (1935, Nova York) i va ser un dels exemples més rellevants alhora de cercar la seva pròpia identitat. En aquesta obra, una de les performances més famoses de l'artista, Antin fa ús de l'art més antic: l'escultura, que a través del marbre és esculpida fins a aparèixer la bella forma desitjada. El material, el cos de l'artista mentre estava a dieta, va ser fotografiat durant trenta-sis dies en quatre posicions (d'esquenes, de perfil esquerre, de perfil dret i de cares) per representar el dur procés de buidatge escultòric.

A través de cent quaranta-quatre fotografies ordenades en seqüència cronològica, *Carving* presenta el cos de l'artista en les mateixes quatre postures dia rere dia, parodiant el mètode de l'escultura tradicional grega, en què l'escultor treballava al voltant d'una figura esculpint repetidament una capa de tots els costats per tal de mantenir el conjunt a la vista. Antin va presentar el seu cos com a objecte de la seva pròpia activitat escultòrica a través d'un procés que, a diferència de l'escultura, funcionava des de dins, no com l'escultor grec que podia triar quan aturar-se. En aquesta obra, l'artista presenta un canvi de perspectiva, ja que el que es busca no és la transformació del cos per un mateix, sinó per qui el mira. Així doncs, Antin va desafiar els convencionalismes artístics i els ideals de bellesa femenina, amb el propòsit de crear una transformació, no del cos per un mateix, sinó per a qui mira.

A mesura que les diverses fotografies es van anar acumulant, es va donar el cos a l'escultura, per tant la forma pròpia de l'artista va disminuir. Aquesta obra és una crítica sobre la ideologia de la dieta, la força combinada de les convencions estètiques i socials sobre la dona normativament "atractiva". L'obra d'Antin, també es pot llegir com la resposta a la violència específica del missatge de "primera" de les dones jueves.³⁶ El cos de l'artista va minvant i desapareixent, així doncs, es podria veure també com a reacció de la història catastròfica de la desaparició dels cossos jueus durant la Segona Guerra Mundial³⁷.

³⁶ Phelan, P. i Reckitt, H., 2001. *Art and feminism*. Londres: Phaidon, p.29.

³⁷ Íbid. p.30.

L'artista va concloure la seva obra amb una cita de Miquel Àngel, "ni tan sols el més gran escultor pot fer res que no estigui dins el marbre"³⁸ i, irònicament assenyala la primacia del material intern del seu cos "esculpit" que és precisament el que li permet controlar aquest cos. Sobre l'obra i la seva relació entre el cos i l'escultura, es va escriure:

Quan la imatge es va perfeccionant fins a la satisfacció estètica, es va acabar la feina. Hi havia la condició que el resultat final estigués determinat per la imatge ideal cap a la qual aspira l'artista i les imitacions del material³⁹

Carving: 45 years later (vegeu figura 9) és l'obra que Eleanor Antin va decidir fer el 2017. L'artista va voler revisar el seu projecte i va pensar que l'havia de tornar a fer després de quaranta-cinc anys, un cop el cos canvia, tot i que la bellesa es manté. Ella va tornar a fer dieta i es va tornar a fotografiar nua, de cares, d'esquena i dels dos costats, en total es va retratar en 500 fotografies durant quatre mesos. Seguint la seva primera obra, també es va fotografiar cada dia per veure el progrés, però aquest cop va decidir reduir el seu pes en cent dies. Antin, amb aquesta segona "talla" va reobrir un debat que ja estava perfectament emmarcat dins la Història de l'Art feminista, i va aconseguir, de nou, desestabilitzar les suposicions sobre on el personal es troba amb el conceptual, i sobre la bellesa i els prejudicis en un món que sovint equipara els signes de vellesa amb la imperfecció.

En conclusió, les artistes feministes dels anys setanta van proposar la descolonització del cos femení de la construcció masculina. Així doncs, van crear formes a partir d'un centre com a metàfora del cos femení que tractava de revalorar l'anatomia femenina que havia estat desvaloritzada en la cultura patriarcal. La primera generació de les artistes feministes va ser molt criticada per ser considerades essencialistes, ja que es considerava que no es podia reclamar una sensibilitat femenina restringint la mateixa anatomia femenina.

³⁸ Íbid. p.85.

³⁹ Íbid. p.85.

2.7. EL DESIG MASCULÍ: DE LA REPRESENTACIÓ A LA REIVINDICACIÓ

Durant els anys vuitanta, la generació d'artistes feministes que va emergir afirmava que no es podien traçar imatges positives de la dona, ja que s'estaven enganyant a si mateixes, perquè els esforços estaven condemnats a recaure en els estereotips imposats i marcats pel patriarcat. Així doncs, les artistes van considerar que l'estratègia més òptima era escollir imatges del repertori del patriarcat i desconstruir-les a través dels canvis de context.

Un clar exemple d'aquest fet es troba en l'obra *L'origen del món* (vegeu figura 10) realitzada per Gustave Courbet (1819, França – 1877, Suïssa) l'any 1866. És evident que les parts més íntimes i personals del cos femení sempre han estat objecte de representació i de fascinació al llarg dels darrers segles, i així ho va demostrar el pintor francès. L'artista, en aquesta obra, va elaborar un retrat figuratiu i explícit del sexe femení. En la representació, Courbet mostra els genitals femenins ocupant la major part del quadre.

L'interès pels mecanismes de desig i la sexualitat va ser evident pel pintor francès, però també per l'artista francesa Orlan. Mireille Suzanne Francette Porte (1947, França), coneguda com a Orlan, és una artista caracteritzada per qüestionar la recerca de la perfecció plasmada en idealitzacions. Així doncs, l'artista en les seves performances qüestiona l'estat del cos i les pressions polítiques, religioses o socials a les quals s'està sotmès. L'artista s'expressa a través de diferents mitjans: pintura, escultura, instal·lacions, performances, fotografia, imatges digitals, biotecnologies o experimentant amb el seu propi cos. Així doncs, desenvolupa una obra que forma part d'un qüestionament de *l'statu quo*, creant una denúncia sobre la violència contra el cos, sobretot el de la dona.

L'origen de la guerra (vegeu figura 11), creada per l'artista el 1989, presenta l'òrgan masculí erecte, com a símbol del poder sobirà i de virilitat, com a origen de la guerra entre sexes, però també com a procreador d'una violència més universal. L'artista va substituir el cos femení de Courbet per un fotomuntatge dels genitals masculins, on el protagonista és l'actor Jean-Christophe Bouvet i el fotògraf Georges Meguerditchian. En aquesta obra, Orlan, il·lustra el concepte analític assimilant el fal·lus a un significat de desig. La composició reflecteix una imatge original dels genitals d'un home, tant en composició, com en escala i to.

Al llarg dels últims segles tant en la Història com en la Història de l'Art occidental han predominat els nus femenins, perquè sempre han estat normalitzats per la mirada masculina. Així doncs, que la representació mostrés explícitament els genitals masculins va crear violència als espectadors, ja que el nu femení va quedar substituït pel masculí. Es pot afirmar, que l'obra d'Orlan va ser una crítica feminista cap a l'art eròtic occidental.

L'origen de la guerra fa burla i crítica l'obra de Courbet, que preen el món patriarcal que hi ha dins del quadre d'aquest per transformar-lo en una societat matriarcal totalment feminista, així doncs va capgirar tota la història i la teoria occidental.

Orlan no ha estat l'única artista en criticar la famosa obra de Gustave Courbet. El 2014 l'artista luxemburguesa, Deborah de Robertis (1984, Luxemburg), la va recrear (vegeu figura 12) en el Museu d'Orsay, on es troba la pintura de l'artista francès. De Robertis amb un vestit de lluentons daurats es va asseure davant de l'obra, es va obrir les cames amb l'ajuda de les seves mans, i va mostrar els seus genitals durant diversos minuts als visitants. L'artista va ser detinguda instants després de fer la seva acció, on ella va al·legar: "Si ignores el context, podries interpretar aquesta actuació com un acte d'exhibicionisme, però el que he fet no és un acte impulsiu"⁴⁰. Després de la seva acció i la seva detenció l'artista va publicar a les xarxes socials:

Quan veiem una fotografia d'una dona nua, estem en un lloc segur, no pensem de mirar i, sovint, ens alegrem de què no ens tornin la mirada. Però, una vegada que la representació pren vida, ens enfrontem a moltes altres coses. Ens tornem incòmodes, avergonyits i nerviosos, despallats de la confiança de la qual ens adherim quan simplement estem espiant.⁴¹

Així doncs, es pot afirmar que l'art occidental ha desenvolupat diversos codis per intel·lectualitzar el cos nu de la dona, no obstant això, val a dir que aquesta idealització de la figura femenina s'ha dut a terme des d'un centre de poder masculí i elitista marcat per un enorme interès eròtic. En moltes ocasions la finalitat d'aquests nus no era estètica ni tenia una voluntat d'homenatjar la feminitat, sinó que moltes de les grans obres que presenten un nu femení tenien la clara intenció de provocar el gaudi masculí, d'exhibir les dones, els seus atributs i cosificar-les en pro del plaer masculí.

Per explicar la teoria del gaudi masculí, es podria fer referència a un exemple històric ben conegut en l'art espanyol, es tracta de dues obres pintades per Francisco de Goya (1746, Espanya – 1828, França), *La Maja desnuda* (1795 – 1800) (vegeu figura 13) i *la Maja vestida* (1808) (vegeu figura 14), que són les creacions més importants de l'artista. Godoy, que va ser el primer ministre durant el regnat de Carles IV i un gran col·leccionista d'art, les va encarregar amb motiu de la remodelació del seu palau de Madrid. Se sap que les dues obres van estar exposades a les estances íntimes i privades del ministre. La *Maja desnuda*, considerada en aquells moments com a una deessa

⁴⁰ Heyman, S., 2016. "Deborah de Robertis: Shocking for a Purpose" [online] Disponible: <https://www.nytimes.com/2016/09/29/arts/international/deborah-de-robertis-shocking-for-a-purpose.html> [Visitat: 10 de març de 2021].

⁴¹ De Robertis, D. [Deborah de Robertis]. (2014, juny 6). When we look at a Picture of a naked female, we're in a safe place, we're voyeurs and often happy that our gaze is not being returned. Once the portrayal comes to life, however, we're dealing with a hell of [Actualització d'estat a Facebook]. <https://www.facebook.com/deborah.derobertis/posts/10154172702350109> [Consulta: 10 de març de 2021].

Venus, estava penjada al darrere de la *Maja vestida* i, amb un enginyós mecanisme, es feia aparèixer o desaparèixer⁴² segons el seu gust i els seus interessos del moment.

Per tant, és interessant preguntar-nos quin és l'impacte que han tingut en la nostra cultura els diversos cossos nus que s'han vist representats a l'art occidental i com s'ha normalitzat el cos despul·lat de la dona als museus, també és important tenir present de quina manera s'ha diluït la línia que separa l'art de la pornografia.

Realment, no és cap novetat veure com tant en el món de l'art com en tota la Història de l'Art s'ha utilitzat la figura femenina des d'un punt de vista eròtic, sempre dirigit a un mateix públic i pel gaudi masculí. Per tant, no és estrany trobar representacions de dones nues sexualitzades, com podria ser *Olympia* (1863) (vegeu figura 15) d'Édouard Manet (1832 – 1883, França).

Actualment, les artistes tenen la voluntat de l'exploració del "jo" en el context de "l'altre" i l'ambiciosa finalitat de realitzar un art compromès que sigui capaç de construir la narrativa personal dins d'una comprensió d'exigència política. Les artistes són conscients de que la verdadera impotència de l'art es troba en les imatges creades que reflecteixin la troballa de la seva pròpia identitat.

Per acabar, s'ha de tenir present que al centre de la consciència hi ha la creença en el poder de la repetició com a forma de revisar les històries de la vida. Les experiències personals, moltes de les quals havien estat la font de la vergonya personal, amb el naixement del feminisme es van tornar a veure com a símptomes de factors polítics més grans. Aquesta experiència es va convertir en inspiracions per a obres d'art. Sota la creença de revisió, hi ha la fe en la possibilitat de canviar, per tant una creença que canviï el món, mostrant tot allò que havia estat silenciada. Així doncs, és interessant tenir en compte que un dels enfocaments de creació en l'art feminista ha tingut la voluntat de tractar i revisar, a través d'una mirada crítica, diferents obres reconegudes del món de l'art, des d'una aproximació de caràcter feminista.

⁴² El espanyol [editorial], 2020. "La sala íntima de Godoy en la que dio Rienda suelta a sus fantasías sexuales con la Maja de Goya" [en línia] Disponible: https://www.lespanol.com/cultura/historia/20200922/intima-godoy-rienda-fantasias-sexuales-maja-goya/522698078_0.html [Visitat 3 d'abril de 2021]

3. LA GUERRA CONTRA JACKSON POLLOCK

3.1. EL CANVI DE PARADIGMA. LA POST-GUERRA I L'ACTION PAINTING

La Segona Guerra Mundial va canviar notablement la història. La catàstrofe indescriptible, entre altres coses, va erosionar a les creences de l'autonomia dels estats-nació, va augmentar la importància de la producció i la difusió dels mitjans de comunicació i, també, va ampliar l'escenari de representació artística. Referent a la història de l'art, la postguerra s'entén, normalment, com el moment en que l'expressionisme abstracte va sorgir com un avenç dominant de la pintura del moment. Així doncs, davant la incoherència i la incomprendibilitat de la mort massiva, l'autenticitat de les imatges, les responsabilitats i l'ètica jugaven un paper molt important i, per tant, els artistes van perdre la fe en la perspectiva de la figuració. Per tant, Jackson Pollock, amb la seva pintura de goteig, es va convertir en el responsable d'un nou llenguatge, tant visual com conceptual, per la pintura.

Així doncs, les dècades dels cinquanta i seixanta, després de la Segona Guerra Mundial, el concepte artístic es va accelerar de manera notable, ja que els artistes van reaccionar davant les injustificables atrocitats que s'havien produït al llarg de la guerra. Per tant, els artistes tenien la voluntat de tornar a començar des d'un nou punt de partida, ja que res va tornar a ser com era; tampoc en el sentit i els propòsits de l'art. A través del món de l'art es va voler trencar amb les condicions dominants per crear-ne de noves, la destrucció i la creació van esdevenir els elements essencials per aquest canvi i moment artístic. Les obres convencionals, que sempre havien seguit el mateix procés evolutiu lineal, van quedar en segon pla, ja que es va reaccionar contra les convencions establertes per poder obrir nous camins que permetessin que l'artista formés part de l'espai i del temps artístic, com les performances que sempre s'han entès com alguna cosa viva del present.

El cos de l'artista va funcionar com una espècie de resistència davant el poder amb relació al propi cos, a través de la seva interpretació socialment determinada i determinant. El descobriment del cos de l'artista es va produir durant la dècada del 1960 i, es va considerar com una forma de representació que afirmava el "jo" dins la societat. El cos era el lloc on es desenvolupaven els poders públics i privats, i es convertia en l'indret de protesta on s'articulaven els ideals revolucionaris dels moviments que es resistien d'una lògica repressiva, exclusiva i colonitzadora de la modernitat.

La pintura com a acció va portar a explorar els gestos dels artistes com a part de la mateixa obra d'art. Els artistes de la dècada del 1960 van començar a utilitzar els seus cossos com a forma d'art en performances, esdeveniments i accions. El cos es presentava com el material essencial a partir del qual es creava l'obra. Aquesta tenia una duració limitada pel gest, però el fotògraf era l'encarregat de documentar l'obra

transitòria. Va ser en aquest moment quan es va desenvolupar el doble paper de l'artista: com a subjecte i objecte. Els artistes, a través d'esdeveniments, van començar a empètir la distància que els separava amb els espectadors, ja que era fonamental la relació entre la creació i la recepció de l'art. Al llarg d'aquesta dècada, els gestos en públic, sovint, es transformaven en una forma d'activisme que afegia una gran dimensió política dins l'obra.

Així doncs, cada vegada era més difícil definir el terreny entre pintura i acció, així que després de la Segona Guerra Mundial l'*action painting* va prendre molta importància. Aquest va ser un moviment que va començar poc després d'acabar la guerra, en diferents parts del món, i va suposar un gran canvi del paradigma de la pintura, ja que els artistes es van començar a qüestionar els fonaments d'aquesta. L'*action painting* és una pintura completament abstracta i de caràcter gestual on s'aprecia la velocitat, la fúria i la intencionalitat de l'autor en cada una de les esquitxades. Així doncs, a causa de l'agitament social que la guerra va esdevenir, els artistes s'expressaven d'una forma agressiva, però alhora lúdica, perquè era tan important l'acte creatiu com el resultat. Per tant, aquest corrent artístic va permetre donar una considerable importància a l'obra com a l'expressió de l'ànima de l'artista, però també va ser rellevant com a enregistrament dels gestos i moviments físics.

3.2. EL DRIPPING I JACKSON POLLOCK

L'artista estatunidenc Jackson Pollock (1912 – 1956, Estats Units) va ser el que va obrir la via a les diverses tècniques gestuals més rellevants que caracteritzen la pintura (vegeu figura 16). Ell, no només va innovar amb el seu *dripping*, tècnica pictòrica que consisteix en deixar gotejar la pintura sobre el llenç per aconseguir formes espontànies, a l'hora de pintar, sinó que el seu gest va fer possible que la pintura es pogués

definir com a acció. A partir d'aquest moment, el llenç, va deixar de ser el lloc on plasmar la pintura en sentit tradicional, i es va començar a percebre com un escenari on actuar.⁴³

El llegat de Pollock profunditza en l'estudi dels diferents camins que, a partir d'un moment determinat, va prendre la pintura com a acció. La gestualitat que l'artista expressava a través de l'*action painting* va provocar que per molts artistes subsegüents fos la principal font d'inspiració per aconseguir activar el cos en relació a l'obra d'art. El ritual del cos, serà expressat, posteriorment per artistes com Yves Klein (1928 – 1962, França).

El més ampli i conegut projecte dedicat a divulgar el llegat de Pollock a través de l'educació va ser l'assaig del pintor Allan Kaprow anomenat *The Legacy of Jackson Pollock*. Aquest assaig, publicat per primera vegada a la revista *ARTnews* l'octubre de

⁴³ Warr, Tracey i Jones, Amelia, 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon. P. 50.

1958, va ser redactat el 1956, just després de la mort de l'artista. Aquest va ser el primer en plantejar una lectura existencialista d'una figura pictòrica, d'una *performance* clarament *pollockiana*. L'impacte i les implicacions que l'obra de Pollock va tenir en les generacions més joves va ser gràcies a aquest text, ja que es posa en manifest al pintor com l'heroi de l'*action painting* fotogràfica i, per tant, s'encarna en la figura de referència més important per les generacions posteriors d'artistes.⁴⁴

Així doncs, l'impacte i les implicacions de l'obra de Pollock van ser clares, ja que va ser el text més conegut i més difós pels joves artistes de l'època. És important tenir clar que Pollock, en el moment de pintar, col·locava en primer terme l'expressió directa de la personalitat única de l'artista, on preparava el terreny per reivindicar que l'artista en realitat era art.

A mesura que la dècada del 1960 arribava al seu final, apareix una gran dimensió "d'homenatges" paròdics a la figura de Jackson Pollock. L'artista va arribar a exemplificar no només l'individu existencial, sinó també la nova hegemonia de la cultura estatunidenca davant de la derrota de França, l'antic centre de la producció i la representació de l'art de la modernitat. Per tant, es pot afirmar que Jackson Pollock es va promocionar dins del món lliure com un símbol de la llibertat de les cultures democràtiques. Tal com afirmava l'artista: Les imatges que vull arribar a pintar constitueixen un estadi a mitges i un intent d'assenyalar quin camí seguir en el futur, sense arribar-hi mai.⁴⁵

3.3. ELS NOUS MOMENTS DE LA PINTURA

Del 1956 al 1960 l'art d'avantguarda es va transformar notablement en aspectes tècnics, de plantejament, d'expressió i de subjectivitat a conseqüència d'un refredament de l'ideari de l'art modern dins de les generacions més joves. Per molts artistes, la independència del mitjà pictòric envers les seves progressions formals creien que s'havien esgotat. En relació amb les seves possibilitats, la consciència pròpia de la pintura semblava abocada a la performativitat.

Per molts, la implicació de les declaracions sense precedents de Pollock significava una radical reconceptualització de l'obra d'art i del paper de l'artista en crear-la. Allò que va començar essent només "respostes" discretes que comenten el paper d'un artista es va convertir ràpidament en l'art d'avantguarda del segle XX: happenings, Fluxus i el Pop Art, i també el minimalisme i l'art conceptual. Es va produir un reajustament dels valors més tècnics, un seguit de canvis que durien la performance pictòrica a la pintura performativa. Aquest fet demostrava el fort contrast que va existir entre el concepte de

⁴⁴ Íbid. p. 23.

⁴⁵ *Jackson Pollock: Interviews, Articles, Reviews*. Nova York: Museum of Modern Art, 1999, p. 17. Dins Fundació Joan Miró, *Explosió! El llegat de Jackson Pollock*. Barcelona. 2012. P. 91.

performance, un esdeveniment irrepetible, i el de performativitat que manifesta el reconeixement d'unes pràctiques convencionals establertes a través de nombroses activitats performatives inscrites en l'entorn social i que estan en disposició dels canvis.

La primera onada de pràctiques artístiques que es van desenvolupar després de la mort de Pollock, on les distàncies entre pintura i acció, concepte i execució, performance i performativitat canviarien per sempre la definició de l'art. El grau amb el qual l'artista va separar els aspectes tècnics i que va propiciar a altres artistes a utilitzar-les dins les activitats pictòriques va ser la no-pintura, en el sentit estricte d'una performance pictòrica, fins i tot exagerada. És a dir, la lògica de la performance pictòrica de Pollock, per alguns dels seus seguidors més perspicaços, demanava estratègies de performativitat que corrien el risc de renunciar a la pintura. L'obra de Pollock es caracteritzava per la seva indefinició, per la seva manera de pintar que no tenia res a veure amb pintar, la seva confiança amb l'atzar, el menys preu a l'autoria i el rebuig de qualsevol habilitat tècnica. Tot i això, els joves ja treballaven utilitzant les implicacions conceptuals d'aquestes innovacions.

Així doncs, el cos gestual va aparèixer en primer pla, exagerat i sovint parodiat a partir del 1960. Després de Pollock, la genealogia habitual documentarà les performances cada vegada més obertes de l'acte de creació d'una obra artística. Aquest s'expandirà a través de la reinterpretació irònica de la pintura interpretativa i continuarà amb els artistes que utilitzen el cos-pintura de tal manera que polititzen el persistent model de geni artístic de la modernitat.

Per tant, el gran poder que seguia exercint la figura de Pollock en la dècada de 1960 queda patent en la multitud de manifestacions que se serveixen, sovint com un homenatge en clau paròdica, del model fotogràfic de la pintura del pintor.

3.4. ELS "HOMENATGES" A JACKSON POLLOCK

Al llarg dels anys seixanta i setanta del segle passat, múltiples artistes, amb el seu desig d'aconseguir una transformació social i política, van començar una lluita per la visibilitat, obrint noves línies d'acció i de reflexió que van ser utilitzades per artistes posteriors. Disposades a revisar tots aquells codis vinculats a la cultura que funcionaven com a barreres, aquestes artistes es van proposar alterar el paper imposat a la dona per un context sociopolític que privilegia el sexe masculí davant del femení.

Aquesta presa de consciència per part de moltes artistes va desembocar en una mirada feminista dins dels plantejaments estètics i conceptuals, així com noves formes de representació. L'art feminista té la voluntat de qüestionar el sistema opressiu i la dominació patriarcal que ha estat present des de temps remots.

En aquests anys es destaca, sens dubte, l'ús del cos com a mitjà per posar en dubte estereotips i denunciar les relacions de poder. És per aquest motiu que les artistes es van servir de nous llenguatges, com les *performances*, els *happenings* o vídeos, per transmetre experiències pròpies, fent visible i reivindicant un cos femení històricament ignorat i objectualitzat. Aquestes noves pràctiques, van permetre acostar el seu art al públic, ja que hi havia la gran necessitat de trobar nous llenguatges per poder trencar amb el silenci. Així doncs, l'art feminista va ser capaç de convertir el cos de la dona en objecte de reflexió i denuncia a una eina fonamental per la lluita contra la dominació patriarcal.

Algunes artistes van optar per utilitzar el seu cos com a pinzell amb la finalitat de reafirmar la seva condició com a dona i artista, revisant els tòpics del geni masculí, especialment de les figures de Pollock i Klein, perfectes representants dels conceptes de geni i subjecte creador. Tal com afirmen Amelia Jones i Tracey Warr:

Como reacción ante esta manifestación artística, que en origen estuvo dominada por los hombres y cuyo máximo representante fue Jackson Pollock, más adelante los artistas crearon una parodia crítica i feminista del machismo del artista masculino que arrojaba pintura sobre el lienzo.⁴⁶

Per tant, moltes artistes properes al moviment feminista es van encarregar de parodiar els grans "genis creadors" tan reconeguts per la societat i el món de l'art.

Així doncs, al llarg dels anys setanta l'art feminista va començar a qüestionar les relacions de poder i a revisar el gran relat de la història de l'art, modificant criteris conceptuals i estètics i, plantejant noves formes de representació, moltes d'elles protagonitzades pel cos femení. És en aquest context, quan nombroses artistes van començar a analitzar els tòpics que, des de paràmetres patriarcals, havien construït la identitat de l'artista al voltant de conceptes com "geni" o bé "subjecte creador".

D'altra banda, es pot considerar que no és cap casualitat que les artistes, que a continuació es presentaran, coincideixin, de diverses maneres, en la creació de diferents peces d'art que jutgen i parodien a Jackson Pollock o, més endavant a Yves Klein, ja que els dos van ser les figures més paradigmàtiques en l'encarnació del que s'anomena genialitat.

Així doncs, Pollock, com a màxim representant de la viralitat, serà reinterpretat per artistes com Shigeo Kubota, Lynda Benglis, Carolee Schneemann, Janine Antoni, Paul McCarthy o Keith Boadwee, entre altres.

Tots aquestes artistes utilitzen el seu cos com si fos un pinzell. És la clara resposta a la "ejaculació pictòrica" de Jackson Pollock. Les protestes de les artistes trenquen barreres

⁴⁶ Warr, Tracey i Jones, Amelia, 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon. P. 49.

culturals i convencions pictòriques, convertint els seus cossos en una eina que radicalitza i parodia l'admesa virilitat de l'*action painting*.

3.4.1 SHIGEKO KUBOTA

Les obres de les artistes associades als moviments Fluxus o *happening* de principis de la dècada de 1960 se centren en el que és quotidià, imitant i desnaturalitzant la vida a través d'accions repetitives. Així doncs, valorant les aportacions al camp de la pintura i els camins oberts per Pollock, a l'hora d'estendre la tela sobre el terra en un escenari per dur a terme l'acció, aquest model en què l'artista afronta l'acte de pintar ha estat vist, a vegades, com un acte marcadament masculí. Concretament, la seva manera de vessar pintura en el llenç va ser interpretada com una ejaculació. Sota aquesta lectura, les artistes utilitzen el seu cos per burlar la suposada virilitat de la pintura d'acció de Jackson Pollock, subvertint l'ego masculí del creador. Una de les artistes encarregades de fer una relectura a les obres de Pollock va ser Shigeko Kubota (1937, Japó - 2015, Nova York).

L'artista, durant el festival *Perpetual Fluxfest* celebrat a Nova York l'any 1965, va interpretar un altre mode de representació pictòrica, que va transformar la mítica pintura ejaculatòria pollockiana en una "pinzellada" específicament feminista. Després d'estendre un gran full de paper a terra, l'artista va començar a aplicar pinzellades de pintura vermella amb un pinzell subjectat a l'entreuix de la seva roba interior. Aquesta acció destruïa i qüestionava l'ordre establert de l'*action painting*, ja que va ser, clarament, un procés de creativitat gestual i menstrual deliberadament "femení".

Tal com afirmen Helena Reckitt i Peggy Phelan la performance de Kubota també activava la vagina com una font d'inspiració i de llenguatge, invertint la designació cultural occidental dels genitals femenins com un lloc de carència del fal·lus i lloc on el llenguatge es deté, mitjançant l'ús del seu propi cos com eina per la producció artística, concretament del seu sexe.⁴⁷

Així doncs, l'artista realitza una performance en la qual, col·locada de gatxoneta i amb un pinzell subjectat en el seu entreuix simulant el fal·lus, pinta imitant la gestualitat de l'*action painting*. Aquesta acció anomenada *Vagina painting* (1965) (vegeu figura 17) és una resposta feminista a l'ejaculació pictòrica de Pollock, una paròdia del gest heroic de la pintura de l'expressionisme abstracte. La postura, els moviments i els gestos de Kubota amb totes les seves implicacions conceptuals, a més de l'elecció de la pintura de color vermell en al·lusió explícita a la sang menstrual, converteix aquesta performance en una reivindicació obertament feminista.

Aquesta peça va funcionar com una rèplica del que l'influent crític d'art Harold Rosenberg va denominar "pintura d'acció" en feminitzar la imatge hipermasculina del fal·lus com el pinzell dels pintors expressionistes abstractes com Jackson Pollock. La

⁴⁷ Phelan, P. i Reckitt, H., 2001. *Art and feminism*. Londres: Phaidon, p.65

actuació de Kubota va fusionar dicotomies, combinant altes arts i baixes arts, elements masculins i femenins i, cultures orientals i occidentals.⁴⁸

Kubota, amb aquesta obra, denuncia la persistència de la societat patriarcal, on l'home segueix essent qui sustenta el poder i la autoritat. En aquesta obra, encara que fos elevada per les artistes vinculades al feminisme, no va estar tant ben vista pel públic, independentment del seu sexe. El públic femení, a l'hora de veure la posició que adoptava l'artista en el moment de realitzar l'acció i, que algun objecte sortia per la seva vagina, va ser considerada com una obra totalment vulgar. Per altra banda, el públic masculí associava la imatge amb la de una dona menstruante, fet que despertava en ells repulsió.

3.4.2. LYNDA BENGLIS

Lynda Benglis (1941, Louisiana) va respondre a l'*action painting* de Jackson Pollock en la sèrie titulada *Fallen Painting* (vegeu figura 18) que va començar a realitzar a partir del 1968. El vessament pictòric de Pollock, fent referència a l'ejaculació, va ser reinterpretat per Benglis en forma de grans abocaments de pintura.

L'artista preparava la seva pròpia matèria pictòrica barrejant làtex líquid amb diversos pigments fins aconseguir una massa pastosa de colors brillants. A l'hora de tirar els recipients que contenien els colors directament al terra donava lloc a grans composicions sense forma, gràcies a la gravetat i a la densitat de la matèria, que posteriorment deixava assecar. El cos de l'artista recorria l'espai tirant el color igual que ho feia Pollock, rodejant el llenç, aconseguint grans qualitats pictòriques i volumètriques.

Els treballs de Benglis són, més que res, un comentari sobre el vell mestre de l'expressionisme abstracte, amplificat després per la publicació de l'any 1970 a la revista americana *Life*, amb unes fotografies on apareixen aquestes creacions juntament amb una petita imatge de l'obra de Pollock. Per tant, aquestes obres van ser creades, en part, com a resposta de les pintures d'acció de Pollock, realitzades dues dècades abans.

Les obres de Benglis prescindeixen del llenç i de qualsevol suport intermediari. S'expandeixen més enllà del mur i, es disposen a terra, aconseguint el desdibuixament dels límits entre la pintura i l'escultura. Mentre que els drippings de Pollock recuperen la verticalitat i la condició de "quadres" per ser mostrats. Els vessaments de Benglis incideixen en el procés i en l'acció del vessament, quedant instal·lats definitivament en el paviment.

⁴⁸ S. Hawley, Elizabeth, 2016. *Shigeko Kubota*. [on line] Disponible: <https://www.moma.org/artists/3277>. [Consultat el 15 de juny de 2021]

L'obra acabada de Lynda Benglis es caracteritza pels grans vestits de pintura i, com passa amb les pintures de Pollock, és tant rellevant el procés creatiu com el resultat.

3.4.3. CAROLEE SCHNEEMANN

L'estatunidenca Carolee Schneemann (1939 – 2019, Pennsilvània) el 1973 va dur a terme una performance titulada *Up to and including her limits* (vegeu figura 19). L'artista, suspesa en un arnès i nua, es balancejava i pintava amb guixos i llapis de colors un espai entapissat amb grans fulls de paper. El seu cos ascendia i descendia pel mig d'un sistema de politges, creant expressius dibuixos a partir dels desplaçaments que realitzava.

Schneemann va treballar en la peça vuit hores diàries durant quatre dies per poder aconseguir utilitzar el seu cos com un pinzell, tal com ho feia Pollock, deixant la seva empremta. La seva presència activa es pot apreciar en les marques gestuals registrades en el paper. Aquesta performance va ser gravada en vídeo, i aquest revela el procés quasi acrobàtic de l'artista i posa en manifest l'esforç físic realitzat al llarg de l'obra. El resultat evidencia la resistència de Schneemann deixant marques que, més que pintura d'acció, són testimoni d'un acte mai vist, ja que l'artista queda tancada per la pintura i indefensa davant del llenç.

Aquesta obra, presentada com una instal·lació, va ser una crítica de l'expressionisme abstracte, un moviment pictòric associat a l'esperit masculí i, per això, utilitza el cos femení nu com un instrument actiu inseparable de la seva condició d'artista i amb el que també desafia les estructures dominants del disseny visual, tal com s'ha comentat anteriorment amb les obres de Courbet i Goya.

3.4.4. JANINE ANTONI

L'any 1992 l'artista Janine Antoni (1964, Bahames) va experimentar la manera més radical de l'*action painting* en la seva performance titulada *Loving care* (vegeu figura 20), realitzada el 1992 i presentada a la galeria Anthony D'Offay a Londres. A la galeria i en presència d'un públic nombrós, que ocupava la sala, l'artista mullava el seu cabell en un cubell que contenia tint negre per, a continuació, pintar el terra de l'espai utilitzant la seva cabellera com si fos un pinzell.

El públic, a mesura que la pintura d'Antoni ocupava més superfície, s'anava retirant fins a arribar a desallotjar per complet la galeria, convertint-se així en la part activa del procés.

La reflexió i la pràctica entorn del cos i la pintura és, per l'Schneemann i Antoni, la manifestació extrema de la pintura d'acció de Jackson Pollock. El gest èpic de la pintura en l'expressionisme abstracte, o el masclisme present en les *Anthropométries* de Yves Klein, és escenari, a través d'una irònica cosificació del cos femení.

Butterfly Kisses (vegeu figura 21) realitzada el 1993 és una altra obra en la que Janine Antoni utilitza el seu cos com a pinzell, i en la que la resistència física també és protagonista.

L'artista, per realitzar el díptic, es va posar rímel per deixar les empremtes de les seves pestanyes sobre el paper. Aquesta acció la va dur a terme a través dels seus parpellejos. Tant a la part dreta del díptic, realitzada amb les pestanyes de l'ull dret, com a la de l'esquerra, realitzada amb les pestanyes de l'ull esquerre, sumen un total de 1248 registres de parpellejos. Amb aquest acte, l'artista volia fer èmfasi a la feminitat de la obra a través del gest de picar l'ullet.

Així doncs, tant Kubota, com Benglis, Schneemann i Antoni, utilitzen el seu cos fent referència a un pinzell com a resposta del gest heroic de Jackson Pollock. Per aquestes artistes ja no hi ha barreres, ja que no només fan visible el seu cos sinó que el converteixen en una eina que radicalitza i parodia la suposada viralitat de l'*action painting*.

3.4.5. ALTRES "HOMENATGES" A JACKSON POLLOCK

És interessant tenir en compte que diversos homes artistes també van decidir versionar l'*action painting* de Jackson Pollock. Els artistes Paul McCarthy (1945, Estats Units) o bé Keith Boadwee (1961, Estats Units) també van fer obres en clau paròdica a Jackson Pollock.

Paul McCarthy el 1972 va dur a terme la performance anomenada *Face Painting – Floor, White Line* (vegeu figura 22) realitzada a Los Angeles. L'artista es va estirar al terra del seu estudi de cares avall i amb la força del seu cap i torç va empènyer un cubell de pintura blanca aconseguint la creació d'una àmplia línia blanca que s'expandia per tota l'habitació del seu estudi. McCarthy, amb aquesta obra, el que va aconseguir va ser satiritzar la imatge masculina de l'expressionista abstracte.

L'artista Keith Boadwee va crear dos vídeos reproduïts en bucle que documentaven els processos de creació de la seva pintura en els que, estirat o ajupit a terra sobre un llenç, expulsava pintura per l'anus per crear pinzellades pictòriques *pollockianes*.

La seva obra, anomenada *Purple Squirt* (vegeu figura 23) destrueix la identitat masculina tradicional que rau dins el món de l'*action painting* a través de diversos vídeos i fotografies de la seva activitat pictòrica. Tal com afirma Amelia Jones:

Reiterant el toc pollockià de l'*action painting* masculinitzada, encara que a través d'un cos representat explícitament anal i homosexual, Boadwee exposa el fet homoeròtic com l'amenaça oculta. L'anus, no el penis ni el fal·lus, es converteix en el lloc a través del que brota la creativitat masculina i, lluny de ser fàl·lic i tant "transcendent", el lloc

no és més que un orifici (a més d'estar vinculat en la cultura dominant als aspectes més degradants del cos humà, així com a l'erotisme heterosexual).⁴⁹

⁴⁹ Phelan, P. i Reckitt, H., 2001. *Art and feminism*. Londres: Phaidon, p.68

4. LA POLÈMICA DEL CAS YVES KLEIN

4.1. KLEIN I LA SEVA CREACIÓ

La pintura s'havia convertit en un escenari d'acció tal com feia Yves Klein⁵⁰

Quantes vegades el cos de la dona ha estat representat per l'art? Infinites. Els artistes d'arreu del món i, durant totes les èpoques, han pintat, pinten i pintaran el cos femení, a través dels seus pinzells o bé modelaran amb les seves mans el cos, figuratiu o abstracte, d'alguna dona, però sempre des d'una mirada masculina. Tot i això, va haver-hi un moment extraordinari, al llarg dels anys seixanta, en el que el cos femení no només va ser la font d'inspiració, sinó el pinzell de la creació de l'obra d'art. Aquest és el cas de l'artista Yves Klein (1928 – 1962, França), que va reformular la manera de pintar el cos femení i d'aquesta forma, va subvertir per un moment el roll de la dona dins l'art.

El pintor francès Yves Klein considerava el cos com el centre de l'energia física, sensorial i espiritual. Com Jackson Pollock, l'artista va aplicar aquest principi a la seva obra amb la creació d'una innovadora tècnica pictòrica. Aquesta consistia a posar la pintura sobre el llenç a través d'un cos femení, sense materials addicionals, aconseguint que el cos es convertís directament en un gran pinzell humà.

La primera vegada que l'artista va practicar aquesta tècnica va ser a un sopar celebrat al pis parisenc del seu amic Robert Godet l'any 1958. L'obra (vegeu figura 24) va estar protagonitzada per una model femenina que es trobava nua. Ella es va emplenar el cos amb pintura blava ultramar, tan característica dins l'obra de Klein, que posteriorment l'artista va denominar com *International Klein Blue*. Aquesta acció va consistir en què la model s'arrossegues per sobre el gegant tros de paper que es trobava estirat a terra, aconseguint expandir la pintura sobre el mateix amb les mans i el cos, deixant el seu rastre a la textura de la pintura. Així doncs, a partir d'aquell instant, l'artista va renunciar al pinzell en la recerca de l'allunyament de la pintura i el control sobre aquesta.

L'any 1960 Klein va col·laborar amb Maurice d'Arquian, el director d'aquell moment de la *Galerie Internationale d'Art Contemporain* de París, en la creació d'un espectacle per cent membres de l'elit artística internacional en el qual s'exhibia el procés creatiu de les seves pintures antropomètriques⁵¹. Yves Klein va presentar *Anthropométrie de la période bleue* (vegeu figura 25). L'artista, vestit amb un esmòquing i corbata negra, dirigia els moviments de dues models nues que es van emplenar el cos amb pintura blava amb l'ajuda d'una esponja. Elles dues van deixar l'empremta dels seus cossos en els grans trossos de paper blanc penjats a la paret, gràcies a uns pedestals de diferents alçades que les ajudava a pujar per crear una composició rítmica de les siluetes. Una

⁵⁰ Íbid. p. 28.

⁵¹ Les pintures antropomètriques de Yves Klein es basen en l'antropometria, que aquesta és la mesura de les diferents parts del cos humà i determina les proporcions.

tercera model nua, i amb el cos pintat de blau, s'arrossegava per un tros de paper estès a terra estampant el seu cos.

Yves Klein més tard va escriure:

Els meus nus es van convertir en pinzells vius! Feia temps que havia deixat el pinzell. Era massa psicològic. Pintava amb un rodet, més anònim, intentant crear una distància – al menys una distància intel·lectual, sense variació – entre el llenç i el “jo” durant l'execució. Ara, com un miracle, el pinzell tornava, però aquesta vegada amb vida pròpia. Sota la meva direcció, la carn mateixa aplicava el color a la superfície amb una precisió perfecte. Podia estar a una distància exacte X del meu llenç i així dominar la creació de forma continua al llarg de tota l'execució [...]. D'aquesta manera jo sempre estava net. No m'embrutava de color, ni tan sols les puntes dels dits. L'obra s'acabava ella mateixa davant meu, sota la meva direcció, en total col·laboració amb la model. I jo podia saludar el seu naixement vestit d'esmòquing.⁵²

De vegades, Klein utilitzava el seu mateix cos per crear marques, tal com va demostrar en tres de les imatges de l'obra *Anthropométrie sense títol amb figures masculines i femenines* (1960) (vegeu figura 26). Les antropometries mostren l'interès de l'artista per a la utilització de la carn per poder transmetre la presència del cos, una presència que reafirma la seva creença en la resurrecció d'aquest. Les seves imatges no tenen rostres i, per tant, no es mostren com expressions d'individualitat, sinó com el tronc del cos, que per Klein era la “massa essencial”, el lloc on “el jo sense el jo adquireix vida”.⁵³

En conseqüència, encara que les imatges enregistrades de les accions d'Yves Klein són d'una gran potència visual, diverses artistes feministes es van rebel·lar contra la imatge que aquest mostrava: la dona cosificada convertida en “un tros de carn que aplicava color sobre la superfície” i que és manipulada segons el gust del geni.

Així doncs, l'exuberant i neta dominació de l'artista sobre les “dones brutes” va ser clara a partir dels anys seixanta. Tot i això, no va passar gaire temps perquè les dones artistes s'interessessin a pensar i actuar sobre una política de neteja i brutícia. Les artistes feministes dels Estats Units tenien la voluntat de redirigir els vincles de l'art de la performance amb la pintura i l'accionisme.

El representant del gran ego masculí, Yves Klein, va ser reinterpretat amb humor i ironia per artistes com Adrian Piper, Rachel Lachowicz, Cheryl Donegan, Ana Mendieta i María AA. Totes elles van convertir els seus cossos en pinzells parodiant el masclisme present en les antropometries de l'artista francès. Les pràctiques del cos-pinzell son una resposta a la identitat masculina del subjecte creador fomentada pels valors patriarcals i, acceptades com un fet natural i universal, transmesa de generació en generació i que persisteix avui dia.

⁵² Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003. Pàg. 164.

⁵³ Warr, Tracey i Jones, Amelia, 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon. P. 57.

El cos com un pinzell reafirma la condició de l'artista com a dona i com a creadora, protagonitzant nous relats, desafiant el domini patriarcal i expandint els límits de la pintura cap a les arts d'acció.

4.2. L'IMPACTE DE LES ANTROPOMETRIES DE YVES KLEIN

4.2.1. ADRIAN PIPER

Seguint amb aquesta línia, la filòsofa i artista conceptual Adrian Piper (1948, Nova York) va començar una sèrie d'actuacions al carrer a partir del 1970 que anomenava *Catalysis*. Com el mateix nom indica, les accions tenien la voluntat de catalitzar, és a dir, el propòsit de provocar transformacions que, encara sent circumstancials, poguessin alterar l'ordre social.

El 1970, Adrian Piper, va elaborar *Catalysis III* (vegeu figura 27). L'artista es va pintar la roba amb pintura blanca enganxosa i es va penjar un cartell que posava: *WET PAINT* (acabat de pintar) i es va dirigir caminant als populars magatzems *Macy's*. En aquesta obra, Piper fa una clara al·lusió a l'ús que Klein feia de les dones nues blanques, que les tractava i utilitzava com a pinzells mullats. Així doncs, l'artista de raça mestissa, a través de les seves accions va fer referència a les *Anthropométries* de Yves Klein. Piper va posar en evidència qüestions de gènere i raça; per una banda, la condició del cos femení objectualitzat com un pinzell humit i, per altra, el color de la pell de les models de Klein, que totes eren de raça blanca.

Així doncs, les obres de Piper són un catalitzador que buscava i pretenia inspirar una nova percepció del que constitueix l'ordre del camp social.

4.2.2. RACHEL LACHOWICZ

Rachel Lachowicz (1964, San Francisco) va presentar la seva crítica feminista de les antropometries de Klein a través d'una performance celebrada a la Shoshana Wayne Gallery de Santa Mónica. Aquesta s'anomena *Red not blue* (vegeu figura 28) i va estar realitzada el 1992. L'artista reproduïx les antropometries substituint les dones nues de Klein per homes musculats i la pintura blava per pintallavis vermell. De la mateixa manera que Klein, es presentava vestida de gala per dirigir i ordenar els models. L'artista es va disposar a pintar els cossos nus dels seus models amb carmí i després va fer que s'estressin i s'arrossegessin pels grans trossos de paper que hi havia disposats a terra.

Lachowicz va anar un pas per endavant de Klein, ja que va lligar una barra de llavis al penis d'un dels models, així doncs, l'artista va rescatar, també, la pintura fàl·lica de Pollock, tal com s'ha vist anteriorment. L'artista la tenia agafada i, a mesura que

descendien per una escala de tisora, va aconseguir pintar una línia vertical sobre un rolo de paper que penjava de la paret. Així doncs, ella mateixa la va utilitzar com una eina, com un pinzell, tal com Klein ho feia amb els cossos de les dones.

Les empremtes del color vermell lluminós, resultat de la utilització del cos masculí com a eina pictòrica, van aparèixer seductorament brillants i, inquietantment pures. Aquestes evocaven clarament a la paradoxa femenina de la bellesa potenciada per l'art.⁵⁴

L'artista, per dur a terme aquesta performance, va utilitzar un element majoritàriament propi del gènere femení com és un pintallavis. Lachowicz, a través de la seva obra, va fer una crítica a la societat, ja que aquesta condiona a la dona per creure que la cosmètica millorarà el seu aspecte físic i la farà més desitjable.

Així doncs, les obres de Rachel Lachowicz es caracteritzen per interpretar processos que, invertint rols, escenifiquen el domini de les dones sobre el cos masculí.

4.2.3. CHERYL DONEGAN

L'artista nord-americana Cheryl Donegan (1962, Estats Units), treballa entre les disciplines de la pintura i el vídeo, utilitzant com a eina principal el seu propi cos. Donegan el 1993 va parodiar les antropometries de Yves Klein amb la performance titulada *Kiss My Royal Irish Ass* (vegeu figura 29) presentada a l'Andrea Rosen Gallery de Nova York. En aquesta acció l'artista va utilitzar el seu cos com a pinzell, però sense acceptar ordres ni accions de terceres persones, únicament manava ella mateixa.

L'artista, a l'hora de realitzar la performance, es va presentar amb unes botes altes de color negra i amb un tanga i un sostenidor de color verd. Seguidament, va vessar pintura verda sobre un plàstic i s'hi va asseure a sobre. A continuació, amb les natges cobertes de pintura, es va posar sobre els fulls de paper, i va començar a estampar dibuixos que tenien forma de trèvol de quatre fulles, símbol nacional d'Irlanda i, també, de bona sort.

Tot i això, la performance no es va aturar en el moment en què l'artista va considerar que els dibuixos estaven acabats. Després de realitzar les estampacions, l'artista es va asseure a una cadira, mentre un home li servia una cervesa Guinness, un altre símbol irlandès. Donegan se la bevia mentre contemplava la seva obra inspirada tant en les estampacions corporals de Yves Klein com en els tòpics i símbols d'Irlanda.

Així doncs, Cheryl Donegan va presentar el seu cos com el subjecte i l'objecte del seu procés de creació artística en forma paròdica del posicionament i la divisió de gèneres de l'acte creatiu.

⁵⁴ Íbid. p. 67.

4.2.4. ANA MENDIETA

Ana Mendieta (1948 Cuba – 1986, Nova York) l'any 1974 va presentar la seva performance anomenada *Body Tracks* (vegeu figura 30). L'artista es va emplenar les mans i els braços de sang. Seguidament, amb les mans per sobre del seu cap, les va arrossegar per la paret fins a quedar de genolls. L'artista, gràcies al seu desplaçament, va aconseguir deixar el rastre del seu moviment corporal plasmat.

A la part superior, es pot observar les empremtes de les seves mans i, aquestes suggereixen ambigüament la celebració de la vida, però també la caiguda d'un cos sagnant i torturat. Aquesta sèrie d'*actions paintings*, també anomenades *Body Prints*, eren realitzades amb sang. L'artista pintava sobre la paret, recolzant-se per deixar el rastre dels seus pits i la seva silueta.

Aquesta obra evoca a les antropometries de l'artista francès Yves Klein. Mendieta, a l'hora de realitzar l'acció, cobria el seu cos nu i ensangonat amb un sudari negre que, un cop finalitzada la performance es treia per deixar al descobert el rastre vermell del seu cos.

Per a l'artista, Ana Mendieta, la utilització de la sang per deixar rastres corporals constituïa a una afirmació purificant que reforçava la seva condició de dona artista.

No totes aquestes accions i performances eren públiques, ja que algunes d'aquestes es filmaven en privat.

4.2.5. MARÍA AA

María AA (1968, Sevilla) artista, investigadora i comissaria espanyola, va utilitzar el seu cos com un instrument pictòric per dur a terme la performance *Homenatge a Yves Klein* (vegeu figura 31) presentada a Madrid el 2007.

A diferència de l'obra de Klein, on els espectadors tenien un paper totalment contemplatiu, els presents en les accions de María AA, col·laboraven activament, decidint els colors que l'artista havia d'utilitzar i les parts del seu cos que havia d'estampar. Així doncs, el públic participava prenent decisions que habitualment corresponien a l'artista, tal com s'ha vist anteriorment.

Al llarg d'aquesta performance, María AA va invertir la relació jeràrquica de les antropometries de Klein, ja que en el seu cas, el cos de l'artista actuava obeint ordres del públic, aconseguint així, diluir la frontera estètica que separa l'obra, l'espectador i l'autora.

Així doncs, la negació de la tradició cultural que sustenta el concepte de l'artista com a geni, representat per figures com Jackson Pollock o Yves Klein, és el propòsit de les

artistes citades anteriorment, creadores que radicalitzen o parodien la masculinitat o el masclisme present en totes aquelles obres.

5. RELECTURES FEMINISTES

Des del present, la relectura del passat, inclús del més proper, mai ha deixat de respondre preguntes, ni tampoc, d'indicar nous camins. Així doncs, afavorir les noves lectures d'una obra d'art ha estat possible gràcies a la recuperació de les figures femenines i al descobriment de metodologies que han posat accent en les relacions entre l'experiència del gènere i la producció artística, donant veu al coneixement de les dones dins d'un sistema que ha estat, i continua essent, establert a partir de cànons androcèntrics, on l'home és el centre del món, tal com s'ha esmentat i demostrat anteriorment.

Els artistes, així com els historiadors de l'art, han hagut de presentar, moltes vegades, els valors universals i absoluts que promouen una realitat des d'un punt de vista molt concret: el de l'home cis i heterosexual. Per tant, el pensament masculí es va convertir i transformar en la norma. La relectura revisionista de la representació de la dona, que han portat a terme moltes historiadores i artistes feministes des dels anys setanta, ha ajudat a calibrar la mesura dels productes artístics que reflecteixen les relacions de poder imperants en la societat. Aquestes relacions de poder que, en la cultura patriarcal es basen, no només en la diferència de classe, sinó també en la de gènere, avaluen el paper que desenvolupa la socialització de les dones i la construcció de les diverses identitats femenines.

Així doncs, el procés de recuperació de les obres de les dones artistes del passat es va iniciar a partir de la dècada dels setanta i, va suposar, sens dubte, el punt de partida, ja que al llarg dels anys vuitanta i noranta el coneixement de la creativitat femenina es va enriquir a través de la publicació de diversos estudis i monografies.⁵⁵

Al llarg d'aquestes dècades, tant les teòriques com les artistes feministes s'han qüestionat l'existència d'una naturalesa pròpiament femenina comuna en totes les dones i, que si era així, com es traduïa aquesta feminitat dins l'àmbit de la producció artística. Tot i això, les artistes estaven convençudes que hi havia la necessitat d'explorar la seva pròpia identitat, plasmant la seva sexualitat. Així doncs, les artistes es van limitar a perpetuar la definició de la identitat femenina en termes exclusivament sexuals.

Per tant, és important realitzar una relectura de la història de l'art, així com del panorama de les arts plàstiques que tenen en compte el lloc de les dones, el seu paper en l'art i els contextos en els quals es troben. Aquests processos es van iniciar a partir de la dècada del 1960 i van suposar, l'obertura d'un territori d'investigació àmpliament estudiat posteriorment i va originar, també, l'explosió de la recerca sobre dones artistes i les seves obres.

⁵⁵ Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2003. Pàg. 44.

5.1. NOUS MATERIALS PER SUBVERTIR L'ART

A partir dels anys setanta es va posar en manifest la importància que té la identitat dins la crítica feminista. Una de les artistes que va impulsar aquest fet va ser Rachel Lachowicz, de la qual s'ha parlat anteriorment. Les apropiacions i les versions que ella va produir es van articular des d'una posició feminista, que es basaven en l'exclusió de les dones dins la història de l'art i les contínues desigualtats que aquestes experimentaven i continuen experimentant avui dia.

El seu treball planteja diverses preguntes que es basen en citar l'art icònic realitzat per diversos homes. L'artista, a través de les seves obres, és capaç de subvertir el cànon masculí mitjançant un rigorós procés de producció a través de la utilització de materials associats, generalment, a la feminitat com una eina de bellesa, com per exemple, el pintallavis. Lachowicz, a través d'aquest material, explora i treballa temes relacionats amb el consum, la política, la cosmètica, la personificació i l'abstracció.

En aquesta època, l'art feminista era un moviment prolífic, així que l'artista, igual que les seves contemporànies, tenia l'objectiu de mostrar i demostrar la diferència evident que es produïa dins el món de l'art a l'hora de ser una dona artista, fet que ha quedat plasmat al llarg de tot aquest treball. Així doncs, Rachel Lachowicz va ser capaç d'enregistrar el seu cànon dins l'art, a través de diverses marques de pintallavis. Ella, a les seves obres, revestia les peces famoses fetes per homes amb la particularitat inconfusible del pintallavis vermell que aquest, és associat a la feminitat estereotipada i el roll de gènere implícit.

L'artista va produir treballs abstractes a partir de la cera del pintallavis i del maquillatge d'ulls. Per tant, Lachowicz marcava els objectes d'art com a gènere contingent. El seu treball fa preveure una nova valoració de les nocions de la subjectivitat i l'objectivació. El maquillatge forma l'escultura, funcionant no com a superfície ni adorn, sinó com el seu nucli.⁵⁶

A través de la combinació d'aquests materials, associats a una estratègia d'apropiació, l'obra de Lachowicz es converteix, sovint, en una paròdia. Per tant, l'artista confronta els espectadors amb algunes de les veritats i conseqüències del mite de la bellesa. La ficció del maquillatge, que s'entrega a les dones a través dels mitjans de comunicació i, amb l'ajuda de constants imatges i textos emmarcats de manera seductora, pretén que la bellesa es pugui mesurar objectivament mitjançant un únic estàndard universal. En conseqüència, les dones, per arribar a l'èxit, havien d'assolir el nivell que els mitjans mostraven. Tot i això, aquest fet no s'allunya de la realitat actual.

Així doncs, les literals, contundents i humorístiques escultures de Rachel Lachowicz s'entenen, més fàcilment, pel seu contingut didàctic, vistes com a paròdies feministes

⁵⁶ Hernandez, J., & Richmond, S. (2013). [Introducció]. *Art Journal*, 72(4), 27-29. [Consulta: 10 de juliol de 2021] Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/43188630>

de les obres sorgides dels moviments propis del patriarcat. La crítica de l'artista sobre l'art té implicacions per la societat en general, ja que Lachowicz s'aferrava al lema citat per Carol Hanisch el 1969 "tot allò personal és polític".

Rachel Lachowicz el 1992 va realitzar *Lipstick Urinals* (vegeu figura 32). Aquesta obra explora les construccions socials del gènere a partir dels materials. L'artista va versionar l'obra *Fountain* (vegeu figura 33) feta per Marcel Duchamp (1887 – 1968, França) el 1917. Aquesta s'associa a la masculinitat i, per tant al fal·lus. La creació de Lachowicz presenta tres urinaris en miniatura creats a partir de la cera de pintallavis vermell brillant, tant característic a les seves obres. L'artista en primera instància va voler canviar el material i associar-ho a la feminitat. El resultat d'aquesta és una complexa combinació de feminitat contra la masculinitat, portada a terme a través d'un to satíric. L'artista, a través d'aquesta obra, produeix declaracions feministes que transformen la cultura dominada pels homes. Així doncs, la voluntat de Lachowicz va ser utilitzar l'aplicació del pintallavis per transformar l'espai en una àrea forta i femenina.

El pintallavis i altres productes de cosmètica ajuden a l'artista a apropiarse i així col·locar en un altre context les obres d'artistes de sexe masculí. Així doncs, el 1991 va respondre als quadres de Carl André amb una rèplica feta a través de pintallavis vermell i cera.

Així doncs, una altra obra de Rachel Lachowicz que demostra aquesta voluntat de fer una relectura de la història de l'art és *Hommage to Carl André* (vegeu figura 34) realitzada el 1991 als Estats Units. Un cop més, l'artista canvia el material industrial i pesant, que es presenta a l'obra de Carl André (1935, Massachusetts), anomenada *Steel zinc plain* (vegeu figura 35) portada a terme el 1969, per un material suposadament lligat a la feminitat que és el pintallavis.

En conseqüència a tots aquests fets, Rachel Lachowicz és coneguda per la seva enginyosa visió del món del modernisme dominat pels homes i és considerada feminista, minimalista, postmodernista i conceptual. El seu treball és un estudi de recontextualització de les obres de d'art icòniques d'artistes masculins famosos, utilitzant materials poc convencionals com les ombres d'ulls, el coloret, i el pintallavis per les seves escultures i accions. L'estratègia de canviar materials durs per tous ha sigut reivindicada com un sistema feminista postminimalista.

Una altra de les artistes que també va optar per apropiarse d'obres d'altres artistes per canviar-hi la significació i parodiar-les va ser Sylvie Fleury (1961, Suïssa). Les seves obres es relacionen amb l'art i el consumisme per aconseguir mostrar, a través de l'art, la realitat social del consum de gènere. Així doncs, la voluntat de versionar obres icòniques des d'una perspectiva feminista ha estat present en la majoria de les artistes a partir del naixement de la història de l'art feminista.

Sylvie Fleury és una artista suïssa contemporània que la seva obra engloba l'escultura, la instal·lació, la multimèdia i la performance, entre altres. Durant el seu recorregut, Fleury ha incorporat a les seves creacions elements com les pells vistoses, els llums de neó de colors, les pintures murals amb motius cridaners i els materials brillants. Així doncs, les seves instal·lacions i els seus treballs juguen amb el consum, la moda, el luxe, el glamur, l'objecte desitjat i el fetitxe d'aquest. Per tant, es pot afirmar que l'artista posa un toc d'ironia i reivindicació a les indústries culturals i al consumisme.

La gran part de l'obra de Fleury es basa en la transformació d'obres icòniques d'artistes masculins del segle XX. Una d'elles és *Quadre núm. 1* (vegeu figura 36) creada el 1992 amb la voluntat de reconsiderar el vocabulari de l'abstracció. Aquesta obra és una versió de *Quadre núm. 1* (vegeu figura 37) elaborada per Piet Mondrian (1872, Països Baixos – 1944, Estats Units) el 1921. Fleury, a comparació de Mondrian, enganxa pell falsa que sembla acabada de sortir d'una botiga de novetats i, aquesta, abocada sobre el quadre, ocupa gran part de la superfície d'aquest i, altera la simetria sobrepasant les línies amb les pells. Ambdós artistes van utilitzar els colors primaris a l'hora de realitzar les seves creacions, però el de Fleury va deixar perdre la seva puresa plàstica per aconseguir una obra vistosa a partir de les pells. L'artista tracta de crear nexes entre la història de l'art, la moda i la mercaderia, tot i això, les seves obres són totalment feministes, tractades amb humor, mostra fins a quin punt les dones han estat excloses durant molt de temps del món de l'art.

Així doncs, l'obra de Sylvie Fleury posta tota la seva atenció en la societat del consum, traslladant els articles de luxe i de moda, considerats femenins, al context de l'art. Ella és una amant del *glamour* i de l'exclusivitat i, aquest fet queda representat a les seves obres. Tot i això, s'ha de tindre en compte que a través d'aquestes, l'artista pretén fer una crítica als mecanismes que contribueixen a la creació constant de noves i innecessàries necessitats.

Per tant, es pot afirmar que l'artista utilitza materials "femenins" suaus per canviar l'estètica dura i freda de les obres conegudes dels artistes com les de Piet Mondrian. Així, la pell sintètica vermella, groga i blava suavitza la geometria de l'obra de l'artista masculí.

Tal com s'ha pogut observar al llarg del treball, les obres de les artistes feministes tenen la voluntat de deixar molt clar i remarcats les relacions desiguals existents entre els homes i les dones, al llarg de tota la història de l'art. Per tant, totes elles han tingut l'objectiu de fer una crítica contundent a aquesta societat patriarcal que les ha rodejat. És per aquest motiu, que moltes artistes van optar per utilitzar diversos suports i mitjans artístics diferents, a l'hora de versionar les obres, que es podien considerar directes en el moment d'enviar el missatge que es pretenia. Així doncs, en aquest context, es va desplegar un ampli ventall de representacions feministes. Per tant, l'aflorament de nous materials i noves maneres de representació ha estat evident per dur a terme la lluita

feminista des dels anys seixanta. Així, es pot afirmar que les relectures que s'han produït al llarg d'aquestes dècades ha estat essencial per aconseguir arribar allà on es volia, tot i que encara hi ha molta feina perquè es produeixi la igualtat real entre sexes en tots els àmbits.

6. CONCLUSIONS

Relectures feministes de dones versionant artistes icònics es va iniciar amb la voluntat de reivindicar i donar veu a les dones artistes que han sigut silenciades al llarg de tota la història de l'art, tal com s'ha pogut veure en tot el recorregut del treball. Així doncs, hi ha hagut la necessitat de donar visibilitat a les diverses pràctiques artístiques i relacionar-les entre elles en un ampli context d'experiències compartides. En tot moment s'ha intentat elaborar aquest treball des d'una mirada crítica i, també, des d'una lectura real de l'art feminista a partir dels textos de les teòriques feministes. Gràcies a aquest fet s'ha pogut entendre la necessitat de les artistes feministes a l'hora de versionar obres creades, prèviament, per homes.

En primera instància, l'objectiu plantejat d'aquest treball, de buscar la raó per la qual algunes dones artistes van decidir versionar obres fetes per homes, es presentava complicat, ja que partia d'una petita base del coneixement del tema. Tot i això, a l'hora de documentar-me per dur-lo a terme, s'ha presenciat un fet força significatiu, que pràcticament només han sigut historiadores, teòriques i les mateixes artistes, tal com es pot observar a la bibliografia, les que s'han interessat a construir i fer confluïr les bases del feminisme amb les diverses artistes de cada moment.

Tot i que tant la història com la història de l'art sempre ha discriminat les dones artistes, a partir d'aquest treball s'ha pogut afirmar, un cop més, l'existència d'una relació evident entre el feminisme i l'art per part de les teòriques i les artistes que van confluïr en un període de gran diversitat de pràctiques artístiques, que van donar pas a l'experimentació de diversos llenguatges i expressions com les *action painting*, els *happenings* o les performances, entre altres.

En aquest cas, relacionar el feminisme amb les diverses obres de les dones artistes ha servit per esdevenir noves lectures i poder identificar temàtiques reivindicatives que han permès escriure la història de l'art en clau feminista.

El treball s'ha dividit en quatre apartats, que s'han formulat per poder presentar les diverses obres d'artistes feministes. Aquestes obres han servit per fer visible diferents qüestions compartides entre les dones artistes, de manera que, el discurs i el missatge que volien enviar a la societat, prenia força. El primer assumpte que s'ha tractat ha estat el naixement del feminisme des de la mirada de les teòriques feministes i com, al llarg del temps les dones han tingut la necessitat d'expressar-se sense ser oprimides, reclamant la seva identitat pel simple fet de ser dones. Seguidament, els dos punts consegüents s'ha analitzat l'experimentació artística que va situar el cos de la dona en primer pla, fent al·lusió i criticant les desigualtats, les discriminacions i els estereotips de gènere a través de les versions de pintura d'acció fetes per dones artistes fent al·lusió a les obres dels considerats "genis". L'últim apartat ha servit per entendre com les artistes prenen les obres dels homes canviant-hi els materials i, així aconseguint donar-li un nou significat a partir de la crítica i la reivindicació.

Així doncs, tal com es va explicar al principi del treball, les motivacions fonamentals per realitzar-lo han estat dues: buscar la raó per la qual algunes dones artistes van decidir versionar obres prèviament fetes per homes i l'altre, donar visibilitat i coneixement a artistes dones que no han tingut tant de pes com artistes masculins. A banda, dels objectius acadèmics, també s'ha realitzat aquest treball amb un objectiu personal que s'ha basat a poder aprendre, descobrir i fer una relectura de tot allò que s'amaga al darrere d'una història de l'art no explicada durant molt de temps. S'ha d'afirmar que els objectius plantejats en aquest treball s'han assolit d'una manera molt gratificant.

Per tant, un cop finalitzat aquest treball es pot concloure que les diverses pràctiques artístiques de les dones artistes presentades al llarg d'aquest estudi deixa veure que la revolució de les dones també va tenir i, continua tenint, molt de pes en l'àmbit artístic a partir dels anys seixanta. Tot i això, s'ha de considerar que encara queda molta feina per fer i moltes reivindicacions per assolir la igualtat i la no discriminació en tots els àmbits.

7. FIGURES

Figura 1.

Johann Zoffany, *The Academicians of the Royal Academy* (1771 – 1772)

Oli sobre llenç.

101,1 × 147,5 cm



Figura 2.

María Gimeno, *Queridas Viejas* (2019)

Conferència performativa.



Figura 3.

Judy Chicago i Miriam Shapiro, *Exposició Womanhouse* (1972)

Portada del catàleg de l'exposició *Womanhouse*. A la fotografia, d'esquerra a dreta, Judy Chicago i Miriam Schapiro. Arxius de l'Institut de Califòrnia: Colecció de materials d'art feminista.



Figura 4.

Judy Chicago, *The dinner party* (1979)

Instal·lació.



Figura 5.

Leonardo da Vinci, *El Sant Sopar* o *L'últim sopar* (1495 – 1498)

Mural sobre dues capes de guix en la que es va utilitzar el tremp i l'oli.

460 x 880 cm

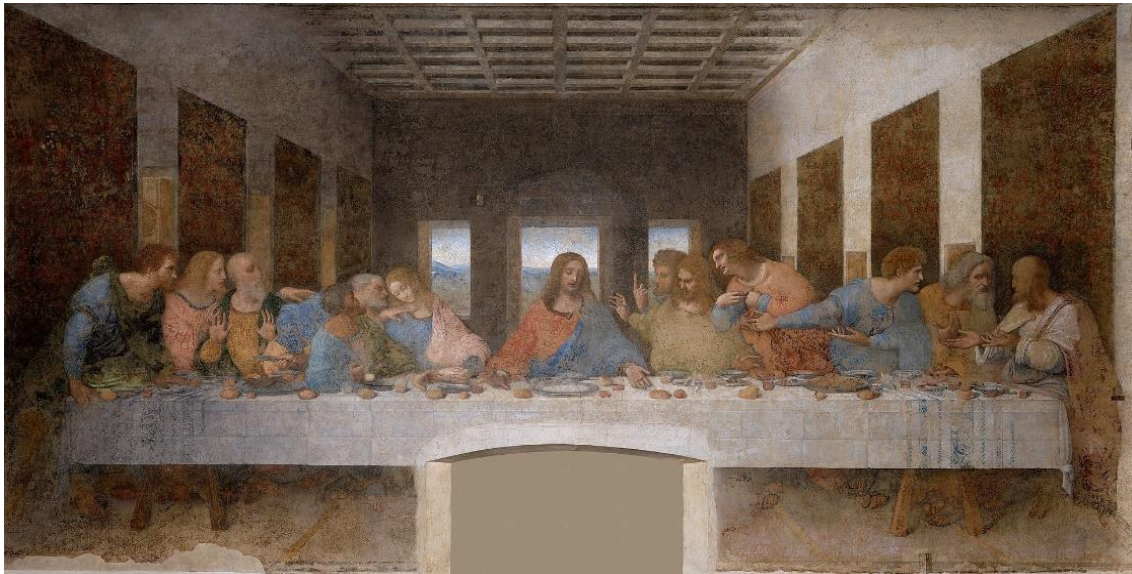


Figura 6.

Mary Beth Edelson, *Algunes dones artistes americanes viues* (1972)

Collage. Impressions de gelatina de plata tallades i enganxades amb llapis de cera. Paper imprès amb mecanografia.

71,8 x 109,2 cm



Figura 7.

The Guerrilla Girls, *Han d'estar nues les dones per poder entrar en el Met. Museum? Només hi ha un 5% de les col·leccions d'art contemporani en les que dones artistes exposen. Això si, un 85% dels cossos nus que es mostren són de dones.* (1989)

Serigrafia sobre paper.

280 x 710 cm.



Figura 8.

Eleanor Antin, *Carving: A traditional Sculpture* (1973)

Instal·lació. 148 fotografies en blanc i negre, produïdes amb gelatina de plata.

Cada fotografia: 17,7 x 12,7 cm



Detall figura 8.

Eleanor Antin, *Carving: A traditional Sculpture* (1973)

Quatre fotografies de 17,7 x 12,7 cm.

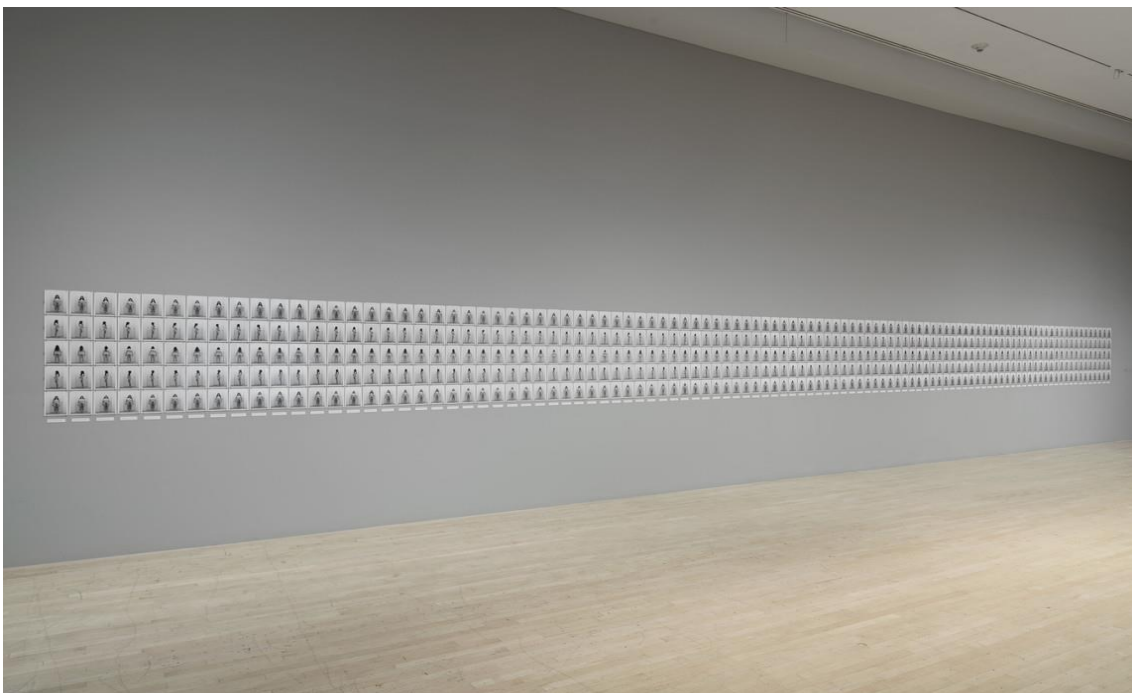


Figura 9.

Eleanor Antin, *Carving: 45 years later* (2017)

Instal·lació. 500 fotografies en blanc i negre.

Cada fotografia: 17,7 x 12,7 cm.



Detall figura 9.

Eleanor Antin, *Craving: 45 years later* (2017)

Quatre fotografies de 17,7 x 12,7 cm.



Figura 10.

Gustave Courbet, *L'origen del món* (1866)

Oli sobre llenç.

46 x 55 cm.



Figura 11.

Orlan, *L'origen de la guerra* (1989)

Impressió sobre paper.

88 x 105 cm.



Figura 12.

Deborah De Robertis,
L'origen del món
(2014)

Performance.

Fotograma (3 min. 16
seg.) de la
performance de De
Robertis.



Figura 13.

Francisco de Goya, *La maja desnuda* (1795 – 1800)

Oli sobre llenç.

97,3 x 190,6 cm.



Figura 14.

Francisco de Goya, *La maja vestida* (1808)

Oli sobre llenç.

95 x 188 cm.



Figura 15.

Édouard Manet, *Olympia* (1863)

Oli sobre llenç.

130 x 190 cm.



Figura 16.

Jackson Pollock pintant, mentre utilitza la innovadora tècnica del *dripping*, l'any 1951.

Fotograma (3 min. 30 seg.) del *dripping* de Pollock.



Figura 17.

Shigeko Kubota, *Vagina painting* (1965)

Pintura d'acció.



Figura 18.

Lynda Benglis,
Fallen Painting
(1968).

Instal·lació.
Cautxú de làtex
pigmentat.

Mida irregular:
901,7 x 175,9 cm.



Figura 19.

Carolee Schneemann, *Up to
and including her limits* (1973)

Instal·lació.

A la primera fotografia
s'observa com Schneemann va
dur a terme la seva
performance. A la segona,
es pot veure la instal·lació un cop
finalitzada la seva obra.

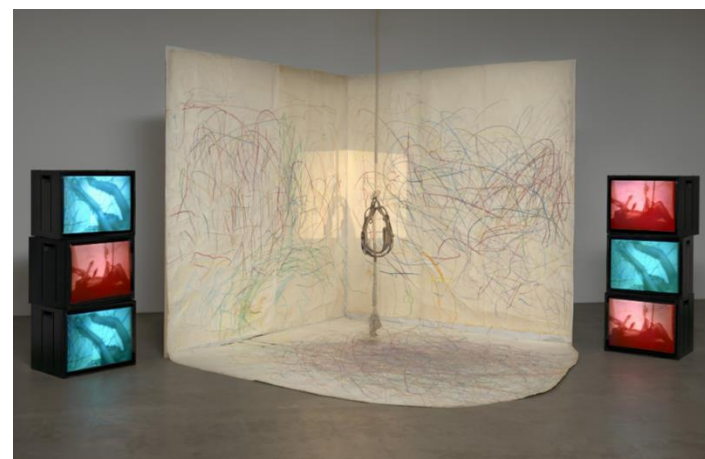
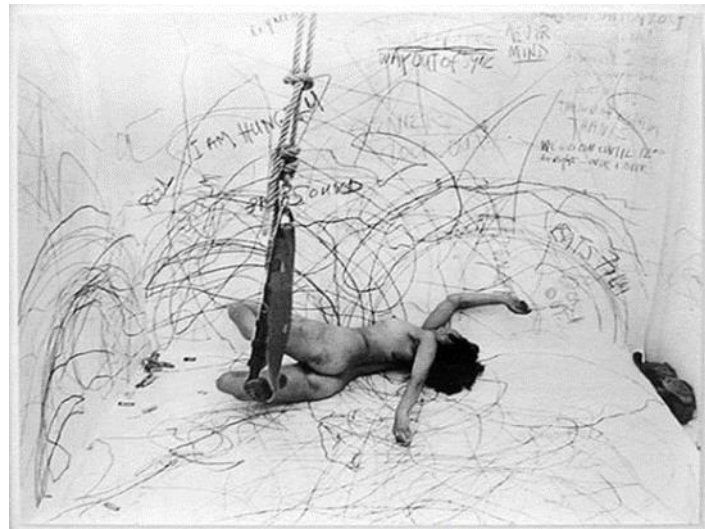


Figura 20.

Janine Antoni, *Loving care*
(1992)

Pintura d'acció.



Figura 21.

Janine Antoni, *Butterfly Kisses* (1993)

Pintura d'acció.

A la imatge de l'esquerra es pot observar perfectament tot el díptic que l'artista va fer a partir de papellejos. Per contra, la imatge de la dreta és un detall del d'aquest.



Figura 22.

Paul McCarthy, *Face
Painting – Floor, White
Line* (1972)

Pintura d'acció.



Figura 23.

Keith Boadwee, *Purple Squirt* (1995)

Pintura d'acció.



Figura 24.

Yves Klein, *Succession Yves Klein* (1958)

Pintura d'acció.



Figura 25.

Yves Klein,
*Anthropométrie
de la période
bleue* (1960)

Pintura d'acció.



Figura 26.

Yves Klein, *Anthropométrie sense títol amb figures masculines i femenines* (1960)

Pigment sec amb resina sintètica en paper sobre llenç.

Pintura d'acció.



Figura 27.

Adrian Piper, *Catalysis III* (1970)

Performance.



Figura 28.

Rachel Lachowicz, *Red not blue* (1992)

Performance.

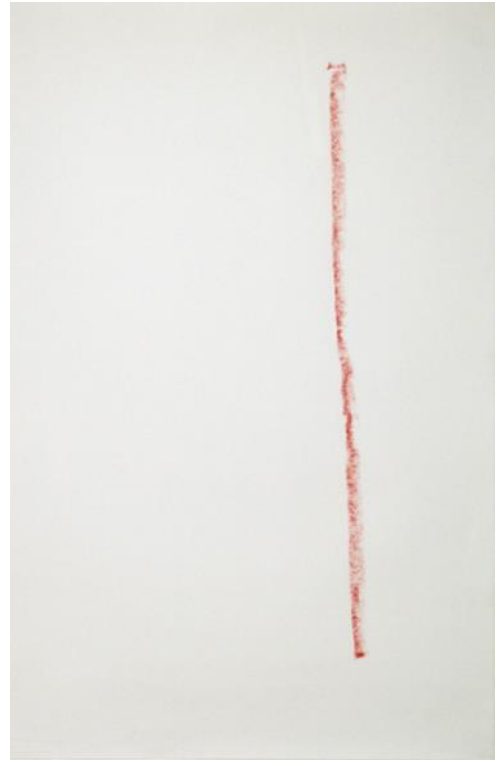


Figura 29.

Cheryl Donegan, *Kiss My Royal Irish Ass* (1993)

Performance.



Figura 30.

Ana Mendieta, *Body Tracks* (1974)

Performance.



Figura 31.

María AA, *Homenatge a Yves Klein* (2007)

Performance.



Figura 32.

Rachel Lachowicz, *Lipstick Urinals* (1992)

Escultura a partir de pintallavis, cera, guix i fibra de vidre.

38,1 × 22,9 × 15,2 cm.



Figura 33.

Marcel Duchamp, *Fountain* (1917)

Escultura.

61 cm x 36 cm x 48 cm



Figura 34.

Rachel Lachowicz,
*Hommage to Carl
André* (1991).

Instal·lació i
escultura amb
pintallavis i cera.

182.9 x 182.9 cm.



Figura 35.

Carl André, *Steel zinc
plain* (1969)

Instal·lació i escultura
realitzada amb
magnesi i coure.

182,8 x 182,8 cm.



Figura 36.

Sylvie Fleury, *Quadre núm. 1*
(1992)

Pell sintètica i acrílic sobre llenç.

49,5 x 41 cm

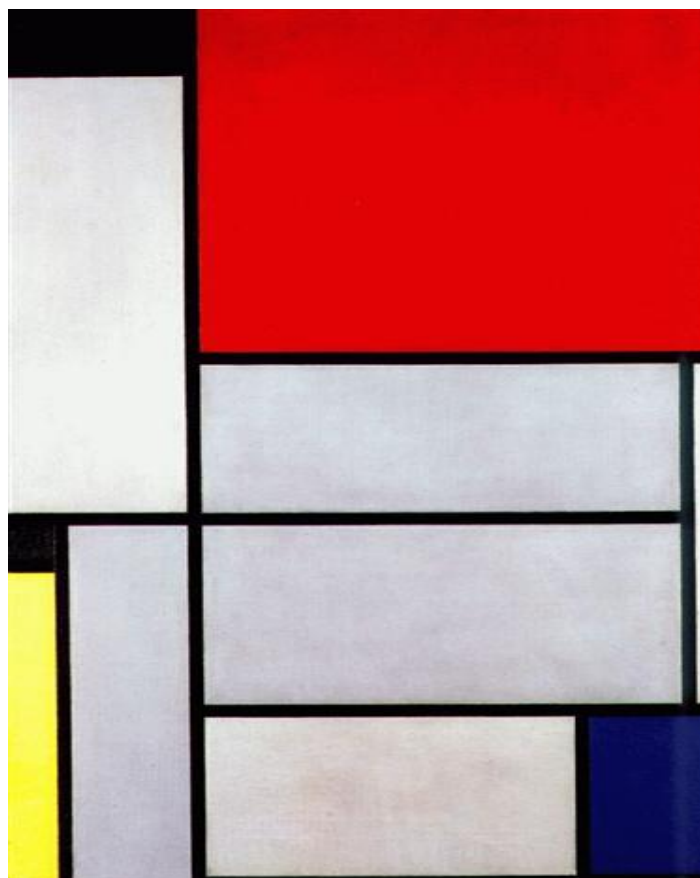


Figura 37.

Piet Mondrian, *Quadre núm. 1*
(1921)

Oli sobre tela.

103 x 100 cm.



8. REFERÈNCIES

Llibres

- Alario Trigueros, M., 2008. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Aliaga, J. i Mayayo, P., 2013. *Genealogías feministas en el arte espanyol: 1960 – 2010*. Madrid: This Side Up.
- Bovenschen, S., 1986. *Estética Feminista*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Butler, J., 2001. *El genero en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Mèxic : Paidós : Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Cao, M., 2000. *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Editorial Narcea.
- Faxedas, L. (comp.), 2009. *Feminisme i Història de l'Art*. Girona: Documenta universitària.
- Mayayo, P., 2003. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Phelan, P. i Reckitt, H., 2001. *Art and feminism*. Londres: Phaidon
- Tiampo, M. i Robinson, J., 2012. *Explosió! El llegat de Jackson Pollock*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Warr, T. i Jones, A., 2006. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon

Articles

- Castillo, M., 2018. “Ana Mendieta, una artista cubana que sobrepasó los limites” [en línia] Disponible: <https://www.nytimes.com/es/2018/09/21/espanol/cultura/ana-mendieta-artista-obituario.html> [Consulta: 7 de març de 2021].
- El espanyol [editorial], 2020. “La sala íntima de Godoy en la que dio Rienda suelta a sus fantasías sexuales con la Maja de Goya” [en línia] Disponible: https://www.elespanol.com/cultura/historia/20200922/intima-godoy-rienda-fantasias-sexuales-maja-goya/522698078_0.html [Consulta: 3 d'abril de 2021]

- Flotats, A., 2014. "La cara feminista de Santa Teresa". [en línia] Disponible: <https://www.publico.es/actualidad/cara-feminista-santa-teresa.html> [Consulta: 10 de març de 2021]
- Gimeno, M. 2020. "QUERIDAS VIEJAS PROJECT - Maria Gimeno." [en línia] Disponible: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT> [Consulta: 5 Març de 2021].
- Griefen, K., 2021. *Considering Mary Beth Edelson's Some Living American Women Artists*. [online] The Brooklyn Rail. Disponible: <https://brooklynrail.org/2019/03/criticspage/Considering-Mary-Beth-Edelsons-Some-Living-American-Women-Artists> [Consulta: 10 de març de 2021].
- Hernandez, J., & Richmond, S. (2013). [Introducció]. *Art Journal*, 72(4), 27-29. Disponible a: <http://www.jstor.org/stable/43188630> [Consulta: 10 de juliol de 2021]
- Heyman, S., 2016. "Deborah de Robertis: Shocking for a Purpose" [online] Disponible: <https://www.nytimes.com/2016/09/29/arts/international/deborah-de-robertis-shocking-for-a-purpose.html> [Consulta: 10 de març de 2021].
- Lau J., Ana (1995). Ressenya de: *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte* de Eli Bartra. *Política y Cultura*, pàg. 213-216. ISSN: 0188-7742. Disponible a: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700415> [Consulta: 17 de maig de 2021]
- Molina, N., 2019. *Las Guerrilla Girls, la revolución de las mujeres artistas*. [online] Disponible: <https://www.publico.es/culturas/guerrilla-girls-guerrilla-girls-revolucion-mujeres-artistas.html> [Consulta: 7 de març de 2021].
- Molina, N., 2019. *Najat El Hachmi: "Totes les religions són patriarcals"*. [online] Disponible: <https://www.elcritic.cat/entrevistes/najat-el-hachmi-totes-les-religions-son-patriarcals-i-discriminatories-cap-a-la-dona-35772> [Consulta: 7 de març de 2021].
- S. Hawley, Elizabeth, 2016. *Shigeko Kubota*. Disponible: <https://www.moma.org/artists/3277>. [Consulta: el 15 de juny de 2021]

- The Museum of Modern Art 2021. [online] Disponible: <https://www.moma.org/collection/works/117141> [Consulta: 10 de març de 2021].
- Time [editorial] (1972). "Art: Bad- Dream House". [En línia] <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,942539,00.html> [Consulta: el 5 de març de 2021].
- Ubach, T., 2021. Córdoba, D.; Sáez, J. y Vidarte, P. "Teoría Queer". [online] Atheneadigital.net. Disponible: <https://atheneadigital.net/article/view/n10-cabruja/310-html-es> [Consulta: 7 de març de 2021].

Altres

- De Robertis, D. [Deborah de Robertis]. (2014, juny 6). When we look at a Picture of a naked female, we're in a safe place, we're voyeurs and often happy that our gaze is not being returned. Once the portrayal comes to life, however, we're dealing with a hell of [Actualització d'estat a Facebook]. <https://www.facebook.com/deborah.derobertis/posts/10154172702350109> [Consulta: 10 de març de 2021].
- Gary L. Anderson i Katheryn G., Herr, 2007. *Queer theory*. Enciclopèdia d'activisme i justícia social, volum I-III. California: SAGE. [Consulta: 7 de març de 2021]