



## Lo de «ahí abajo»: arte feminista, autoconocimiento y representaciones vúllicas en los setenta

### What is “down there”: feminist art, self-knowledge and vulvic representations in the seventies

---

SARAY ESPINOSA

Departamento de Historia e Historia del arte.

Facultad de Letras – Universitat de Girona

Plaza Josep Ferrater i Móra, 1. 17001. Girona

saray.espinosa@udg.edu

ORCID: 0000-0002-5294-0788

Recibido/Received: 31/01/2024. Aceptado/Accepted: 08/05/2024.

Cómo citar/How to cite: Espinosa, Saray (2024). Lo de «ahí abajo»: arte feminista, autoconocimiento y representaciones vúllicas en los setenta. *MariCorners: Revista de Estudios Interdisciplinarios LGTBIA+ y Queer*, 1(1), pp. 293-316. DOI: <https://doi.org/10.24197/mcreilq.1.2024.293-315>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Este artículo propone una aproximación a la iconología vúllica o arte coño, que se popularizó en el arte feminista durante la década de los años setenta. En contra la tendencia de reducirlas a una lectura esencialista, las analizaremos en relación con su contexto político, filosófico y militante más inmediato. Así, exploraremos la relación de estas prácticas artísticas con la formulación del sexo femenino como «el horror del nada que ver», según Luce Irigaray (1977), o el movimiento *self-help*, también conocido como autoconocimiento y autogestión de la sexualidad.

**Palabras clave:** arte feminista; iconología vaginal; arte coño; *self-help*.

**Abstract:** This article proposes an approach to vulvic iconology or cunt art that became popular in feminist art during the 1970s. Against the tendency to reduce them to a reading based on essentialism, we will analyze them in relation to their more immediate political, philosophical and militant context. Thus, we will explore the relationship of these artistic practices with the formulation of female sex as 'the horror of nothing to see', by Luce Irigaray (1977), or the *self-help* movement, also known as self-knowledge and self-management of sexuality.

**Keywords:** feminist art; vaginal iconology; cunt art; *self-help*.

---

*Yo pertenezco a la generación del «ahí abajo»<sup>1</sup>*  
*Gloria Steinem*

## 1. INTRODUCCIÓN

Año 1965: Perpetual Fluxus Festival, en la Cinémathèque de Nueva York. La artista japonesa Shigeko Kubota se coloca un pincel entre las piernas y se desplaza a cuclillas, dejando un rastro de pintura roja a su paso; con este gesto, la artista denuncia las desigualdades estructurales de la escena artística del momento, que alaba los drippings de Jackson Pollock y las antropometrías de Yves Klein, hipérbole de la sexualidad masculina, mientras menosprecia las creaciones realizadas por mujeres, al percibir las manchadas de diferencia sexual (Stiles, 1994, p. 88). En 1968, Kubota insiste en esta misma cuestión en el autorretrato poético *Videopoem*, que expone dentro de una cueva que recuerda a una cavidad vaginal; en los versos del poema que pone sonido a la pieza, subvierte el aforismo cartesiano: «Man thinks, “I think therefore I am.” I, a woman, feel, “I bleed therefore I am”». Más allá de una lectura esencialista, la artista equipara el sangrar con una práctica artística encarnada —«recently I bled in half-inch»— pensando las posibilidades de creación que le proporciona el videoarte: «Video is Vengeance of Vagina. Video is victory of the Vagina», insiste, apuntando al espacio esperanzador que supone el surgimiento y la consolidación de los nuevos comportamientos y medios artísticos a finales de los años sesenta que serán recibidos con entusiasmo por las artistas feministas.

Diez años más tarde, en 1975, Carolee Schneemann representa por primera vez en público *Interior Scroll*. Desnuda ante la audiencia, con trazos de pintura en la piel recorriendo su silueta, la artista procede a recitar un guion que extrae poco a poco de la vagina. Narra el encuentro con un crítico de cine estructuralista, quien le dice, desde la condescendencia, que su arte nunca será suficientemente bueno porque es demasiado poco intelectual, demasiado corpóreo. Nuevamente, como ya veíamos con Kubota, Schneemann contesta el machismo de la escena artística cediéndole, literalmente, «la palabra a su genital, es decir, (...) [a] aquella parte del cuerpo que supuestamente le impedía producir arte auténtico» (Sanyal, 2009/2018, p. 169). Desde entonces, la artista no dejará de explorar las representaciones vulvicas en el arte, sea mediante la pintura,

---

<sup>1</sup> En el prólogo de *Monólogos de la Vagina*, de Eve Ensler (1998/2005, p. 2).

la performance o, en ocasiones, utilizando imágenes de gatitos en sus videocreaciones, por la asimilación semántica con el «pussy» en inglés, en el intento de positivizar el imaginario colectivo existente sobre el coño.

Por supuesto, Shigeko Kubota y Carolee Schneemann no estarán solas: durante los años setenta, aparecen un conjunto de prácticas artísticas que se proponen violentar el sistema representacional, centrando su atención en el tratamiento del sexo femenino en el espacio visual, cultural y artístico. En *Vulva: la revelación del sexo invisible [Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts]* (2009/2018), Mithu M. Sanyal propone referirse a estas (re)presentaciones del sexo femenino como *vulva figata*, a falta de una «denominación [más] amable y honrosa» (p. 163). Mucha más suerte correrá la terminología<sup>2</sup> de iconología vaginal, *vaginal iconology*, propuesta por primera vez en 1974 por la historiadora del arte Barbara Rose, al detectar la abundancia de representaciones genitales en el primer arte feminista: «even if feminist bears no slogans proclaiming “power to the pubis”, this is what it is essentially about» (1974/2015, p. 377).

Esta tipología de representaciones ha sido tratada a menudo desde la sospecha y el desprecio por parte del discurso académico e historiográfico; así, por ejemplo, una de las académicas con más prestigio y autoridad en el mundo de la historia del arte feminista, Griselda Pollock (1977/1987) es una conocida detractora de estas imágenes, que considera peligrosas al ser reappropriables fácilmente por la mirada masculina. Por otro lado, incluso entre las historiadoras y artistas más receptivas a estas propuestas, existe la tendencia a reducirlas a una lectura simplista e interesada de la formulación de las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro en *Female Imagery* (1973/2003), en la que defendían la existencia de una forma de arte auténtico de mujer que bautizan con el nombre de *central core imagery*, y que se caracteriza por la organización formal alrededor de un centro, túnel o cavidad, que se corresponde al lugar secreto de la creación

---

<sup>2</sup> Si bien este no es el propósito de este artículo, debemos tener presente que las artistas y teóricas se refieren a estas prácticas utilizando terminología diversa, como «arte vúllico» o «vulvar», «arte vaginal» y «arte coño». Nosotras optaremos por el uso del término vulvar, ya que se trata de un término más adecuado para referirnos a la forma externa del sexo femenino, a diferencia de la cavidad vaginal, que es lo que acostumbran a explorar muchas de estas representaciones. Además, limitaremos la utilización de la palabra «coño» —definida por los diccionarios como malsonante— en aquellas propuestas más relacionadas con la práctica política, al permitirnos trasladar a los contextos de habla hispana la carga política que tiene en inglés el «cunt art».

de la vida. Esta propuesta ha sido habitualmente mal interpretada de modo intencional, tal como argumenta la historiadora del arte queer Amelia Jones (1996), ya que en este mismo ensayo observamos un intento de las autoras de desplazarse del ámbito de lo estrictamente biológico, en favor de una comprensión cultural y simbólica de este centro:

The visual symbology that we have been describing must not be seen in a simplistic sense as «vaginal or womb art». Rather, we are suggesting that women artists have used the central cavity which defines them as women as the framework for an imagery which allows for the complete reversal of the way in which women are seen by culture. That is, to be a woman is to be an object of contempt, and the vagina, stamp of femaleness, is devaluated. (Chicago y Schapiro, 1973/2003, p. 43).

### Figuras 1 y 2

*Ejemplos de la iconología del núcleo central, según Judy Chicago y Miriam Schapiro*



*Nota.* A la izquierda, *Grey Lines with Black, Blue and Yellow* (1923), de Georgia O'Keeffe, del Museum of Fine Arts de Houston. A la derecha, el plato dedicado a Georgia O'Keeffe, en el *Dinner Party* (1979) de Judy Chicago, del San Francisco Museum of Modern Art.

En contra estas lecturas simplistas, este artículo ofrece un recorrido por algunas de las propuestas artísticas más relevantes de lo que se conoce como iconología vaginal, arte coño o *cunt art* de la década de los setenta, atendiendo a su contexto político y filosófico más inmediato.

## 2. ARTE ERÓTICO E IMÁGENES DE MUJER: EL PROBLEMA FEMINISTA CON LA REPRESENTACIÓN

La atención a la política sexual de la representación está presente desde el nacimiento de la historia del arte feminista. En 1972, Linda Nochlin, considerada por consenso la fundadora de la historia del arte feminista, publica un ensayo titulado *Eroticism and Female Imagery*, en el que se reflexiona acerca de la falta de atención que la historia del arte convencional ha dedicado al erotismo. Argumenta que la hegemonía masculina en el ámbito de lo visual y lo sexual habría naturalizado la omnipresencia de desnudos femeninos en el canon artístico occidental, así como su carga sexual:

the very term «erotic art» is understood to imply the specification «erotic-for-men.» The very title of this investigation —*Eroticism and Female Imagery*— is actually redundant. There is no erotic art in the nineteenth century which does not involve the image of women, and precious little before or after. The notion that erotic imagery is created out of male needs and desires even encompasses the relatively minor category of art created for or by homosexuals; it has always been male homosexuals who are taken into consideration, from Antiquity through Andy Warhol. Even in the case of art with Lesbian themes, men were considered to be the audience. [...] As far as one knows, there simply exists no art, and certainly no high art, in the nineteenth century, based upon women's erotic needs, wishes or fantasies. [...] the imagery of sexual delight or provocation has always been created about women for men's enjoyment, by men. (Nochlin, 1972, p. 9)

Un ejemplo ilustrativo de la ceguera de género en el análisis que acusa Nochlin, lo encontramos en el clásico de Kenneth Clark, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal* [*The Nude: a study of ideal form*] (1956), en el que se reconoce la importancia del desnudo en el arte occidental, no solo como fuente de inspiración de «las obras más excelsas», sino directamente como «una de las formas de arte más elevadas» (1956/1981, p. 17). Aunque Clark se hace cargo de las connotaciones eróticas de estas representaciones —«ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico» (ibid., p. 22)—, falla al atender la diferencia sexual que les da sentido. Así se lo recrimina Lynda Nead en el ensayo-respuesta *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad* [*The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*] (1992): aunque el autor en un principio se propone realizar la genealogía del desnudo masculino y femenino, partiendo de las figuras de

Apolo y Venus, pronto el desnudo femenino pierde su especificidad y «adquiere la importancia simbólica de la tradición de “el desnudo” del Arte» (Nead, 1992/2013, p. 29).

En sintonía con el análisis de Nochlin, la mayoría de los textos y estudios producidos durante la primera época de la historia del arte feminista centrarán su atención en el tratamiento del cuerpo desnudo de la mujer en el arte; ya en *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971/1988), la misma autora recogía la tesis de Clark, del desnudo como la categoría más elevada de expresión artística, para denunciarlo como uno de los mecanismos más efectivos de menosprecio y exclusión del arte hecho por mujeres, ya que a estas no les era permitido el acceso a su estudio y su representación. Diez años más tarde, Rozsika Parker y Griselda Pollock (1981/2021) vuelven a preguntarse por las razones de la ausencia de las mujeres en la historia del arte, y dedican nuevamente un capítulo entero a la cuestión del desnudo, que piensan significativamente bajo el título de Damas pintadas. Como podemos deducir del nombre, las investigadoras inglesas concluyen que la consideración social y artística del desnudo femenino, se fundamenta en un sistema de representación en qué la mujer solo es requerida en tanto que objeto artístico, nunca como sujeto: «La mujer se hace visible como imagen, pero con las connotaciones de cuerpo y naturaleza, es decir, como alguien pasivo, disponible, impotente, como una posesión» (Parker y Pollock, 1981/2021, p. 134).

Esta idea cala con fuerza entre las feministas de la época, que centran sus esfuerzos en denunciar que el sistema del arte está fundado sobre la exclusión activa y sistemática de las mujeres: de las artistas y creadoras, pero también de las espectadoras. «Far from being merely an entertainment for males», apostilla Carol Duncan, «the nude, as a genre, is one of many cultural phenomena that teaches women to see themselves through male eyes and in terms of dominating male interest» (1977/1993, p. 113). En una litografía del año 1977, Judy Chicago define el arte feminista como una respuesta al proceso de alienación que sufre una mujer al recorrer los pasillos de un museo: siente su mundo empequeñecer ante el poder de tantas *imágenes de mujer* «which distorted her body, denied her mind and asserted her womanliness only as a passive presence, never as an active force»<sup>3</sup>. Pero la situación está a punto de cambiar, tal como exclamaba

---

<sup>3</sup> La litografía puede consultarlos en el archivo digitalizado de la Fundación de Judy Chicago, en <https://bit.ly/3Li25ED>

desde la rabia la artista sueca anarcofeminista Monica Sjöö (n. 1938), en el manifiesto *Towards a Revolutionary Feminist Art* (1973):

There is one-sex view in art today; what we always see is the men's vision of himself, the world, and woman. We are sick, sick, sick of the continual visual exploitation of women's bodies, of women as objects. [...] we are women, and WE ARE SUBJECTS and will portray ourselves as such. (Sjöö, 1973).

Retomando a Linda Nochlin y el ensayo con el que abrimos el capítulo: desde finales de los años sesenta, «[t]he growing power of woman in the politics of both sex and art is bound to revolutionize the realm of erotic representation» (1971, p. 15).

### 3. EN CONTRA DEL HORROR DEL NADA QUE VER

En paralelo a este proceso, entre los discursos políticos y filosóficos feministas de este momento se asume la idea de que la mujer ha sido históricamente desposeída de su propia sexualidad; se le ha impuesto un placer que no se corresponde a su fisionomía, para beneficiar una sexualidad centrada en lo fálico, la penetración y la reproducción. Tal como apunta la psicoanalista Luce Irigaray la conceptualización del deseo, el cuerpo y la sexualidad femenina en la tradición psicoanalítica y patriarcal, siempre se ha pensado tomando lo masculino como modelo. Su sexo se piensa desde la deficiencia, envidia y carencia, desde la imagen de la grieta y el agujero: es «un sexo-clitoris que no aguanta la comparación con el órgano fálico valioso, o un agujero-envoltura que sirve de vaina y de roce del pene en el coito: un no sexo, o un sexo masculino dado la vuelta sobre sí mismo para autoafectarse» (Irigaray, 1977/2009, p. 17). En este sistema, el sexo femenino es

Incitado a un doble movimiento de exhibición y de retirada púdica para excitar las pulsiones del «sujeto», su sexo representa el horror del nada que ver. Defecto en la sistemática de la representación y del deseo. «Agujero» en su objetivo escotofílico. Ya en la estatuaría griega se reconoce que ese nada que ver debe ser excluido, rechazado de semejante escena de la representación. El sexo de la mujer se torna sencillamente ausente: escondido, con su «raja» recosida. (Irigaray, 1977/2009, p. 19).

De este modo, Irigaray apunta a una aparente contradicción constitutiva de nuestro régimen de representación. Aunque, como veíamos

anteriormente, depende casi por completo de la explotación del cuerpo de la mujer como signo sexual, elude e invisibiliza sistemáticamente la representación realista y la conceptualización de los órganos sexuales. En el contexto artístico, la investigadora Alejandra Val Cubero rastrea el origen de esta tendencia hasta el *Trattado de la Pittura* (1651) de Leonardo da Vinci, en el que se recomendaba que «las mujeres se representaran siempre en actitudes pudorosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baja y vuelta hacia un lado» (2003, p. 92. *Cursivas nuestras*). La misma tradición pictórica que reclama el sexo de la mujer para sí, también lo sella y lo recluye: estas piernas juntas, que no pueden separarse, permiten desdibujar el sexo, que se disuelve entre manchas llanas de color colocadas oportunamente; en otras ocasiones, la presencia del sexo será disimulada debajo de una mano, colocada estratégicamente. En palabras de la artista y académica Joanna Frueh:

A male-dominant culture has made the vagina unseen, invisible, unsightly. Western art has mostly denied and obscured women's genitals. In Classic sculpture the penis and the testicles on a male nude are perfectly apparent but the female nude has no pubic hair or labia. Art [...] has sought to prove that women have nothing. (en Kochheiser, 1989, p. 48)

Se trata de la representación encarnada de lo que, también en los años setenta, la feminista y filóloga Germaine Greer describe bajo el concepto de mujer eunuco, o mujer castrada: el patriarcado reclama para sí a mujeres jóvenes, carnales, sin pelo y, sobre todo, sin órganos sexuales (1970/2004, p. 57).

### Figuras 3 y 4

*Las mujeres castradas de la historia del arte*



*Nota.* Detalles de: Carlos Saraceni, *Venus y Marte* (c. 1600), Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, colección Carmen Thyssen (izq.) y Giorgione, *Venus durmiente* (1501), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, colección Gemäldegalerie Alte Meister (dcha.)

Carolee Schneemann —quien, como decíamos, dedicó buena parte de su trayectoria artística a pensar y reimaginar lo que ella denomina el

espacio vulvar (McPherson y Schneemann, 1979, p. 234)— realiza en 1992 la instalación vertical *Vulva's Morphia* (1992), que puede entenderse como un catálogo de las formas en que se ha representado la vulva a lo largo de la historia y las culturas más allá de la grieta. Esta pieza fue reactualizada en 1997, acompañándola en esta ocasión de una lectura performática, cediéndole nuevamente la capacidad de habla al sexo. Durante la primera parte del discurso, *Vulva's School*, la artista explora en tono humorístico los distintos discursos que Vulva se ha visto obligada a aprender.

Vulva goes to school and discovers she doesn't exist...

Vulva goes to church and discovers she is obscene...

Vulva deciphers Lacan and Baudrillard and discovers she is only a sign, a signification of the void, of absence, of what is not male... (she is given a pen for taking notes)

(...) Vulva studies Freud and realizes she will have to transfer clitoral orgasm to her vagina.

(...) Vulva interprets essentialist feminist texts and paints her face with her menstrual blood, howling when the moon is full...

Vulva strips naked, fills her mouth and cunt with paint brushes, and runs into the Cedar Bar at midnight to frighten the ghosts of de Kooning, Pollock, Kline... (Schneemann, 1997/2001, pp. 299-300).

Por el camino, la Vulva de Scheemann aprende a reconocerse en las rajadas, las grietas y los agujeros que se encuentra en los grafitis callejeros; también en los eufemismos y metáforas utilizados para evitar nombrarla, a veces en tono moralizante y culpabilizador, otras en tono infantilizador. Durante estos mismos años, la artista norteamericana Suzanne Santoro (n. 1946) publica el libro de artista *Towards A New Expression* (1974), un ensayo visual que, tal como reconoce la artista en el prólogo que incluye la primera edición de la publicación, nace de la sorpresa que la invade al entender qué supone este nada que ver. La artista se había instalado en Roma el 1968, atraída por las posiciones de Carla Lonzi, Rivolta Femminile y la *autocoscienza* sexual. Un día, paseando por las calles de la ciudad italiana, se quedó conmocionada al encontrarse con un grafiti de 3 metros cuadrados que representaba el momento exacto de la eyaculación externa en un coito cisheterosexual; le impacta el contraste entre el detalle y la importancia dedicadas al pene y el semen, y la desatención a la genitalidad femenina, reducida a «the usual crack-hole, hole-crack. (...) When I saw how this subject had been treated in the past, I realized that

even in diverse historical representations it had been annulled, smoothed down and, in the end, idealized» (Santoro, 1974/2015, p. 378). Para llenar ese vacío, la artista propone una sucesión de primerísimos planos de genitales femeninos que cumplen una doble función: trazan un recorrido visual por las representaciones de la genitalidad femenina en el arte —de las representaciones idealizadas a la presentación real—, operando también como una herramienta de *self-help* al uso, permitiendo que muchas mujeres pudieran ver, por primera vez, unos genitales como los suyos. La propuesta de Santoro es, pues, un proceso de abertura de la raja para mirar adentro.

### Figura 5

*Suzanne Santoro, Towards a new expression (1974)*



También en este momento, Hannah Wilke (1940-1993) empieza a incorporar en su lenguaje artístico los motivos vúlvcos; así lo explicaba en una lectura performática realizada el año 1977: «My concern is with the word translated into form, with creating a positive image to wipe out the prejudices, aggression and fear associated with the negative connotations of pussy, cunt, box» (en Kochheiser, 1989, p. 139). A lo largo de su vida, Wilke insistió en dotar al coño de la misma consideración social y artística que el espacio del falo, llegando incluso a autoproclamarse la «princesa pública» del arte (Goldman, 2006, p. 19). En muchas de las esculturas-caja que realiza durante los primeros años de su carrera detectamos la estructura central de Chicago y Schapiro, que se mantiene en obras posteriores, como es el caso de la que es, sin duda, su obra más conocida, *S.O.S. Starification Object Series* (1975), una serie de retratos fotográficos en los que la artista parodia la representación de las mujeres en los medios de comunicación, cubriéndose la piel con pequeñas esculturas vúlvcas hechas con chicle, a modo de estigma o cicatriz. Acabando con Wilke, la atención a la genitalidad aparece también en su

producción fotográfica, entre la que destaca el tríptico *Venus Envy* (1980), en un plano picado que nos muestra la cabeza de un hombre emerger de su entrepierna, subvirtiendo así la idea freudiana sobre la envidia de pene.

### 3. IMAGINAR Y NOMBRAR EL CUERPO

Esta última propuesta de Wilke nos permite retomar el ensayo de Barbara Rose sobre la iconología vaginal, que tratábamos al principio de este artículo. Pensando y escribiendo a principios de los setenta, la académica considera necesario desvincular el conjunto de estas representaciones de cualquier pretensión erótica:

By depicting female genitals, women artists attack one of the most fundamental ideas of male supremacy—that a penis, because it is visible, is superior. At issue in vaginal iconology is an overt assault on the Freudian doctrine of penis envy, which posits that all little girls must feel that they are missing something. The self-examination movement among women that strives at familiarizing women with their own sex organs, and the images in art of nonmenacing and obviously complete vaginas, are linked in their efforts to convince women that they are not missing anything. (Rose, 1974/2015, p. 377).

También Lisa Tickner, antes citada, lee esta tipología de representación en un sentido similar: «it celebrates the mark of our “otherness” and replaces the connotations of inferiority with those of pride. It is a category that promotes self-knowledge (like the self-examination health groups by which it has probably been influenced)» (1978, p. 242). Ambas coinciden en encontrar una relación de afinidad entre estas prácticas y el movimiento *self-help*, al que nos referimos y traducimos indistintamente como movimiento de autoayuda, autoexamen o autoconciencia feminista, y que encuentra una de sus máximas expresiones en la publicación de *Our Bodies Ourselves* (1970), editada por el Boston's Women's Health Collective<sup>4</sup>. Este movimiento pretendía colectivizar los saberes sobre el cuerpo de las mujeres en el ámbito de la salud, en una

---

<sup>4</sup> Una versión anterior del libro, autoeditada, fue publicada en 1968 bajo el título de *Women and Their Bodies*. Desde entonces, se han publicado 8 ampliaciones del libro y se ha traducido en 34 idiomas distintos, adaptándolo siempre a la realidad de los distintos países donde se fue publicando. Fue traducido por primera vez al español chicano en 1977, por Raquel Scherr Salgado y Leonor Taboada. Finalmente, el 1982, se tradujo al castellano peninsular, en la Editorial Icaria.

respuesta a la excesiva medicalización y patologización a la que se había sometido el cuerpo de las mujeres. En contra al conocimiento científico y autoritario de la consulta médica, la suya es una apuesta por la autogestión, mediante la realización de múltiples charlas y talleres no mixtos sobre la masturbación y el orgasmo femenino, métodos anticonceptivos y formas seguras y caseras de practicar o provocar el aborto; entre las actividades más aclamadas, se encontraban aquellas que tenían que ver con la posibilidad de visualizar la genitalidad femenina, ya fuera mediante la presentación de imágenes y diapositivas, o mediante la visión y presentación directa de los órganos, en prácticas autoexploratorias con la ayuda de un espéculo.

En la película *Taking our Bodies Back: the Women's Health Movement* (1977/2020), del colectivo Cambridge Documentary Films, la activista del movimiento Jennifer Burgess nos proporciona la clave para entender el éxito y la importancia de estas prácticas: «Men have the advantage of looking at their genital area a couple of times during a day. Sometimes even more. Whereas women can't look, unless they have a speculum, into the vaginal area, so they wouldn't notice if something came up». Años más tarde, ya entrada en la década de los noventa, Annie Sprinkle repetirá este mismo gesto en la acción performática *Public Cervix Announcement*, jugando con la ambigüedad fonética que se produce en inglés entre «service» y «cervix»; durante la acción, la artista pone su cérvix al servicio de la comunidad<sup>5</sup>. «You may be wondering why I'm going to show you my cervix. What is this about?», se anticipa la artista:

There are probably 1000 reasons. I'll just tell you three. Reason number one: a cervix is such a beautiful thing and most people go through their whole lives and never get to see one. I'm really proud of mine, and I'd like to give that opportunity to anyone who'd like to have it. Reason number two is, I find it's a lot of fun to show my cervix in little groups like this. And reason number three is, I want to prove to some of the guys out there that there are absolutely no teeth inside there<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Esta acción pertenecía al espectáculo de variedades *Post-Porn Modernist Show: Still in Search of the Ultimate Sexual Experience* (1989-1996), en qué la artista revisaba desde la sátira su trayectoria vital y sexual, como mujer deseante, trabajadora sexual, activista pro-sex y, más recientemente, como artista.

<sup>6</sup> El texto es extraído del guion del espectáculo consultable en la web de la artista, en <https://bit.ly/3XVHg9F>

Casi dos décadas después, sigue siendo necesario desarmar el peso moral y simbólico con el que el patriarcado ha vestido el sexo femenino, y realizar pedagogía sobre cómo debería verse cuando está saludable: para ello, Sprinkle se ayuda de dos cartulinas que contienen ilustraciones esquemáticas del comúnmente llamado aparato reproductor femenino y de un cervix sano.

En lo restante del artículo, exploraremos la conexión entre la práctica artística, la cultura visual y el movimiento *self-help*; en algunos casos, esta conexión resulta incontestable, como sucede en el caso de Betty Dodson. Artista de formación, Dodson participó en 1973 en la Women's Sexuality Conference de la National Organization of Women (NOW) con un taller que decidió nombrar, significativamente, «Creating an Esthetic for Female Genitals». Tal como el título prometía, la presentación consistió en una serie de diapositivas que mostraban, primero, las representaciones de genitalidad características de los manuales de medicina de la época, seguidas de una exhibición de quince retratos vúllicos que ella misma había realizado gracias a la colaboración de las mujeres que habían participado en sus últimos talleres. Ante la nueva imagería que les proponía, las casi mil mujeres presentes en la sala se alzaron para dedicarle una grande y sonora ovación (Kubitza, 1996, p. 160; Tickner, 1978, p. 242). En un ensayo publicado inmediatamente después, *Liberating masturbation: a meditation of self-love* (1974), la artista rememora el proceso que le llevó a la realización de un taller como ese. En cierto momento, dice,

I realized that this culture has not had an image of the women's genitals. And now here it was not the male version of the cunt, the split beaver in the porn shops, but the woman's version of herself. Women together looking at and photographing their own genitals. A new art form indeed. (Dodson, 1974, p. 26-27).

El mismo espíritu se encuentra en la propuesta de poster que la artista realizó para difundir el congreso: una adaptación del Hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci, que nos muestra a una mujer desnuda inscrita en una mandorla vulvar<sup>7</sup>. Su cabeza coincide con el lugar de representación

---

<sup>7</sup> La propuesta del cartel de Dodson fue, de hecho, rechazada por el resto de las organizadoras, que se mostraron incómodas ante el aspecto musculado y masculinizado del cuerpo de mujer representado. Aun así, es la imagen que ha acabado calando en el imaginario generado alrededor de la conferencia.

del clítoris y destaca la ausencia de pelo para evitar tapar nada: «After 20 years of drawing, when it came to the female nude and when it comes to the genitals, I drew a triangle of hair. I didn't know what they looked like. I didn't even know what mine looked like. So I went out on a little discovery trip and I looked at myself» (en Ross, 2012).

### Figura 6

*Propuesta de imagen de Betty Dodson para la Women's Sexuality Conference de la National Organization of Women (NOW)*



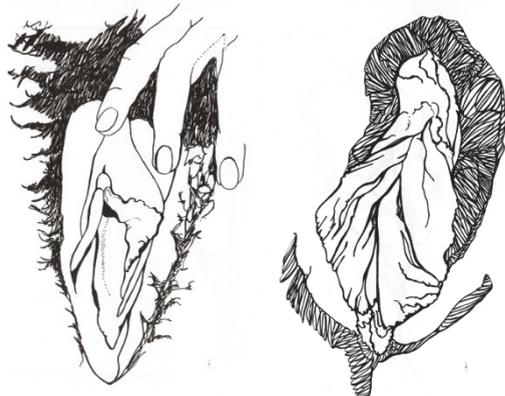
*Nota.* Dodson sosteniendo un ejemplar de la transcripción de las jornadas en *Betty's Talk – Now's Sexuality Conference in 1973* [Vídeo de Youtube] (18 de enero de 2012).

La figura de Betty Dodson fue una fuente de inspiración incuestionable para muchas otras artistas y mujeres de este periodo. En *Artist's Statement: On Sexual Art* (1993), Tee Corinne (1943-2006) recuerda que su práctica artística cambió radicalmente después de asistir a su primer taller de *self-help*, el 1973 en la ciudad de San Francisco; cuando a las asistentes se les pidió que dibujaran, de memoria, su vulva, la mayoría de ellas no sabían ni por dónde empezar. De repente, comprendió que «the things we don't have names for, or images of, are the ones we label crazy and bad. I believed that reclaiming labial imagery was a route to claiming personal power for women» (Corinne, 1993, p. 369). No tardó mucho en involucrarse en el movimiento de autoconciencia sexual, y de ahí, en crear sus propias imágenes de genitalidad femenina: «I told Betty Dodson that I was having fantasies of drawing women's genitals. She said, "Aw, do it, honey." It was all the encouragement I needed». (1983, p. 11) Para ello, trabajó principalmente con mujeres vinculadas al movimiento, mujeres «[who] understood how important labia images were for validation and healing» (Corinne, 2013, p. 223). Las primeras imágenes no tardaron en llegar: el mismo 1973, la artista empieza a distribuir entre distintos grupos

de mujeres un conjunto de postales con coños dibujados a línea gruesa y simple, que dos años más tarde, en 1975, acabará publicando de forma conjunta en *The Cunt Coloring Book*. Sin lugar para sutilezas, el libro es exactamente lo que promete: un pinta-colorea de coños de mujeres, un espacio para aprender y a la vez divertirse.

### Figuras 7 y 8

Tee Corinne y dos de los coños de *The Cunt Coloring Book* (1973)



## 4. CON MIRAS AL ESPACIO IBÉRICO

Por supuesto, estas no son las únicas artistas que desarrollarán la iconología vúllica durante la década de los setenta, ni tampoco las únicas propuestas; la misma Tee Corinne seguirá pensando a lo largo de toda su carrera la representación del coño, ahora desde una voluntad mayor de expresión artística, utilizando la composición y solarización fotográfica. Sin embargo, nos detenemos aquí para concluir este texto con unos apuntes sobre el arte coño en el espacio visual del Estado español porque, citando a Fefa Vila, «[en nuestro territorio] el uso de los coños también tiene su genealogía»<sup>8</sup>. Socióloga de profesión, Vila es reconocida por su papel como miembro fundadora del colectivo lésbico LSD (1993-1998), que junto con la Radical Gai, introdujo la teoría queer en el Estado español durante los años noventa.

Desde el principio, el colectivo mostró un claro compromiso con el autoconocimiento sexual: realizaron talleres de *self-help* y, rápidamente, empezaron a explorar también el ámbito de lo artístico mediante la

<sup>8</sup> Intercambio personal de correos con la autora. [14 de septiembre de 2023].

autoedición de fanzines, carteles y la realización de exposiciones. Una fotografía del archivo personal de Fefa Vila, de la presentación del colectivo en Lavapiés el marzo del 1993, nos permite ver las paredes de una sala recubiertas de los coños de Tee Corinne, pintados en esta ocasión de colores planos. No será la única vez que utilicen sus imágenes: también los encontraremos en algunos carteles de estos primeros años. Pocos meses después, LSD nos legaba la que sin duda es una de las imágenes más potentes sobre la potencialidad bibollera y cuir del arte coño: dos piernas abiertas de par en par que reinterpretan el *Origen del Mundo*, si bien la obra es popularmente conocida por las palabras que dan nombre a la serie y que leemos a lado y lado del coño: *Es-cultura lesbiana* (1994).

### Figura 9

*Presentación de LSD en Lavapiés (Madrid), en Marzo de 1993*



*Nota.* Archivo personal de Fefa Vila.

**Figura 10***LSD, Es-cultura lesbiana* (1994)

Sin embargo, este tampoco es un caso aislado: el mayo del 1976, en las Primeres Jornades Catalanes de la Dona, el Paraninfo de la Universitat de Barcelona rugía ante la primera presentación pública de *self-help*; la encargada de realizarla era la argentina Leonor Taboada, recién llegada de los Estados Unidos donde había colaborado en la traducción al español de *Our Bodies Ourselves*, que se publicará en 1977. Tal como recuerda la activista, durante las horas que siguieron a la presentación, «los pasillos de la Universidad y hasta los lavabos vieron durante horas y horas grupos de mujeres que se palpaban las mamas o se colocaban un espéculo», y el fenómeno no se detuvo aquí: «en pocos meses grupos de mujeres con espéculos y todo tipo de literatura sobre el tema “invadían” universidades, parroquias, cocinas y comedores de casas de feministas de Castellón, Valencia, Pamplona, Madrid, Bilbao, San Sebastián, Sevilla, Málaga...» (Taboada, 2000, p. 2). Las demostraciones de *self-help* llegaron también al bar-biblioteca feminista laSal, un espacio gestionado por mujeres en el actual Barrio del Raval de Barcelona, activo entre 1977 y 1979, y cuya reivindicación genealógica es clave para las mujeres catalanas.

El cierre del espacio se precipitó por la insostenibilidad económica del proyecto, pero le sobrevivirá el proyecto editorial laSal. edicions de les dones, que se presentó públicamente el Día del Libro de 1978, con un lanzamiento doble: la reedición en castellano de *La Bolchevique Enamorada*, de Alexandra Kollontai, traducida por primera vez el 1928 y que, por tanto, ahora quedaba libre de derechos, y *El Quadern del Cos i de*

*l'Aigua* (1978), un libro a cuatro manos con textos de Mari Chordà (n. 1942) e ilustraciones de Montse Clavé. Se trata de la primera publicación de la época en abordar abiertamente el deseo bibollero, que inicia con la reproducción de un diálogo ficcionado sobre porqué deciden realizar una publicación así: «el nostre sexe no té ni nom.... (...) després de tanta devaluació, nosaltres [proposem] retrobar-nos, [amb] aquests llavis i aquest clitoris pel plaer i a posar-hi tot el cos i l'aigua i fins i tot la terra al voltant» (Chordà y Clavé, 1978, sp). Entrevistada años después, Chordà reivindica la importancia del cuaderno:

Sembla mentida, però les dones necessitàvem paraules. Paraules escrites des del cor i per als cors, des del cony i per als conys. No necessitàvem fantasies... no volíem coses boniques i precioses, volíem paraules. Del Quadern, en vam vendre 1500 exemplars el primer dia del llibre. Era com si les dones ens haguessin estat esperant. (Chordà en Roig, 2021).

## 5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Empezábamos este artículo recogiendo las palabras de Gloria Steinem en el prólogo de *los Monólogos de la Vagina* [*The Vagina Monologues*], de Eve Ensler (1998/2005), en el que reflexionaba sobre la falta de lenguaje heredada para pensar y nombrar el propio cuerpo, a pesar de lo privilegiado de su situación<sup>9</sup>: «Yo pertenezco a la generación del “ahí abajo”. Es decir, esas palabras —pronunciadas rara vez y en voz baja— que las mujeres de mi familia usaban para referirse a todos los genitales femeninos, ya fuesen internos o externos» (p. 7).

En este artículo, hemos realizado un recorrido a través de una selección de propuestas artísticas que, en los años setenta, trabajaron para proponer una alternativa al motivo visual de la grieta, el agujero o el borrón. La riqueza de estas propuestas, tanto en el tratamiento estilístico como también discursivo, hace imposible reducirlas a una interpretación limitada a un supuesto esencialismo biológico, tal como argumentan de

---

<sup>9</sup> «... mi madre, había sido una periodista pionera años antes de que yo naciera, y siempre se preocupó de criar a sus dos hijas de manera más progresista a como la habían educado a ella. No recuerdo oírla utilizar ninguna de las palabras peyorativas que hacían que el cuerpo femenino pareciera algo sucio o vergonzoso, y estoy agradecida por ello. Como comprobarán en estas páginas, muchas hijas crecieron con una carga mucho más pesada. No obstante, no oí palabras que fueran más precisas, y mucho menos que denotaran orgullo» (Steinem, 1998/2005, p. 8).

manera interesada y violenta ciertos discursos reaccionarios bajo el pretexto de un falso feminismo.

Más de medio siglo después de estas primeras formulaciones y tentativas feministas de repensar el espacio genital desde lo artístico, sigue quedando mucho por hacer, nombrar e imaginar. Siguen quedando nombres de artistas por recuperar y sobre las cuáles divulgar, y lecturas situadas y comparativas por realizar, tal como apuntaba la investigadora Maite Luengo (2023) a propósito del arte contemporáneo vasco de los noventa. El presente artículo pretende contribuir a ello.

**Financiación:** Este trabajo es resultado de la investigación doctoral de la autora, financiada por una ayuda a la contratación de investigadores en formación IfUdG2021, y una estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid, en el grupo de investigación IMAGINARIOS. Procesos culturales en la modernidad occidental.

## BIBLIOGRAFÍA

- Boston Women's Health Collective (1968). *Women and Their Bodies*. New England Free Press.
- Boston Women's Health Collective (1970). *Our bodies, ourselves: a book by and for women*. Simon and Schuster.
- Cambridge Documentary Films (4 de abril de 2020). *Taking our Bodies Back: the Women's Health Movement* [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/45ZN9Et> (Original de 1977)
- Chicago, Judy (1977). *What is Feminist Art?* [Litografía digitalizada]. En Judy Chicago Foundation. <https://bit.ly/3Li25ED>
- Chicago, Judy (1979). *Dinner Party (Georgia O'Keeffe Plate #1)* [Cerámica china esmaltada] San Francisco Museum of Modern Art.
- Chicago, Judy y Schapiro, Miriam (2003). Female Imagery. En Amelia Jones (Ed.), *The Feminism and Visual Culture Reader* (p. 40-43). Routledge. (Original publicado en 1973).
- Chordà, Mari y Clavé, Montse (1978). *El Quadern del Cos i de l'Aigua*. La Sal.

- Clark, Kenneth (1981). *El desnudo. Un estudio de la forma ideal* (Francisco Torres Oliver, trans.). Alianza Editorial. (Original publicado en 1956).
- Corinne, Tee (1975). *The Cunt Coloring Book*. Last Gasp.
- Corinne, Tee (1993). Artist's Statement: On Sexual Art. *Feminist Studies*, 19(2), 369-372.
- Corinne, Tee (2013). Imagining sex into reality (1994). En Catherine Lord y Richard Meyer (Eds.). *Art & Queer Culture* (p. 322-323). Phaidon.
- Corinne, Tee y Henry, Alice (1983). Interview: Images of Lesbian Sexuality. En *off our backs. A women's newjournal*, 13(4), 10-12.
- Dodson, Betty (1974). *Liberating Masturbation: a Meditation on Self Love*. Bodysex Designs.
- Duncan, Carol (1993). The Esthetics of Power in Modern Erotic Art. En Carol Duncan, *The Aesthetics of Power. Essays in Critical Art History* (p. 109-120). Cambridge University Press. (Original publicado en 1977).
- Giorgione (1501). *Venus durmiente* [Óleo sobre lienzo]. Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
- Goldman, Sandra (2006). Herejías e historia: Hannah Wilke y el movimiento feminista norteamericano. En Fernández, Laura (Ed.), *Hannah Wilke, Exchange Values* (p. 22-39). Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo.
- Greer, Germaine (2004). *La mujer eunuco* (Mireia Bofill y Heide Braun, trans.). Editorial Kariós. (Original publicado en 1970).
- Irigaray, Luce (2009). *Ese sexo que no es uno*. (Raúl Sánchez Cedillo, trans.). Ediciones Akal. (Original publicado en 1977).
- Jones, Amelia (1996). *Sexual politics: Judy Chicago's Dinner party in feminist art history*. University of California.

- Kubitza, Anette (1996). Rereading the Readings of The Dinner Party in Europe. En Amelia Jones (ed.), *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner party in feminist art history* (p. 148-176). University of California.
- Kochheiser, Thomas H. (Ed.) (1989). *Hannah Wilke: a Retrospective*. University of Missouri Press.
- Kubota, Shigeko (1968). *Videopoem* [Video]. Shigeko Kubota Video Art Foundation.
- Luengo, Maite (2023). Vulvas, pechos y úteros a finales del siglo XX. Repensando el cuerpo sexuado en el arte contemporáneo vasco. En ACCA Digital: *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, n. 64.
- LSD (1994). *Es-cultura lesbiana* [Serie fotográfica]. Archivo personal de Fefa Vila.
- McPherson, Bruce (Ed.) y Schneemann, Carolee (Eds.) (1979). *More than meat joy: performance works and selected writings*. Documentext/McPherson & Company.
- Nead, Lynda (2013). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. (Carmen González Marín, trans.) Editorial Tecnos. (Original publicado en 1992).
- Nochlin, Linda (1972). Eroticism and Female Imagery. En Thomas B. Hess y Linda Nochlin (Eds.), *Woman as Sex Objects. Studies in Erotic Art, 1730-1970* (p. 9-15). Allen Lane.
- Nochlin, Linda (1988). Why Have There Been no Great Women Artists? En Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 145-178). Taylor and Francis. (Original publicado en 1971)
- O'Keeffe, Georgia (1923). *Grey Lines with Black, Blue and Yellow* [Óleo sobre lienzo] Museum of Fine Arts de Houston.

- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda (2021). *Maestras antiguas: Mujeres, Arte e Ideología* (Raquel Vázquez Ramil, trans.) Ediciones Akal. (Original publicado en 1981).
- Pollock, Griselda (1987). What's wrong with 'Images of Women'? En Rozsika Parker y Griselda Pollock (Eds.), *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-85*. (pp. 132-138). Pandora. (Original publicado en 1977).
- Roig, Rita (2021). *Entrevista a Mari Chordà: Necessitàvem paraules des del cony i per als conys*. La Conca 5.1 <https://bit.ly/47UPdxc>
- Rose, Barbara (2015). Vaginal Iconology (1974). En Hilary Robinson (ed.), *Feminist-Art-Theory: an anthology 1968-2014* (pp. 376-378). Wiley-Blackwell. (Original publicado en 2001).
- Ross, Carlin (18 de enero de 2012). *Betty's Talk – NOW's Sexuality Conference in 1973* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3XTXNe4>
- Santoro, Susan (2015). Towards New Expression (1974). En Hilary Robinson (ed.), *Feminist-Art-Theory: an anthology 1968-2014* (pp. 378-379). Wiley-Blackwell. (Original publicado en 1974).
- Sanyal, Mithu M (2018). *Vulva. La revelación del sexo invisible*. (Patricio Pron, trans.). Editorial Anagrama. (Original publicado en 2009)
- Saraceni, Carlos (c. 1600). *Venus y Marte (Detalle)* [Óleo sobre cobre]. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- Schneemann, Carolee (1975). *Interior Scroll* [Video]. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Schneemann, Carolee (1992). *Vulva's Morphia* [Instalación de materiales mixtos]. Carolee Schneemann Foundation.
- Schneemann, Carolee (2001). *Vulva's Morphia*. En Carolee Schneemann, *Imaging her erotics: Carolee Schneemann: essays, interviews, projects* (p. 298-308). Mit Press. (Original publicado en 1997)

- Sjöo, Monica (1973). *Towards a Revolutionary Feminist Art*. [bit.ly/3OkMMwM](https://bit.ly/3OkMMwM) [31/01/2024]
- Sprinkle, Annie (1989-1996). *Post-Porn Modernist Show* [Script Variations]. <https://bit.ly/3XVHg9F>
- Steinem, Gloria (2005). Prólogo. En Eve Ensler, *Monólogos de la vagina* (Anna Plata, trans.), (pp. 7-17). Emecé Editores. (Original publicado en 1998).
- Stiles, Kristine (1994). Entre l'aigua i la pedra. Performance Fluxus: una metafísica dels actes. En Elizabeth Armstrong y Joan Rothfuss (Org.), *En l'esperit de Fluxus* (pp. 62-99). Fundació Antoni Tàpies.
- Taboada, Leonor (2000). De feministas y espejuelos. En *Mujer y Salud*, n. 5, 1-3.
- The Betty Dodson Foundation (2012). *Betty Dodson's Speech*. National Organization For Women. Sexuality Conference. [Vídeo]. Youtube. <https://bit.ly/49ciWm1>
- Tickner, Lisa (1978). The Body Politic. Female Sexuality & Women Artists since 1970. *Art History*, 1(2), 237-253.
- Val Cubero, Alejandra (2003). *La Percepción social del desnudo femenino en el arte: siglos XVI y XIX: pintura, mujer y sociedad*. Minerva.
- Vila, Fefa (1993). Presentación de LSD en Lavapiés [Fotografía digitalizada]. Archivo personal.
- Wilke, Hannah (1975). *S.O.S. – Starification Object Series* [Fotografías en gelatina de plata con esculturas de chicle]. Hannah Wilke Collection and Archive.
- Wilke, Hannah (1980). *Venus envy* (Fotografías de polaroid).