

MARIA EVELIA MARMOLEJO Y EL
PERFORMANCE
¿UNA APUESTA FEMINISTA?

PIEDAD NATALIA ARRIETA RODRIGUEZ

Contenido

LISTA DE IMÁGENES.....	3
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I FEMINISMO Y PERFORMANCE.....	7
PERFORMANCE: ANTECEDENTES DE UN ARTE CORPORAL.....	8
UNA RELACIÓN ESTRECHA: FEMINISMO Y PERFORMANCE:.....	14
LA CRÍTICA AL CANON DEL ARTISTA VARÓN	25
LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO	30
LA SEXUALIDAD.....	39
ALGUNAS CONCLUSIONES ENTORNO A LA RELACIÓN PERFORMANCE Y FEMINISMO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA	46
FEMINISMO Y ARTE EN LA DECADA DE LOS OCHENTAS	48
ACERCANDONOS AL ARTE FEMINISTA DESDE AMERICA LATINA	57
CAPITULO II COLOMBIA, ANTECEDENTES DEL ARTE PERFORMANCE.....	66
CAPITULO III ARTE FEMINISTA, PERFORMANCE Y MARIA EVELIA MARMOLEJO: SE CIERRA EL CIRCULO	72
MARIA EVELIA MARMOLEJO.....	72
CONCLUSIONES: ANÓNIMOS, EL CUERPO FEMENINO, LA SANGRE Y EL PERFORMANCE	97

LISTA DE IMÁGENES

	Pág.
Imagen 1: Freedom Trash Can: Miss America en Atlantic City	14
Imagen 2: Sanja Iveković. Make-Up. 1979	15
Imagen 3: Francesca Woodman, Untitled, 1977 – 1978	15
Imagen 4: Shigeko Kubota. Vagina Painting, 1965	25
Imagen 5: Martha Rosler. Semiotics of the Kitchen, 1975	30
Imagen 6: Judy Chicago. The Dinner Party. (1975-1979)	31
Imagen 7: Judy Chicago y Myriam Shapiro, Womanhouse. 1972.....	32
Imagen 8: Mierele Laderman Ukeles Washing/Tracks/Maintenance, 1973	35
Imagen 9: Valie Export. Touch Cinema.1968.....	37
Imagen 10: Valie Export. From the Portfolio of Doggedness. (1968).....	39
Imagen 11: Valie Export. Genital Panic. Peter Hassmann. (1969)	40
Imagen 12: Gina Pane. Escalade non anesthésiée. Anónimo, (1971).....	41
Imagen 13: Nan Goldin. One month after being battered, (1984).	49
Imagen 14: Annie Sprinkle. Public Cervix Announcement	51
Imagen 15: Guerrilla Girls (1985).....	53
Imagen 16: Ana Mendieta. Rape Scene.1973.....	56
Imagen 17: Colectivo Polvo de Gallina. Madres - Museo Carrillo Gil.....	58
Imagen 18: Ligia Clark, Baba Antropofágica, 1973	61
Imagen 19: Marina Evelia Marmolejo "Anónimo 1" (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos).1981. Plazoleta del Centro Administrativo. Registro Fabio Arango. Cortesía María Evelia Marmolejo-Julián	73

Imagen 20: Marina Evelia Marmolejo "Anónimo 1" (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos).1981. Plazoleta del Centro Administrativo. Registro Fabio Arango. Cortesía María Evelia Marmolejo-Julián	74
Imagen 21: Maria Evelia Marmolejo. 11 de marzo (March 11), 1982.performance at San Diego Gallery, Bogota 1982-Documentary photograph. Photo by Nelson Villegas and Camilo Gómez. Cortesía María Evelia Marmolejo, Julián Navarro	77
Imagen 22: Maria Evelia Marmolejo. 11 de marzo (March 11), 1982.performance at San Diego Gallery, Bogota 1982-Documentary photograph. Photo by Nelson Villegas and Camilo Gómez. Cortesía María Evelia Marmolejo, Julián Navarro	78
Imagen 23: Maria Evelia Marmolejo. 11 de marzo (March 11), 1982.performance at San Diego Gallery, Bogota 1982-Documentary photograph. Photo by Nelson Villegas and Camilo Gómez. Cortesía María Evelia Marmolejo, Julián Navarro	79
Imagen 24: Anónimo III (1982). Cortesía María Evelia Marmolejo- Julián Navarro.....	81
Imagen 25: Anónimo III (1982). Performance cuenca del Rio Cauca, (Valle del Cauca, 1982), Cortesía María Evelia Marmolejo- Julián Navarro.....	82
Imágenes 26: Anónimo 4, (1982) Performance en la Rivera del rio Cauca, Colombia. Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro	84
Imágenes 27: Anónimo 4, (1982) Performance en la Rivera del rio Cauca, Colombia. Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro	85
Imagen 28: América, 1985.Performance en la Plaza Colon, Madrid España. Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro.....	86
Imagen 29: Material: Exposición Cuerpos en Disolvencias. Fundación Gilberto Álzate Avendaño. 2013. Curaduría: Emilio Tarazona.....	88
Imagen 30: América, 1985. Performance en la Plaza Colon, Madrid España. Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro.....	89
Imagen 31: Sesquilé, 1985.Hospital Anglo-Americano, Madrid, España. Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro.....	91

INTRODUCCIÓN

La presente monografía indaga por la obra de la artista María Evelia Marmolejo producida en los años ochenta (1981 - 1985), dando respuesta a la pregunta: ¿La obra de la artista María Evelia Marmolejo, producida entre los años 1981 a 1985 se puede entender como una propuesta de arte feminista en Colombia?

Para dar respuesta a esta pregunta será necesario abordar su obra empleando tres categorías desarrollados en los estudios de género y arte, por diferentes teóricas como Griselda Pollock, Roziska Park, Teresa Alario Trigeros, Katy Deepwell, María Ruido, Ana Martínez Collado, que son:

1. Apertura del canon artístico. Esta categoría permite analizar como las mujeres al tomar el cuerpo y el performance como una práctica artística, fueron apropiando y adaptando este lenguaje hasta lograr abrir el canon artístico, es decir, el lugar que ocupaban en la historia del arte, generando un reconocimiento de un número importante de artistas mujeres como nunca antes lo hubo en la historia del arte.
2. “Lo personal es político”, fue el eslogan a través del cual las mujeres validaron los temas alrededor del arte que estaban produciendo, es así como el mundo de lo doméstico y de lo privado otorgado a las mujeres en la división de lo sensible, empieza a ser parte de esa esfera pública y un tema del arte feminista como crítica a la sociedad.
3. La sexualidad, fue un aspecto muy importante en la consolidación del performance realizado por mujeres, no solo por el manejo del cuerpo que ahora no era empleado para el deleite del otro, sino porque sitúa el auto reconocimiento del mismo como una plataforma válida y lugar de problematización del status quo, es decir, la posición de la mujer socio histórica anclada no solo en el campo del arte sino en la sociedad en general. Las mujeres que emplearon el performance entran al mundo del arte partir de sacar los materiales y temas de su vida personal, rompiendo de tal forma con los

discursos universales sobre el arte y problematizando como el espacio reservado para lo íntimo también podía emplearse como material artístico al alcance de todos.

En consecuencia, en el primer capítulo nos encontramos con la relación performance feminismo, (tres décadas y espacios geográficos distintos) en donde se expone cómo se unieron en lo práctico, el performance y las apuestas del feminismo en los años sesentas, setentas y ochentas, inicialmente en los Estados Unidos y posteriormente en el contexto Latinoamericano.

Para indagar dicha relación (*performance-feminismo*) debe exponerse a su vez el impacto de la obra de feministas como Simone de Beauvoir y Betty Friedan en las prácticas artísticas realizadas en aquella década. De igual forma fue necesario realizar una conceptualización del performance como lenguaje artístico, sus antecedentes como arte acción y su consolidación en la esfera artística a partir del manejo dado por mujeres artistas, quienes supieron valerse bien del performance, como una plataforma que les permitió visibilizar y cuestionar una serie de mandatos sociales e históricos en torno al “ser mujer” y su posición en lo público.

En capítulo II se aborda el arte performance en Colombia, realizando para ello una revisión historiográfica de los antecedentes de arte acción en el país y cuál era el contexto artístico al momento de producción de la obra de María Evelia Marmolejo. Además esta monografía nos permite identificarla como pionera del arte performance en Colombia, lo anterior a través del análisis de sus obras y los temas de elaboración de los mismos.

En el capítulo III nos encontramos ya con la unión del arte feminista, performance y la obra de María Evelia Marmolejo, en el apartado de nombre: *Se cierra el círculo*, en el cual se evidencia a partir de las tres categorías anteriormente señaladas, como la obra de María Evelia Marmolejo puede leerse desde una perspectiva feminista. Para esto se analizan descriptiva y narrativamente cinco de sus obras, realizadas entre los años 1981 a 1985 y se unen en dos apartados donde se explicaran a partir de las tres categorías expuestas como marco conceptual, como sus obras pueden entenderse desde esta perspectiva y así afirmar que si puede leerse como un antecedentes de arte feminista en Colombia. Finalmente en las conclusiones se expondrán los aspectos más significativos de la obra de María Evelia

Marmolejo y como logro consolidarse, como lo propongo en este trabajo de monografía, como una apuesta feminista.

CAPÍTULO I FEMINISMO Y PERFORMANCE

En este capítulo se reconstruye la relación entre feminismo y performance rastreando sus antecedentes en las décadas de los sesenta y setenta. Se analizan las acciones que resultaron más significativas para esta perspectiva y por medio de las cuales las mujeres artistas empezaron a apropiarse este lenguaje, el cual les facilitó cuestionar el lugar que les había sido dado en el campo del arte, dislocando así un discurso estandarizado entorno a la identidad de la mujer y el espacio propio de lo femenino en la vida social y política de la época. Finalmente estas posiciones, permitieron debatir en la esfera pública una serie de mandatos socio-históricos anclados en una perspectiva biologicista del género¹, en un período de tensiones y transformaciones sociales, donde convergieron varios movimientos sociales, raciales, antibélicos, estudiantiles, feministas, entre otros.

En primer lugar, se realizará una indagación del performance y sus elementos representativos, para a partir de tres aspectos esenciales de articulación y de análisis, reflexionar cómo se presentó en estas dos décadas:

1. Relación performance – feminismo, en torno al tema del canon de la mujer artista.

¹ La perspectiva biologicista de género hace referencia a la naturalización de la división dual de los sexos y de las tareas, características y cualidades de los mismos en función de su papel en la reproducción. De tal manera solo son posibles dos cuerpos: varón – hembra y dos géneros femenino y masculino, los cuales son complementarios y excluyentes a la vez según esta perspectiva por su papel en la reproducción. Así lo femenino será entendido como lo pasivo y receptivo, mientras lo masculino será asociado a lo activo.

2. La sujeción de la mujer a lo privado/doméstico, los roles sociales dispuestos y naturalizados a partir de la división sexual del trabajo como elementos constitutivos de una identidad femenina.
3. La relación performance - feminismo, en torno a la categoría de sexualidad y cuerpo.

Para esto, se tendrán en cuenta en cada uno de los apartados a las artistas más relevantes, así como algunas de sus acciones performáticas más distintivas, con el fin de generar un marco explicativo que permita comprender ¿Cómo se unieron en la práctica artística, el performance como un nuevo lenguaje y las apuestas de las mujeres artistas, feministas y activistas, quienes se convirtieron en protagonistas de las mismas, dando pie a un arte que puede referenciarse con el feminismo?

PERFORMANCE: ANTECEDENTES DE UN ARTE CORPORAL

El performance o arte acción, es un lenguaje del arte contemporáneo que se fundamenta sobre el cuerpo y el potencial expresivo del mismo. Al interpelar la corporalidad mezcla elementos de distintos formatos plásticos, que trabajan en torno a ella como: el teatro, la escultura, la pintura y la danza. Todas ellas áreas que se vinculan intrínseca e indiscutidamente con el cuerpo, el movimiento y su relación con el espacio.

En consecuencia, el cuerpo del artista se convierte en la plataforma por medio de la cual este despliega su acción, jugando como sujeto y objeto de la producción, y a su vez como espacio de la misma. Esta autoafirmación que realiza para desplegar la obra, le hace volver sobre sí mismo y la materialidad primordial con la que cuenta, su cuerpo. Bien los expresa Josefina Alcázar, cuando afirma que: *“El cuerpo de la artista de performance es el soporte de la obra... se convierte en la materia prima con que experimenta, explora, cuestiona y transforma”* (Alcázar, 2001).

A su vez el performance tiene por otras de sus características principales el tiempo, tanto la fragilidad e instantaneidad como su intensidad. Rompe con las disposiciones espacio-temporales características de un arte representativo (tradicional), de galería (que puede

visitarse en un horario establecido a la semana) para situarse ya sea en un muy corto lapso de tiempo ó en largas duraciones, - que exceden el tiempo del espectador- generando que la acción sólo pueda ser experimentada por un público específico. Es por esta última característica que sólo sobrevive en la fotografía o en el video, los que funcionan como documentos y registros del mismo, -más no como producto artístico- pues el accionar del artista se debe a un espacio fenoménico, en el cual es preciso la mutua presencia de los asistentes, el/la artista, espacio –tiempo y condiciones ambientales para su ejecución. En efecto al sólo poder ser experimentada en el aquí y el ahora, genera una dislocación de los espacios tradicionales destinados por el campo del arte a las manifestaciones artísticas, y sale -por lo general aunque no en todos los casos- de la sala del museo y la galería, para tomar la plaza pública. Lo anterior se debe también a que desde su constitución, el performance, ha sido catalogado como una expresión artística principalmente crítica, debido a las posibilidades corporales, que le facilitan su instalación y cooptación de espacios públicos y con ello la capacidad de incitar la participación, quizás más importante “la acción” del público, que de forma vivencial y directa es interpelado según el interés creativo y comunicativo del artista.

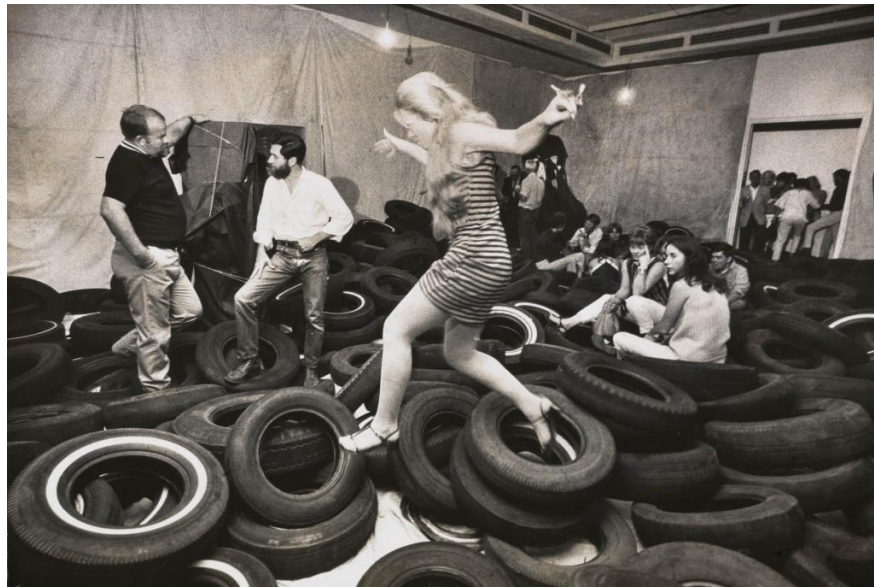
“Su carácter de "arte de frontera", intermedio en la acepción de Dick Higgins, desacraliza las convenciones "ya dadas" en la relación del artista y la sociedad (y viceversa), sobre todo por su índole de expresión de la conciencia social sublimada en algún momento y lugar determinado fuera de cualquier compromiso que no sea el humano. De esta manera, la obra de arte recupera su poder como instrumento de comunicación y no sólo canalizador de ganancias o atesorador de capitales y se hace claro su sentido político (no partidario) en cuanto visaje de la conciencia social y, como tal, instrumento de conocimiento e intercambio de ideas” (Padín, 2007)

Luego, si bien el performance cuenta con un carácter subjetivo, ya que ha sido y es empleado en torno a inquietudes personales de los y las artistas, no puede desconocerse y prescindir de la certeza que dicha existencia está sujeta a un contexto determinado, es decir, a una presencia situada y por tanto es a su vez exponente de un aspecto político. “...Al tomar elementos de la vida cotidiana como material de su trabajo, el performance permite [que las

performanceras] exploren su problemática personal, política, económica y social” (Alcázar, 2001)”.

Por tanto, también da cuenta a su vez de una realidad social, geográfica e histórica; funcionando en consecuencia en múltiples niveles, pasando de lo autobiográfico a reivindicaciones de tipo social y cultural, con facilidad.

Se registra su primera incursión como lenguaje artístico alrededor de 1920, en la primera feria de arte Dada en Berlín, en donde se concibe como los antecedentes del happenings desarrolladas por la vanguardias, que posteriormente tuvieron un fuerte componente político y antibelicista en los cincuenta y sesenta, y subsiguientemente vendrá a posicionarse en la esfera pública con más fuerza después del auge adquirido en figuras como: Vito Aconci, Nam June Paik, Merce Cunningham, John Cage, Allan Kaprow, Dick Higgins, Ives Klein, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Claes Oldenburg, quien fue "El primero en valerse del término performance” (Padín, 2007) entre muchos otros.



Allan Kaprow. *Yard*, performance, 1961.



Joseph Beuys. *I like America and America Likes me*. 1974.

A propósito, este periodo de germinación del performance, como le conocemos hoy día, será un periodo marcado por grandes convulsiones sociales, estéticas, y culturales, en donde se da un revolcón en el espacio del arte a partir de varios movimientos artísticos y políticos como: el Situacionista, el Butoh japonés, el movimiento Fluxus y el Gutai, los que se abocaban por un arte fuera de las estructuras de lo comercial, del circuito institucional, que seguía legitimando un arte netamente decorativo. Siguiendo esta línea, el Happening y el performance en manos de sus representantes, lucharán por un arte de orden no comercial, renunciaron a lo ornamental en función de la acción misma, abandonaron la forma, el color, el dibujo, dieron primacía al cuerpo como una posibilidad no explorada del todo y en donde lo cotidiano empieza a tener mayor influencia sobre el hecho artístico. Apostaron por el juego como una forma legítima de abordar la creación. Se cuestionó abiertamente la figura del artista genio y de la obra de arte, por medio de la burla. Intentaron crear una relación con el espectador haciéndole un sujeto activo en la creación y desmaterializando por tanto la obra en sí, se abandona a la misma como algo inmóvil y propio de los circuitos institucionales: subastas, museos y galerías, por un arte característico de y por la acción, “la revelación contenida en el acto”, provocando que el arte se torne a su vez un espacio de denuncia social y de lucha política.

La consigna fue **Arte igual Vida**, buscando explorar y evidenciar las cicatrices, rastros y estragos de la segunda Guerra mundial y en este aspecto compartirán las pugnas lideradas por las vanguardias de inicios de siglo XX y sus proyectos políticos, denunciando la alienación del sistema dominante (capitalista) y lo urgente que era para el arte, el jugar un papel substancial en la transformación social.

Además este arte servirá para exponer el contexto que se vivía tras la pérdida de toda una generación en la guerra, la reconstrucción Europea, la herida que dejó el Holocausto Nazi, entre otros fenómenos que nutrirán esta época especialmente convulsa, pero que a su vez fue increíblemente productiva en torno al arte.

Dejando atrás los años cincuenta e inicios de los sesenta el performance en el transcurso de las mitad de los sesenta y de los setenta verá el despliegue de este arte de forma fecunda por mujeres artistas como: Shikedo Kubota, Yoko Ono, Yayoi Kusama, Pauline Botty, Faith Wilding, Niki De Saint Phalle, Valie Export, Adrian Piper, Ana Mendieta, Kiki Smith, Martha Rosler, Eva Hesse, Hanna Wilkie, Zoe Leonard, Sara Lucas, entre otras, que registran en la historia del arte actualmente como las antecesoras del performance.

Así, si bien los happenings fueron principalmente protagonizados por artistas varones, el performance como continuación – en la exploración artística- verá una prolífica producción liderada por mujeres artistas, como nunca antes en la historia, y en el arte.

Avanzando en este tema conviene subrayar que la elección del cuerpo en las artistas mujeres como un medio de interpelación artística, puede deberse a que era uno de los formatos novedosos que les permitían crear con una mayor libertad, es decir sin tener que ajustarse a las reglas y formatos de la tradición, (pintura o escultura) en cuyo caso todas las grandes figuras eran hombres y no había una relación directa a las inquietudes femeninas, pues en el discurso de la historia del arte el sujeto femenino había participado más como un sujeto pasivo de la acción del artista, que como sujeto creador. Pero por otro lado podría pensarse su relación con el cuerpo en base a la estrecha vinculación de la mujer con su corporalidad lo anterior desde el designio religioso, cultural, social e histórico, de división de la realidad

y de los cuerpos que desde la antigüedad disponía que el espacio de lo privado era dominio de lo femenino.

Por último podría intuirse también que funcionó como una forma o estrategia de empoderamiento, en la cual las mujeres asumieron el cuerpo y su cuerpo particularmente para denunciar, explorar, imaginar, y salir de una serie de tradiciones artísticas que las sofocaban.

Por otro lado, si bien hubo un gran grupo de artistas mujeres –como nunca antes en la historia del arte- que emplearon la performance para plantearse preguntas artísticas, personales, políticas y sociales, es importante señalar que el mayor reconocimiento que tendrá el performance (a finales de los sesenta y comienzo de los setenta) como lenguaje artístico será en manos del Accionismo Vienés, con sus principales protagonistas varones: Hermann Nitsch, Günter Brus y Otto Mühl. Los que a través del manejo espectacular y mediático de sus obras y presentaciones, impactarán al conglomerado social de su época a partir de aspectos como: la sexualidad abierta, lacerada y brutal, el sadomasoquismo, el ritual junto con la tortura de los cuerpos ya fueran de animales o de los propios artistas, la sangre, los residuos escatológicos del cuerpo, además del marcado empleo del cuerpo femenino y la tortura del mismo, que según *Mueller permitirá enunciar como: “Las acciones (del Accionismo Vienés) cobraron tintes machistas cercanos, en algunos casos, a la misoginia; el abuso sobre el cuerpo femenino se perfiló como una de las fantasías de destrucción preferidas por los Accionistas, en una época en que la mujer, de por sí, era vista como un objeto pasivo)”*. (Citado por Sánchez, 2010).

En consecuencia, entrado el siglo XXI, la performance contará con una tradición importante iniciada en la década de los cincuenta en Estados Unidos principalmente a partir del desarrollo de los Happenings, y que posteriormente se diseminará a espacios como Europa por medio del movimiento Fluxus dirigido allí por artistas como: George Maciunas y George Brecht, Nam June Paik, entre otros, hasta llegar al territorio Latinoamericano, en donde cobrara mayor importancia dos décadas después, para finales de los años setenta y más concienzudamente en la década de los ochenta.

UNA RELACIÓN ESTRECHA: FEMINISMO Y PERFORMANCE:

La relación entre el performance y el feminismo se remonta a las décadas de los sesenta y setenta donde pueden identificarse las primeras acciones artísticas protagonizadas por mujeres, (artistas, activistas y feministas) quienes emprenden la tarea de hacer visibles una serie de malestares, conflictos y luchas en relación a los mandatos sociales² y culturales que pesaban sobre sus cuerpos y experiencia vital. Dichas acciones tuvieron una convergencia con las inquietudes y desarrollos del movimiento feminista de aquel momento, tanto en el ala de las activistas, como de las teóricas; la construcción social del “ser mujer” basado en la naturalización de una identidad en torno a lo biológico y el papel de la reproducción dispuesto a lo femenino como “natural”, fue un punto clave de conflicto y tensión gracias también a la influencia del libro de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, principalmente en Francia y posteriormente en los espacios académicos norteamericanos.

“El segundo Sexo” (1949) permitió cuestionar el determinismo biológico en torno a la construcción del ser mujer con su consigna “*No se nace mujer, sino que se llega a serlo*” analizando tres elementos claves. El primero: “No se nace mujer, sino que se llega a serlo”, señaló que el género se construye social y culturalmente y no viene determinado ciegamente por unas características biológicas (genéticas), materializadas al instante mismo de nacer. Esto implica que tanto mujeres como hombres se constituyen como tales, en base a unas prácticas sociales y culturales, que vienen dadas desde la primera infancia, y van determinando las trayectorias sociales de estos sujetos. Así tanto los sujetos femeninos, como los masculinos, introyectan estos modos de ser, establecidos por la cultura como bases para interactuar de acuerdo a lo que socialmente se establece como convencional para su género. Luego, el ser mujer señalaría Beauvoir, dependerá más de la sociedad a la cual pertenece y se le educa al sujeto, que a unas cualidades intrínsecas a su biología.

² (por mandatos sociales se entiende los “deber ser” establecidos a los sujetos femeninos en la división social de lo sensible, de acuerdo a su papel en la reproducción)

En segundo, evidenció las falencias del psicoanálisis, en torno a la definición de la sexualidad femenina remitida por Freud, como incompleta y en relación de déficit frente a la masculina. Disponiendo –denominado- lo femenino siempre en relación inversa a lo masculino, quien posee efectiva y eficientemente las características positivas, por ende dominantes y determinado lo femenino a la carencia y complementariedad de su contraparte.

Por último, esta teoría (del feminismo de segunda ola como ha sido denominada o feminismo cultural) señaló como gravísima, la omisión por parte del materialismo histórico, al prescindir de la mujer como un sujeto histórico. Abriendo así un camino de debates y cuestionamientos en torno a las perspectivas teóricas más importantes de mediados del siglo XX, (el psicoanálisis y el marxismo).

Al examinar el papel que cada uno de estos enfoques le otorgaban a la mujer Simone de Beauvoir desarrolla una perspectiva feminista de segunda ola, como ha sido denominada, que se desprende de su antecesora (Primera ola del feminismo) en la medida que ya no aboga exclusivamente por unos derechos civiles, (reconocimiento de la mujer como un sujeto político y específicamente por el derecho al voto, como lo fue el feminismo sufragista (ilustrado) de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX) sino por un feminismo cultural, que definía al género como una construcción social más, que no se desprende inequívocamente de lo biológico y por ende de la naturaleza.

Haciendo incuestionable que la desigualdad de la mujer se debía más que a unas condiciones naturales y constitutivas de un “*ser*” femenino, a unas condiciones construidas social e históricamente, afianzadas en la cultura y la sociedad, y mantenidas a través de las sus instituciones, quienes son las que consolidan los roles sociales de los cuerpos denominados mujeres y hombres, que definen a su vez las trayectorias sociales de estos sujetos.

Paralela a estas discusiones académicas, surge el debate en torno a la división sexual del trabajo y la disposición exclusiva de la mujer a la esfera privada y doméstica. Situación que ya había sido planteada con antelación por las pioneras del feminismo socialista como lo fueron: Flora Tristán (1803-1844), Clara Zetkin (1857-1933) y Alejandra Kollontai (1872-1952). Pero que tendrá más incidencia en la esfera política de los años sesentas en los Estados

Unidos principalmente, gracias a Betty Friedan, quién dos décadas después que Simone de Beauvoir en su ensayo “Mística de la Femenidad” (1963) (con el que ganó un premio Pulitzer en 1964) denunciaría de forma sarcástica una grave enfermedad padecida por la mitad de la población clase media estadounidense. Describe así de forma irónica el modo de vida de la mujer norteamericana, caracterizado por el desencanto de la vida doméstica y del modelo de ama de casa, inaugurado después de la Segunda Guerra Mundial, en el cual no existe un proyecto de vida propio, diferente a la familia -constituida por un hombre y una mujer e hijos/as- y dedicada al cuidado físico y afectivo de la misma.

Por su parte, el activismo feminista en el contexto en el que se encuentran los Estados Unidos en los años sesenta, se nutrirá tanto de los enfoques esbozados y trabajados en la academia y añadirá un elemento clave, que será el uso de una estética politizada, de tal manera la emplearan estratégicamente como herramienta de “concientización” de la población, tomando por asalto el espacio público de la ciudad y generando acciones de gran impacto mediático, enfilando sus primeras intervenciones con ejercicios simbólicos hacia los estandartes de la cultura patriarcal que sustentaba la sumisión de lo femenino; de tal manera y como lo relata Beatriz Preciado:

“Una de las primera cristalizaciones mediáticas del activismo feminista en Estados Unidos se llevará a cabo en la parodia del concurso de Miss América en Atlantic City en 1968, en la que una pequeña multitud acabará quemando los sujetadores y los tacones (prótesis de regulación del cuerpo femenino) en una Freedom Trash Can, un cubo de basura de la libertad. La acción, grabada no sólo por algunas cámaras de participantes, sino también por la televisión americana, será retransmitida internacionalmente. Es así como la quema de sujetadores tomará el carácter de rito.” (Preciado, 2012).



Imagen 1. Anónimo. 1968. Freedom Trash Can: Miss America en Atlantic City. Recuperado de

Ahora, frente a los planteamientos realizados tanto por las teóricas feministas como por las activistas, las artistas no se quedaron atrás y desde varios frentes también cuestionaron la sujeción de lo femenino a lo privado, la invisibilidad en tradición del arte como sujetos creativos, entre otras, y se dedicaron a cuestionar la construcción de ese “*ser*” mujer por medio de la provocación como estrategia, explorando y remitiéndose al propio cuerpo en diferentes formatos.

Podemos encontrar a Francesca Woodman (Estados Unidos, 1958) y Sanja Ivekovic (Yugoslavia, 1947) artistas de diferentes espacios geográficos, quienes por medio de la fotografía descubrirán el cuerpo femenino de manera excepcional, en el caso de Ivekovic, no como un cuerpo hermoso y dado para la observación y el deseo -del otro- característico de las revistas de moda sino precisamente criticando esa naturalización y obligatoriedad de belleza hacia el cuerpo femenino; mientras en el caso de Francesca Woodman, se explora una esfera privada, cargada de emocionalidad donde el ambiente de sus fotografías nos remiten a la soledad, la melancolía, una atmósfera cargada de turbación y la mirada de la artista hacia ella misma y su realidad, podría denominarse como una mirada a su “mundo interior”.



Imagen 2: Sanja Iveković. Make-Up. 1979.

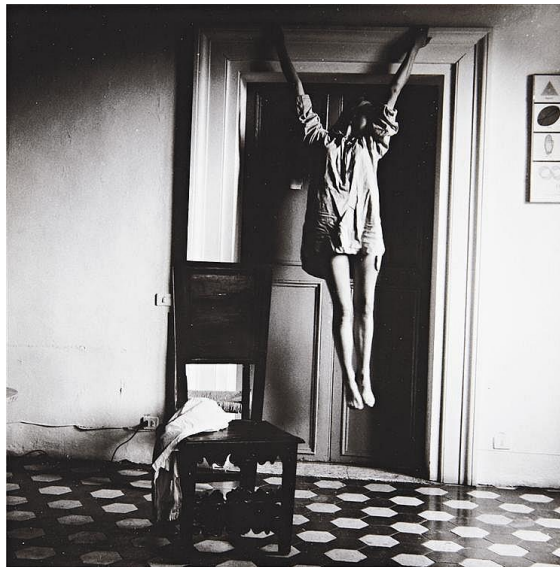


Imagen 3: Francesca Woodman, Untitled, 1977-1978

Por otro lado, encontramos en el happening a Yoko Ono y Nikki de Saint Phalle, la primera con una acción donde funda las bases del performance provocando la acción del público, con su pieza “Cut Piece” mientras Nikki, construye acciones a través de las que expresara, de forma violenta, emociones reprimidas, basando sus obras exclusivamente en su vida privada y personal en una especie de catarsis, disponiendo dichas acciones en el espacio público como con su obra Tirs (disparos). En el Body Art encontramos a Shikedo Kubota, proveniente del movimiento Fluxus, que tuvo un gran influjo en el inicio del performance, reivindicándole como un lenguaje artístico fuera de la mercantilización y del consumo, que aún caracterizaba la escena del arte con el expresionismo abstracto y el pop Art.

Es en este escenario de incursiones femeninas en el arte a partir de los nuevos formatos, que puede evidenciar como la producción artística protagonizada por ellas estaba alejándose cada vez más de los formatos tradicionales de la pintura y la escultura, -aunque en algunas ocasiones partieron de estos- en el tránsito hacia un ambiente de experimentación que les permitió situarse en un área intermedia, donde estaban de manera incipiente definiéndose fronteras, alternando y creando en esa experiencia un lenguaje que les permitiera reflejar sus inquietudes personales, biográficas, entre otras, conformando un lugar que no estaba aún

contaminado por la tradición del arte masculino y que por tanto les permitía el experimentar mientras iban creando un lenguaje propio que les proporcionara la legitimidad al hablar, indagar, explorar, investigar y denunciar, desde el campo del arte.

En este escenario de experimentación y de tensión social la consigna *“Lo personal es político”*, protagonizó la acción de las artistas, así como del movimiento activista, pues fue la premisa que consintió la discusión de la esfera de lo privado en la esfera pública.

En definitiva fue por estos temas, elaborados por las artistas, que puede pensarse fácilmente una relación entre el feminismo y la performance, pues este último, funcionó como una plataforma para situar en la esfera pública una serie de cuestiones propias de las artistas mujeres, de las mujeres en general y, a su vez, de las reivindicaciones del movimiento feminista con las activistas.

Según la teórica de arte Griselda Pollock, esto se debe a que el *“El feminismo ha expuesto nuevas áreas y formas de conflicto social, que requieren de sus propias formas de análisis de las relaciones, la construcción de la diferencia social, sexualidad, reproducción, trabajo, y por supuesto cultura”* (Pollock, 2007: 47).

Conforme con lo anterior, los principales temas desarrollados por las artistas del performance de finales de los años sesenta y setenta pueden organizarse en tres categorías:

1. La crítica al canon del artista varón:

Esta categoría se emplea en torno a la necesidad de señalar cómo la historia del arte es un saber construido en medio de la matriz patriarcal que responde a una ideología dominante, es decir, a una serie de prácticas sociales y sistemas de representación que contienen en sí consecuencias políticas, de ahí que sostenga unos regímenes de poder: raciales, de clase y de género. Se pone en debate con esta categoría, el quién representa a quién, es decir se denuncia cómo lo femenino había sido desde el renacimiento planteado desde la mirada masculina en la cual operaban como sujeto pasivos de la acción del artista y por consiguiente también del arte. En consecuencia, la figura: grandes maestros-genios, contrasta con la ausencia casi total, de figuras femeninas que emulen en cantidad o calidad, las obras desarrolladas por dichos

artistas, al igual que el protagonismo que han tenido estas figuras (por excelencia masculinas) en el horizonte del arte denominado universal.

Así en la elaboración de una mitología de la historia del arte, con sus grandes maestros, Da Vinci, Caravaggio, Michelangelo, Van Gogh, Monet, Picasso, entre otros, son nulas las alusiones a grandes maestras del arte, de hecho no existe traducción posible del concepto genio a su equivalencia femenina. Lo anterior ha sustentado un discurso en el que la creatividad se ha capitalizado como un aspecto netamente masculino, aludiendo siempre a dichas figuras relevantes para sustentar esta postura; evidenciando la ausencia femenina en el denominado “gran arte”, en base a una “inequívoca” carencia de cualidades, “talento” y a su invisibilidad en la tradición; se desconoce por tanto, el papel clave del adiestramiento y de la enseñanza tanto en los talleres de maestros, así como posteriormente desde el siglo XVIII (en la academia) en la formación de los artistas.

Esta omisión no tiene en cuenta datos que señalan como desde el Renacimiento “*La educación artística estándar se organizó alrededor de tres principios fundamentales: el estudio de la antigüedad, el modelo vivo masculino y femenino, y el análisis de la anatomía*” (Rosa,2009:154), no obstante; no se evidencia cómo, las pocas mujeres, -en caso de que las hubiera- interesadas en estudiar, no contaron nunca con las mismas oportunidades que los varones en el acceso a estos espacios de formación y de hecho figuras como Artemisia Lomi Gentileschi, quien produce obra a finales de 1500, lo hará gracias a su padre era un artista de la época y por tanto la instruyó e introdujo en esta área, firmando como suyos sus cuadros, pues será sólo hasta el siglo XIX, más precisamente hasta el año de 1850, cuando las mujeres puedan acceder al estudio del arte a la vez que a cátedras fundamentales para su desarrollo como los son: desnudo y anatomía.

Este hecho, según la teórica de arte, María Laura Rosa: “... *Les confinó al cultivo de géneros menores- para el discurso canónico- como el bodegón y los retratos.*” (Rosa, 2010:154). No se justifica por tanto la ausencia de mujeres artistas en base a la falta de acceso en condiciones iguales a la de los varones en torno a estos tres principios moldeadores de la formación del artista, sino en base a la negación de talento para el gran arte.

La ausencia de mujeres artistas permitió así mismo generalizar en el discurso del arte a los varones como únicos portadores del “Don” o talento, fundamental del quehacer del artista-genio por demás elegido. De hecho la noción de genio Señalará *María Ruido (citada por Rosa 2010: 88) [...] “ha servido como explicación simplista de las relaciones del artista con la colectividad, y de la expulsión o de la aparición residual de las mujeres en el relato de la historia del Arte”*. Cuando no de otros sujetos no pertinentes a las categorías hegemónicas de varón y blanco.

Por esta razón hasta muy entradas las vanguardias de inicios del siglo XX, el papel de la mujer en el arte, se limitó a ser factor pasivo en la labor del artista, siendo útil como modelo, objeto de contemplación o inspiración, pero nunca sujeto del quehacer creativo. Griselda Pollock, señalará cómo la historia del arte, desconoce la invisibilización de las artistas mujeres, también en torno a una ideología que corresponde a una matriz patriarcal, que ha naturalizado una serie de atributos dispuestos dicotómicamente en los cuerpos masculinos en contraposición a unos cuerpos femeninos, en donde se denota un marcado sesgo androcéntrico, etnocéntrico y de sexo, que construye artefactos culturales de feminidad y masculinidad, es decir subjetividades y por tanto a su vez, perpetúa una subordinación de los sujetos que no entran en las categorías hegemónicas.

“El feminismo identifica los discursos del arte y de la historia del arte como una parte integral – aunque eso sí, parte simbólica- de la configuración y el sostenimiento de las ideologías patriarcales: grandes obras producidas por los grandes hombres de cada nación, que reflejan e instruyen a cada cultura sobre cuáles son sus logros y sus ideales más brillantes” (Pollock, 2007:30)

Por tanto en este apartado cabría señalar cómo la unión performance y feminismo, permitió abrir el canon artístico, es decir empezar a vislumbrar un arte exclusivamente femenino en la medida que era producido por mujeres, problematizando los aspectos propios de sus vivencias personales, en una plataforma artística y denotando que su invisibilidad en la historia del arte, se debía más a unos condicionamientos sociales, culturales e históricos, que

una carencia efectiva de talento para el ejercicio artístico y a un paradigma en la historia del arte que ratificaba al hombre como único posible artista.

2. *La división sexual del trabajo*

Esta categoría implica una división de lo sensible dual y dicotómica, en donde la estructura espacial, simbólica y social se construyó en torno a un sistema de oposiciones homólogas, que se basan en criterios “naturales” para dividir la realidad social y que se han perpetuado constituyendo dos únicos cuerpos, diferenciados sexualmente, de acuerdo a unas funciones y papeles en torno a la reproducción humana.

“La diferencia biológica entre los sexos, es decir, entre los cuerpos masculinos y femenino, y, muy especialmente la diferencia anatómica entre los órganos sexuales puede aparecer de este modo como la justificación natural de la diferencia socialmente establecida entre los sexos, y en especial de la división sexual del trabajo” (Bourdieu, 2000:24)

Diferentes sólo en torno a su papel en lo reproductivo, se encuentra el cuerpo del hombre y de la mujer a los que se les designan unas subjetividades distintivas, hombre: masculino, mujer: femenino, las cuales si bien se transforman de acuerdo al momento histórico, social y cultural, mantienen a través del tiempo y de las instituciones sociales como la familia, la escuela, el matrimonio, entre otras, una competencia en el moldeamiento de los comportamientos de dichos sujetos, y que les destinan a su vez, unas trayectorias sociales basadas en funciones, tareas, propósitos de vida, comportamientos, valores, etc... diferenciados. Según Bourdieu: *“Arbitraria vista aisladamente, la división de las cosas y de las actividades (sexuales o no) de acuerdo con la oposición entre lo masculino y lo femenino, recibe su necesidad objetiva y subjetiva de su inserción en un sistema de oposiciones homólogas, alto/bajo, arriba/abajo, delante/atrás, derecha/izquierda, recto/curvo, seco/húmedo, duro/blando, fuera (público)/dentro (privado)...” (Bourdieu, 2000: 21)*

En este orden de ideas, a lo masculino (varón-hombre) se le ha asignado el espacio de lo activo: arriba, delante, derecha, recto, seco, duro, fuera -es decir público- en contrapuesta a

lo femenino será, pasivo, abajo, atrás, izquierda, húmedo, adentro, lo privado que se interpretara como el mundo de lo doméstico. Lo anterior genera que la mujer asuma exclusivamente el rol de la reproducción, cuidado de los otros, el hogar, la crianza, mientras el varón ocupa el espacio exterior: la caza, el proveer al hogar de alimentos y demás elementos necesarios, la calle como un espacio de acción, la esfera donde se efectúa por excelencia la participación política, se visibiliza el trabajo, los logros y los mismos son remunerados económicamente.

Institucionalizándose por demás la heterosexualidad como un orden social y patologizándose todas las orientaciones sexuales que abocaban por una unión entre personas de un mismo sexo y que no daban como resultado la reproducción humana.

En consecuencia la mujer y lo femenino asumirá el trabajo (doméstico) que se caracteriza por mantenerse oculto sin ninguna remuneración, en una paradoja donde se le entiende como una obligación propia de la mujer, por la condición biológica de ser mujer en este sistema de oposiciones homólogas, al igual que asumirá la naturalización de una sensibilidad específica asociada a lo maternal, la devoción por la familia y sus miembros, ligado todo lo anterior a una tradición social, cultural y religiosa y a la ausencia de posibilidades confiables de prevenir su papel en la reproducción.

Desde la década 1960 en adelante, ya no habrá un retroceso en la inserción de la mujer a la esfera pública y en adelante la mujer -occidental claro está- hará parte de la vida social, si bien no en condiciones igualdad a los hombres, en cuanto al reconocimiento de sus habilidades y compensación económica (lo cual generara nuevas apuestas políticas por parte de las feministas y los diferentes movimientos que surgen) si, en cuanto dejar de depender del varón, (padre, hermanos e hijos) a la vez que dejar del matrimonio como una experiencia necesaria para la supervivencia física.

3. La sexualidad y el cuerpo:

Otro punto importante de atención fue el cuerpo de las mujeres y su sexualidad. Si bien la misma había sido un tema tabú a lo largo de la historia, solo entendible dentro del marco de

la reproducción y de la familia (cuando no de las meretrices) será esta época la que le permitirá salir a la esfera pública.

Algunos antecedentes relevantes estarán en el Informe Kinsey que evidencio el comportamiento sexual masculino y femenino estadounidense (1953), la comercialización de la pastilla anticonceptiva que permitía un mayor control de la fertilidad, pero será la revolución sexual vivida en los sesenta con la irrupción de los movimientos contraculturales, los que abrirán este aspecto de la vida de las personas especialmente mujeres de aquel momento; el hipismo, la música y la sicodelia, abogaron por una sexualidad “libre” en pro de la destrucción de la familia como núcleo de la sociedad “capitalista” y del matrimonio – monogamia- como base de la misma.

El encontrarse en un espacio de convulsión social, les permitió entregarse a nuevas tareas, intelectuales, creativas y políticas así como la participación de los movimientos contraculturales, tales como el hipismo, la música y la sicodelia los que además luchaban por una sexualidad “libre” en pro de la destrucción de la familia como núcleo de la sociedad “capitalista” y de la monogamia y el del matrimonio como bases de la misma.

Creció a su vez la participación en la esfera académica y laboral, con el movimiento estudiantil, las mujeres dejaron el hogar para entrar al mundo del trabajo y de la profesionalización lo que les abrió un campo de interacciones con el sexo opuesto con lo cual a su vez crecía la posibilidad de ejercer la sexualidad fuera de las fronteras del matrimonio.

Tales fenómenos propiciaron de una manera u otra, un entorno en el cual la mujer ya no vería su sexualidad exclusivamente vinculada con la procreación y con la maternidad como rol fundamental de su género, y por tanto la llevarían a explorar fuera de tales fronteras, una sexualidad basada principalmente en el reconocimiento del propio cuerpo y de su placer; De igual manera el surgimiento de organizaciones y agrupaciones de mujeres lesbianas y del movimiento homosexual dirigirán la atención a nuevas formas de entender la sexualidad fuera del canon heterosexual, abriendo el espacio a nuevas orientaciones sexuales.

La sexualidad por tanto fue un tema clave, permitió reapropiar el cuerpo de las mujeres para su auto-erotismo y auto-representación, evidenciándose lo anterior en las artes, literatura, artes plásticas, entre otras, en donde las mujeres se preguntan sobre el rol que les ha sido impuesto a lo largo de la historia, las imposiciones sociales que les restringían el espacio público, la experimentación del propio cuerpo, del deseo y a su vez la crítica a los modelos de belleza ideal instaurados en la vida social por medio entre otras de las industrias culturales como el cine de Hollywood.

En síntesis, los años sesentas serán un periodo donde distintos hechos como los movimientos contraculturales, la aparición de la pastilla anticonceptiva, el periodo de postguerra, jugaron a favor de la experimentación, de apertura de la experiencia de las mujeres en torno no solo a su sexualidad sino a quebrar el espacio de lo privado a partir del cuerpo y sus posibilidades plásticas.

LA CRÍTICA AL CANON DEL ARTISTA VARÓN

El asumir el formato del performance como un lenguaje propio y novedoso, no cargado aún de una tradición masculina como el arte representativo y de las vanguardias de inicios del siglo XX, funcionó como estrategia -planeada o no- que viabilizó la crítica y la problematización sobre el estatus quo impuesto históricamente a la mujer. Los años sesenta son una época que se caracteriza por el surgimiento de movimientos contraculturales que prestaron especial atención al modo de vida norteamericano y los principios rectores de la vida de ese momento, con el consumismo enraizado en el conglomerado social en pleno periodo de postguerra -táctica para la activación de la economía- pero más aún según, lo señala la crítica de arte Rocío Villa: abriendo la puerta a lo excluido históricamente “...*en la vuelta de lo reprimido, dando ocasión al "mal de archivo", que deconstruye la herencia del pasado, pulverizando la linealidad de su legado, y que anima las pesquisas sobre lo menor y lo marginal ...*” (De la Villa: 2003).

El performance empieza entonces a cobrar relevancia en el accionar artístico particularmente de las mujeres, -aunque no exclusivamente-, como un medio de problematización de este tipo

de discusiones, que convergieron a su vez con el movimiento feminista de este momento y los diferentes enfoques que se iban desarrollando al interior del mismo. (Feminismo radical, de la diferencia, Ecofeminismo, entre otros).

Se encontraron entonces tanto las feministas/activistas, como las artistas, inmersas en un contexto social, político y sobretodo cultural, que estaba en tensión, reformulándose – por lo menos teóricamente- los cimientos que soportaban la sociedad capitalista patriarcal, - principalmente excluyente para ellas-. Estos hechos y otros varios fenómenos, como los fueron las luchas de resistencia civil en los Estados Unidos por los derechos civiles de la población afroamericana, el movimiento contracultural hippie, la primavera de Praga, las protestas en contra de la guerra de Vietnam, Mayo del 68, entre otros, fueron claves en los procesos artísticos planteados por estas mujeres, quienes a través de su accionar, empezaron a cuestionar las bases que legitimaban su subordinación, no sólo en la vida cotidiana y práctica, sino también en el campo artístico, donde la idea del artista varón, maestro y genio, estaba aún vigente. Por tanto, el canon de la mujer artista, es decir el papel que había jugado en la historia del arte, seguía asumiéndose desde la marginalidad, puesto que no existían ni en ese momento, ni con antelación, grandes mujeres artistas a las cuales remitirse como antecedentes o fuentes; solo emergentemente se reconocía el nombre de algunas mujeres artistas como Georgia O'Keeffe o Lee Miller, entre otras, aunque estas siempre estuvieron referenciadas no tanto a su producción artística como tal, sino preferentemente en relación al papel desempeñado por ellas como musas, mujeres-esposas o amantes de grandes artistas varones, como es el caso de Man Ray con Lee o de Georgia O'keffe con Alfred Stieglitz,

De hecho quien pone particular atención a esta situación fue la historiadora americana Linda Nochlin, (1971), quien se hace la pregunta ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas? ante la ausencia de las mismas en las colecciones de los grandes y pequeños museos, centros de documentación, libros, enciclopedias de arte, entre otros. Denostando no solo como era patente, una notoria ausencia de mujeres artistas en la historia del arte, sino a su vez denunciando el paradigma que imposibilitaba el reconocimiento de las mismas a lo largo de la historia.

Por consiguiente no es de extrañar que las artistas de los años sesenta como Shigedo Kubota Valie Export, Martha Rosler, Hanna Wilke y Carolee Schneemann, entre otras, se hayan desviado hacia un lenguaje que les permitiera explorar fuera de la tradición masculina del arte y de los formatos ya legitimado por estos, tales como la pintura y la escultura. De hecho, *“Muchos Historiadores y críticos del arte contemporáneo hecho por mujeres han sugerido que [las mujeres] se habían dedicado al Performance en los setentas y en los ochenta porque era una forma artística no limitada por tradiciones restrictivas, si no que era nueva y experimental. En Framing feminist, por ejemplo Griselda Pollock y Roziska Park, afirman que la performance ofrece a las mujeres la posibilidad de crear nuevos significados porque es más abierta y carece de una historia abrumadora, de materiales prescritos y de contenidos obligados”*. (Dawson, 2007: 204)

Desde esta perspectiva cobra fuerza el slogan *“Lo personal es político”*. El cuerpo de las mujeres y sus vivencias se vuelven fundamentales en sus acciones, la experiencia artística autobiográfica, el ambiente de lo privado es de donde se sacará el material inicial para las obras, pues se constituye como el espacio legítimo desde el cual pueden hablar y entablar los debates. Por consiguiente, el cuerpo de las mujeres presentes y partícipes de sus performances, reivindican el dejar de ser objetos de contemplación, admiración y/o instrumentos de inspiración de la mirada masculina como: *“... musa, modelo, virgen, ramera, desde el icono religioso hasta la fotografía pornográfica...”* (Robinson, 2007: 241). Para empezar a situarse como sujetos de sus propias inquietudes, protagonistas de sus impulsos creativos, en torno a la corporalidad y vivencias de las mujeres particularmente, sumando a sus inquietudes y reivindicaciones; asumiendo el cuerpo como el protagonista de estas acciones, ya que el mismo había sido el campo en donde se había efectuado la dominación en la representación de lo femenino; por tanto las artistas asumen el cuerpo como un campo de lucha, desde el cual desvirtuar y empezar a protagonizar su propia representación en el campo del arte.

“La fascinación (o, si se quiere, la atracción aglutinante) que ejerce el feminismo se debe a que quizá como ningún otro movimiento de pensamiento, político o artístico, se presenta íntimamente conectado a la memoria de las identidades marginales, a la

vez que ejemplifica y se ha apropiado del discurso de la diferencia, ampliando la agenda de lo politizable hacia la esfera de lo privado y, sobre todo, poniendo en práctica las reivindicaciones de justicia histórica, equidad y tolerancia. En este sentido, se puede hablar estrictamente del arte feminista como una vanguardia, que modeliza, con sus luces y sombras, en su proceso, la viabilidad de los cambios profundos en las prácticas artísticas bajo la consigna lo personal es político, retomada una y otra vez hasta convertirse en la premisa fundamental del arte feminista.” (De la Villa,2003).

Esencial para este proceso fue la artista japonesa Shigeko Kubota, con su performance “Vagina Painting” de 1965, “...Kubota colocó un papel en el suelo y poniéndose en cuclillas comenzó a pintar desplazándose sobre el papel con una brocha con pintura roja para producir una imagen gestual elocuente que exageraba los atributos sexuales femeninos y las funciones corporales y redefinía el Body Painting según los códigos de anatomía femenina” (Kristine Stiles en: Aliaga:206).



Imagen 4: Anónimo. Vagina Painting, Shigeko Kubota. 1965.

Con esta performance, Kubota sembró un antecedente, su gesto se entiende en el mundo académico como una sátira y crítica al “Action Painting” característica de Jackson Pollock, pues ella emula al artista en su presentación, disponiendo el papel de gran formato en el suelo y tomando los pinceles para ejecutarla, sólo que estos –los pinceles- los sitúa en su

entrepiera y para maniobrar el “Action Painting” como técnica o gesto característico del artista genio de los cincuenta, debe hacerlo con movimientos sinuosos que provienen de su pelvis y cadera, así si Pollock dejaba rastro de su cuerpo través de Dripping (gotear), Kubota estaba dejando señas de su sexualidad, volviendo la acción un tanto ridícula y con un tono burlón; desacralizando el gesto que haría famoso a Pollock y haciéndolo obsceno, pero no de forma fútil sino precisamente crítica, hay que recordar que ella provenía del movimiento Fluxus, que criticaba duramente los circuitos de subastas y de comercialización del arte que en Pollock para los cincuentas tendría a su artista más afamado; de igual forma el color seleccionado, rojo, para la muestra se ha interpretado como un gesto que remite directamente al proceso fisiológico de la menstruación, tema tabú por excelencia en torno al cuerpo femenino y sus procesos fisiológicos, en el arte representativo realizado por varones.

El uso de estos elementos, y no otros, se puede entender como una arremetida a la figura dominante del artista-genio masculino, desde una actitud que usó la tergiversación, -clara estrategia situacionista- para desvirtuar, ironizar y burlar la técnica del “Action Painting”. Es importante señalar que Kubota, proviene del arte Fluxus, el cual estuvo influenciado por el la Internacional Situacionista, por tanto la estrategia empleada para desvirtuar, trivializar y porque no, ironizar, en torno a la técnica empleada por el artista genio del momento, Jackson Pollock, no es gratuita. De igual forma la misma enunciación de su acción, nos remite este sentido, con el intercambio del Acción-Paiting, por su Vagina-Paiting, direccionándonos sin pretextos hacia el cuerpo femenino y hacia su sexualidad de forma directa.

Ahora el empleo de su propio cuerpo y disponer en el espacio una acción -grotesca si se quiere- pero sacando la sexualidad femenina y sus procesos a la esfera pública, marcados como estaban estos por pertenecer al espacio de lo íntimo y privado, fue un antecedente importante. Kubota, fue por esta acción denominada como una artista proto-feminista al igual que la artista Yoko Ono con su obra “Cut Piece”.

Luego, puede verse cómo el performance tomaba relevancia en el espacio artístico y público, hasta posteriormente irse constituyéndose en una especie de estética artística distintiva del feminismo: *“El llamado movimiento de Arte Feminista en (Estados Unidos) durante los*

setenta va a adoptar la performance como estructura fundamental de la acción política y estética”. (Preciado, 2012)

En conclusión, en los años sesenta y setenta, el canon artístico construido en el relato de la historia del arte alrededor de la figura del varón-genio empieza a ser cuestionado a partir de las acciones emprendidas por mujeres artistas. Quienes no solo problematizan la representación y los mandatos sociales que sustentaban su subordinación, sino también su papel en la historia del arte.

En esta tarea fue fundamental la relación acción-cuerpo, pues fue la apropiación de este en el desarrollo artístico de la obra, lo que permitió cooptar nuevos espacios ubicándose, así tanto en el espacio de lo privado como en de lo público (lo cual por otro lado les permitió exhibir su arte pues no existían espacios para la exhibición de arte producido por mujeres).

Asimismo empiezan a salir a la luz los temas propios de la esfera privada, reservados a lo íntimo de la experiencia vital, -por excelencia espacio de lo femenino- y por ende no político, hasta a hacerse efectivo el slogan “Lo personal es político”. Las artistas, activistas y feministas, lograron a partir del empleo del performance y del cuerpo a plantear una serie de problemáticas y cuestiones sociales, políticas y culturales en la esfera pública, para ser discutidas, abordadas y en otros casos solo como denuncia.

Por último es importante resaltar como las artistas mujeres apuntan de manera crítica a dejar de ser objetos exclusivos de contemplación, para intentar desde el campo del arte y la creación tomar un papel activo – sujeto como artistas.

LA DIVISIÓN SEXUAL DEL TRABAJO

En torno a la división sexual del trabajo, fueron varias las posturas que se desarrollaron al interior del feminismo, del activismo y de las artistas, para este entonces ya empezaban a perfilarse distintas olas del feminismo, que comparten en común el ser una perspectiva teórico/crítica que tiene por tema central de interés la posición subordinada de la mujer en la esfera social, política, económica, históricamente, pero que se diferencian en los aspectos

que priorizaban en sus respectivas agendas políticas de reivindicación. Por tanto en torno a esta temática pueden encontrarse posturas contradictorias y no obstante todas ellas pertenecientes al feminismo.

Después de esta aclaración, es relevante señalar que al interior del arte este fue un punto clave y fructífero en los años setenta, la división sexual del trabajo y la consecuente disposición de la mujer a la esfera de lo privado, fue un aspecto que congregó varias intervenciones, performance y formatos en el arte, realizado por mujeres, fue fundamental para el desarrollo de enfoques críticos, que denunciaban como el espacio de lo privado, se constituía históricamente en el espacio de su subordinación.

Paralela a este enfoque, otras artistas igualmente feministas, intentaron abogar, no tanto por la disputa público/ privado, sino por la visibilización y legitimación de un arte manual, dentro de las esferas de circulación y exhibición de las instituciones de arte de la época. Así mientras la ola perteneciente -a lo que se denominaría- *feminismo de la diferencia*, abogaba por un esencialismo de lo femenino, constitutivo en la mujer y el arte manual, con la “*recuperación de la vagina como un espacio de poder*”, otras artistas sostuvieron posiciones mucho más políticas al respecto, demostrando por medio de su práctica, como lo doméstico se fundaba como un lugar de opresión, constituyendo una identidad inamovible y estática, que reproducía un tipo específico de performatividad femenina, por tanto las artistas que problematizaron la relación privado/público, emplearon nuevas formas de acción en el espacio, una burla descarada a dichos mandatos que sumían a la mujer dentro de las paredes de la casa y de la cocina y empezaron a participar activamente en comités, organizaciones femeninas, colectivos, etc., todos ellos fuera de la academia, y los círculos institucionales, en pro de salir efectivamente del espacio asignado a ellas históricamente.

Pero en esta relación quienes empezaron a preguntarse por los roles naturalizados y el papel designado a la mujer en esa repartición de lo sensible, donde lo privado era por excelencia su lugar destino, al igual que la reproducción, la maternidad y la crianza, fueron las teóricas feministas; que encontraron en el hogar y el papel de amas de casa, otro tipo de dominación, esta vez de índole más cultural, el cual las abocaba irremediablemente a seguir

reproduciendo el rol de sus madres, este último constituido a partir de una política reaccionaria, instaurada en los países europeos y en los Estados Unidos, alrededor de los años 50's, tiempo de postguerra, en donde las mujeres (Europa y EEUU), después de haber participado en la II Guerra Mundial, (no sólo en los espacios de cuidado) deben volver a los hogares, a ocupar el papel y rol que ostentaban con antelación al conflicto. Dicha política se sostuvo por demás, en base a la construcción del sujeto "mujer" por parte de la industria publicitaria, que le adjudicó el rol de "Reina del Hogar" fundando entonces el modelo de "Ama de Casa" de los años 50's. Inundándola de aparatos domésticos que harían más "fácil" las tareas del hogar, en una especie de "industrialización del hogar."

Esta realidad unida a una leve participación en los espacios académicos, una desigualdad en las oportunidades de trabajo y una heterogénea compensación económica en relación a las mismas actividades laborales de los varones, constituyeron el contexto social y político en el que las feministas de los decadas de los sesenta / setenta criticaron duramente.

De hecho para la teórica feminista, Betty Friedan, no pasaron desapercibidos estos elementos, en *Mística de la feminidad*, (1963) enuncia el vacío de la mujer clase media norteamericana de los años sesenta, que frente a la sociedad de su tiempo, se encuentra fuera de toda actividad o participación política, subordinada de los espacios académicos y laborales como estaba, en relación a la situación de los varones.

Desde el arte una de las críticas más fuertes, lo protagonizó la teórica y artista Martha Rosler, en su performance "*Semiotics of the Kitchen*". Donde en primer plano nos convoca al espacio de la cocina.

"Empieza su demostración de los utensilios de cocina en orden alfabético al estilo de un programa de televisión aparentemente convencional. A continuación la obra se convierte en una representación cuya vertiente crítica se deriva no sólo de la precisa, analítica y enfática comprensión de la cuestión por parte de la artista, sino también de la estructura formal de su actuación. En su presentación sutilmente anárquica y cómica de los utensilios, Rosler trata sobre la agresividad inherente en «la mujer en la cocina», tanto desde el exterior como desde el interior. Hiende el aire con un tenedor (en la dirección del espectador) y vierte el

contenido virtual del cucharón en el espacio que hay a su lado. Al demostrar la posición instrumentalizada de la mujer, Rosler –siguiendo la lógica de su orden alfabético– finalmente se convierte ella misma en un utensilio más, aunque no personifica un utensilio sino la inicial: con su cuerpo escribe las letras U, V, W, X, Y, Z, lo que a su vez significa que su cuerpo queda escrito por ellas” (MACBA, 2014)



Imagen 5: Anónimo, Semiotics of the Kitchen, Martha Rosler. 1975.

Martha Rosler, nos revela con su performance cómo el lenguaje no es neutro, sino que contiene en sí una violencia implícita, denuncia por tanto cómo el lugar de enunciación de la mujer había sido lo doméstico, donde ella jugaba como un instrumento más, electrodoméstico o utensilio, por tanto nos expone abiertamente la objetualización con la que convive la mujer en lo cotidiano, como una pérdida de subjetividad, pues la ella sólo se enuncia y puede hacerlo, en torno a estas lógicas y ambientes, que configuran finalmente su identidad.

En contraposición a esta postura, encontramos a dos artistas a su vez muy relevantes en el arte de los años setenta que son Myriam Schapiro y Judy Chicago, quienes pertenecieron a lo que podríamos denominar, feminismo de la diferencia. Judy Chicago con “*The Dinner Party*” (1975-1979) su pieza más importante, elabora una especie de comedor en forma triangular, aludiendo a las formas genitales femeninas, en donde están invitadas todas las artistas olvidadas en la historia, de tal forma cada una posee un plato que esta exclusivamente

diseñado por parte de la artista para ella, y este se configura como un espacio de visibilización, reconocimiento y encuentro entre mujeres artistas de todos los tiempos.



Imagen 6: The Dinner Party. Judy Chicago. (1975-1979)

Por su lado, Myriam Schapiro, quien realizó trabajo colaborativo y docente con Chicago, empleó en su accionar artístico, las técnicas de confección referidas a las actividades manuales, tradicionales efectuadas por mujeres, como el Patchwork, esta se compone por medio de la unión de retazos de diferentes tipos de tela, con variados colores y materiales, que dan como resultado figuras geométricas, flores, etc. Servían como elementos decorativos del hogar inicialmente, pero ella, les saca de este espacio doméstico, para la producción de su obra, intentando legitimarle como técnica de arte y situarla en los espacios institucionales como museos y bienales, además de los circuitos de mercado del arte.

Una experiencia muy relevante en el arte feminista de esta época fue: “*Womanhouse*” (1972), si bien fue dirigido por Myriam Schapiro y Judy Chicago, no respondió sólo a las inquietudes y estéticas de estas artistas, sino también a las de las 13 participantes de esta muestra, alumnas de la Escuela de los Ángeles.

Judy Chicago como docente de la universidad de Fresno California “*En 1969, demanda a Fresno State College (hoy California State University, Fresno) la creación de un programa*

de estudio de arte feminista, como reacción frente a la exclusión institucional de las mujeres en el circuito de producción y exhibición de arte. Curiosamente, el primer curso de feminismo organizado por Chicago tendrá lugar en la cocina de su propia casa, por lo que recibirá el nombre de Kitchen consciousness group.” (Preciado, 2005).

Womanhouse, funcionó como un espacio que visibilizó de forma satírica la división sexual del trabajo que ubica a la mujer dentro de las paredes de la casa, dando repuesta al primer programa de arte y feminismo en la Universidad de Fresno, California; fue la muestra del trabajo realizado con varias estudiantes entre las que se encuentran: Faith Wilding, Robin Weltsch, Camile Gray, Karen le Croq, Susan Fraiser, entre otras, el programa privilegiaba la educación en artes desde un modelo diferente al tradicional, por tanto hacia un fuerte énfasis en las vivencias íntimas de sus participantes, trabajo colectivo, apoyo entre sus miembros, la investigación en torno a un arte femenino producido por mujeres, nuevos espacios de producción y visibilización de un arte feminista, etc...

“fue una de las primeras experiencias del arte feminista californiano en los setenta, en la que el interior de una casa de 17 habitaciones era transformado por las 21 alumnas del programa de arte feminista dirigido por Judy Chicago y Miriam Schapiro, con una serie de instalaciones y performances que, trabajando con los conceptos de casa y de cuerpo, desmontaban los roles y estereotipos que el patriarcado esperaba de las mujeres: su reclusión en lo privado, en el hogar, frente al valor social de lo público, reservado a los varones...”(Preciado, 2012)



Imagen 7: Anónimo. Judy Chicago y Myriam Shapiro. Womanhouse. 1972.

De igual forma también se realizaron performances, como los de Faith Wilding con “Waiting” en el cual la artista genera una situación en la que sentada en una silla imita la espera incesante de la mujer que dentro de los muros de su hogar y existencia, espera impasible la aparición de la acción/hombre o varón que la saque de su letargo, y de comienzo a su vida, así también se presentó la acción de Chris Rush con “Scrubbing” en donde se dispone -en plena apertura de la *Womanhouse*- a realizar el aseo del lugar delante de las personas asistentes a la inauguración, jugando un poco con el papel del servicio que choca con los asistentes, quienes esperan que dichas actividades se realicen en privado una vez finalice el encuentro en dicho lugar y no tener que presenciarlo como un acto público.

También fue relevante el performance dirigido por Judy Chicago y protagonizado por Faith Wilding y Janice Lester, “*Cock and Cunt Play*”, en la cual una está disfrazada de “Pene” mientras la otra tiene un atuendo de “Vagina” respectivamente y dramatizan de forma irónica una historia de encuentros y desencuentros amorosos, propia de la construcción del amor romántico, otro de los espacios de subordinación de la mujer y de identificación de lo femenino.

Así mismo otras intervenciones realizadas en la arquitectura de la casa fueron las de (Menstruation Bathroom), (Shoe Closet) con Bette Bachheimer, o (Nurturant Kitchen) de

Robin Weltsch and Vicki Hodgetts, quienes disponen como instalación, en el espacio de la cocina, una serie de senos de piso a techo, como una de las intervenciones más ocurrentes de la Womanhouse, que llevaban consigo una carga, del espacio por excelencia femenino dotado a su vez de las características biológicas femeninas. Como su nombre mismo lo establece la casa convertida en mujer.

Otro aspecto fundamental de este proyecto, fue cuestionar los espacios de exhibición del arte y producir un espacio exclusivo de arte feminista y trabajo en colectivo, contrario a las lógicas individuales características de la historia del arte tradicional, con base al canon masculino, varón-genio, y las exposiciones que se proyectaban siempre en torno a grandes figuras del arte o periodos relevantes del mismo. *“También se puede entender como una crítica de las instituciones museísticas. El problema será cómo reconstruir esta historia performativa el feminismo desde la historiografía clásica que privilegia al artista individual y a la obra, pasando por alto la producción colectiva y la transformación del espacio político.”* (Preciado, 2005)

Por ende esta experiencia, será relevante y pasará a la historia del arte como el primer espacio -no sólo- artístico, sino exclusivamente feminista y a la vez como una propuesta pionera de trabajo artístico colectivo, siendo a su vez diseñado e implementado a raíz y como resultado de un espacio de formación académica.



Imagen 8: Mierele Laderman Ukeles Washing/Tracks/Maintenance, 1973.

Por otra parte, una artista relevante para este enfoque pero que viró su perspectiva, fue Mierele Laderman Ukeles, (1939), que denominó a su accionar como “Arte de Mantenimiento” (1970-1980) con él, la artista tomaba muy en serio el rol de género asumido por la mujer en las redes familiares, como parte fundamental del sostenimiento de su parentela; reconocía así, el papel decisivo que cumplía la mujer en lo doméstico y por medio de su accionar artístico intento hacer igual de importante a la mujer en lo público. La artista se dirigía a espacio públicos como museos, parqueaderos, entre otros y efectuaba una acción de limpieza, armada con cepillos de dientes, esponjas, jabón y demás elementos. Algunas críticas sitúan su accionar desde el rompimiento entre el espacio privado y el espacio público. Si bien el mismo seguía exponiendo un papel y un rol específico de lo femenino, referido desde siempre al cuidado de otros.

El hecho de estas artistas hayan producido sus intervenciones desde el espacio de lo doméstico no es gratuito, plantean finalmente como en el imaginario social se veían fuertemente vinculadas y dirigidas a las actividades de cuidado de otros y la manutención del hogar; no sólo hacia las actividades físicas dentro de la casa, (mantenimiento) sino emocionalmente hacia el bienestar de los otros, es decir su reducción al entorno de lo

emocional, del alimento, del cuidado, del bienestar, que imposibilitaba tener el tiempo y la posibilidad efectiva para participar en otros espacios de la esfera pública, como lo son: La profesionalización, la vinculación al trabajo en condiciones paralelas a los hombres, la participación política, comunitaria, la reivindicación de derechos sobre el cuerpo, (por ejemplo de los derechos sexuales y reproductivos) entre otros. En un momento en el cual aún no terminaban de salir de estos espacios (privados) del todo, como tampoco culminar de cristalizar su participación en el espacio de lo público. Fue por tanto el arte, un espacio de reconfiguración de la identidad y de las reivindicaciones que se basaron principalmente en la denuncia de la construcción de una identidad femenina, estática y determinista de esta como sujeto social y la lucha por la apertura de otros espacios de la vida social, en condiciones de igualdad.

LA SEXUALIDAD

Por último encontramos a otro grupo de artistas como Carole Schneemann, Linda Benglis, Hannah Wilke, Valie Export y Gina Pane, que serán muy relevantes para el arte feminista, pues dejaron abiertas una serie de cuestiones y debates que se seguirán investigando y desarrollando en las décadas siguientes de los: 80's, 90's y constituirán posteriormente un antecedente para el denominado Post feminismo.

Dichas artistas van a trabajar en torno varios temas entre los que se destacan la representación del cuerpo femenino a la reducción del espacio de lo erótico y del placer; es decir principalmente la representación de la sexualidad femenina vista desde el deseo masculino, empleando para esto su cuerpo y el autoerotismo, intuyendo el performance, influenciadas por el happening, el movimiento Fluxus y el accionismo Vienés, como formas precedentes de expresión.

Estas artistas estuvieron influenciadas conceptualmente por las teorías desarrolladas por la ola del feminismo radical, que centró -entre otros puntos- la reflexión en torno a la sexualidad como eje de dominación, en base a las apuestas freudianas esbozadas sobre el placer femenino. Una de sus principales representantes Anne Koedt, se enfocará en desvirtuar

dichas hipótesis freudianas, cuando en su libro “El mito del orgasmo vaginal”, *“pone en tela de juicio la concepción del placer heterosexual... Afirmando: que no se requiere de la penetración para alcanzar el goce, ni tampoco de la participación del varón.”* (Aliaga, 2007: 239). Estas apuestas teóricas empezaron a apuntalar a la heterosexualidad como elemento constitutivo de la subordinación femenina, frente a los demás elementos culturales, señalados con anterioridad por el movimiento feminista de los sesenta y de otras olas, además fue un tema fundamental que impregno el imaginario y el accionar de las artistas, quienes pusieron “el dedo en la llaga”, y con el autoerotismo, el empleo del cuerpo, del desnudo, la objetualización de los propios órganos sexuales, como por ejemplo con Carole Scheemann, en *“Interior Scroll”*, se dieron a la interpelación del otro, del público, protagonizando la escena, para demostrar hasta qué punto estaba objetualizando el cuerpo femenino por parte de la mirada y el deseo masculino. Esta línea del feminismo radical conforme se consolidó dirigió su lucha contra la pornografía y la prostitución, como formas de explotación del cuerpo de las mujeres en la economía capitalista y se consolidan como abolicionistas de estas formas de usufructo de la sexualidad femenina, por parte de un sistema socio económico determinado.



Imagen 9: Valie Export, “Touch Cinema” 1968

De tal forma artistas como Valie Export, en su acción: *“Touch Cinema” 1968*, invita a la gente en la calle, a que introduzca las manos en una caja dispuesta como teatro en la parte frontal del su cuerpo, en donde el público participante se encontraba con su torso desnudo, dicha acción le valió muchas ataques, por parte de los medios Vieneses, ciudad de la cual es originaria, pues no se entendía como una postura crítica, sino que caía en la misma objetualización, esta vez propiciada por la misma artista; no obstante, Valie, señalará posteriormente, que lo que buscaba era escenificar una posición desafiante, en la cual se rompiera con la visión pasiva designada desde siempre a lo femenino, pues al contrario de la norma, ella no estaba esperando a ser buscada, sino, que tomaba la iniciativa, explorando a su vez el tema del voyerismo y el exhibicionismo confrontando a un público masculino que en la mayoría de las ocasiones no sabía cómo actuar ante sus propuestas. En una entrevista con Sibley Labandeira y Laura Doñate, Señala como se sintió influenciada por el feminismo en torno a su labor como artista: *“De alguna manera me enteré por revistas y periódicos que existía algo llamado feminismo, en concreto por medio de revistas americanas. En Europa realmente no existía, pero surgió con el movimiento estudiantil: el pensar sobre lo que significaba ser una estudiante, y también ser madre, tener o no una familia. Me puse a trabajar sobre la manera en que la Historia del Arte muestra los comportamientos femeninos, en cómo trata a las mujeres o los temas femeninos. A través de ello pude hacer que mi arte llevase un mensaje social”* (Export)

La artista, utiliza su cuerpo para buscar una respuesta del transeúnte y sus acciones se referían más al happening, pues intentan interpelar a un público urbano en movimiento, creando una situación, en un entorno donde estaba en boga el accionismo vienés, con quienes compartió sólo el espacio geográfico, pues no perteneció nunca ha dicho movimiento; por el contrario su trabajo se basó en explorar el cuerpo femenino desde otras perspectivas, que denunciaban la instrumentalización que se le daba al interior del Accionismo. Con *“From the Portfolio of Doggedness”* (1968) Export, paseó por la calle con su compañero sentimental, quien tenía un collar de perro puesto y caminaba en cuatro patas, unido a la artista por medio de una correa que esta llevaba en sus manos. Algunos críticos como *Juan Vicente Aliaga*, señalan que con esta acción Export, intentaba dar una contrapartida al accionismo vienés, tomando para a ello

a un hombre que como un perro le sigue a todos lado en una posición sumisa. Asumiendo ella un rol activo y disponiendo al personaje varón, como el elemento pasivo de su performance y dando con ello un vuelco a ese orden establecido dicotómico que establece que ese rol a lo femenino como: pasivo, débil, húmedo, debajo, en contraposición a un varón, activo, fuerte, seco y arriba.



Imagen 10: Valie Export "From the Portfolio of Doggedness" (1968)

Uno, de sus principales performance, que le ha valido el reconocimiento mundial y varios Remakes, uno de ellos en la artista Marina Abramovic, 2005 en "Seven Easy Pieces" at the Guggenheim Museum, fue "Genital Panic" (1969) Múnich, en el cual: *"La artista hace una demostración del poder, al hacerse pasar por una suerte de delincuente o de terrorista que con el pelo revuelto y una metralleta en ristre, presenta su sexo al público en un cine de arte y ensayo... (Aliaga, 2010: 238). En sus palabras relata: "Avancé lentamente sobre cada fila de butacas de cine, dando la cara a la gente. No me movía de un modo erótico. Avanzaba sobre cada hilera y el arma que llevaba apuntaba a las cabezas de los que quedaban en la fila de atrás. Tenía miedo y no tenía ni idea de lo que la gente podía llegar a hacer. A medida que avanzaba, cada hilera de gente se levantaba en silencio y se marchaba del cine. Fuera del contexto de la película había un modo completamente diferente para ellos de conectarse con ese símbolo erótico particular".(Ramirez,2003:298)*



Imagen 11: Peter Hassmann. Valie Export. Genital Panic. (1969)

Esta artista ha sido una de las mayormente referenciadas en la historiografía del arte feminista, pues permitió por medio de su propuesta, integrar el tema de la sexualidad y el arte directamente, desde una perspectiva mordaz, que abrió un espacio a nuevas acciones en un terreno ya más solidificado como el de los años 80's, así su importancia es clave, pues fue precursora del performance desde una perspectiva de género.

Gina Pane, por otro lado se diferenció de V. Export, al indagar el cuerpo pero en torno al dolor, sus performance están caracterizados por fluidos como la sangre, en Escalada sin anestesia, "*Escalade non anesthésiée*", (1970) se dispone a subir una escalera que tiene en cada uno de los escalones varios elementos metálicos afilados como una especie de dientes, que hieren las plantas de sus pies, mientras desarrolla la acción, y sin embargo no deja de ascender por la escalera, dejando como resultado su sangre presente en el espacio de desarrollo de la performance. De la misma manera con su intervención Psyché, (1974) se corta el vientre haciendo una cruz en él, esta acción remite a una tradición religiosa evidentemente, en torno al cuerpo de la mujer y el vientre como elemento clave de la simbología del ser madre, contenedora de la vida...etc. La tortura a la que acude Gina Pane, va totalmente en contravía con la construcción de cuerpo femenino desde lo bello, lo

armonioso o dócil; por el contrario, nos presenta un cuerpo sufriente, sangrante, doloroso, que estremece al contemplar las acciones a los cuales le somete, como en *Acción sentimental*, donde corta su antebrazo desde la muñeca hasta la parte interna del codo, o en *Cuerpo presente*, 1975 donde después de cortar las plantas de sus pies con una cuchilla de afeitar y dejar sus huellas de sangre en el suelo, la artista se somete a caminar sobre brazas ardientes.



Imagen 12: Anónimo, Gina Pane. Escalade non anesthésiée (1971)

Pane, contradice un discurso sobre la belleza del cuerpo femenino, dictada desde la tradición artística, en donde el mismo era inspiración y despertaba la admiración a través de la armonía de sus formas, bien plasmadas por parte del artista varón; por el contrario su trabajo está más relacionado con el masoquismo, si entendemos que la misma sufre alguna especie de placer al desarrollar sus performance y con una exploración de las posibilidades de su cuerpo y su quehacer como artista; que aspiraba a crear un lenguaje propio, fuera de toda tradición, si bien es evidente la influencia de accionismo vienés en su práctica, como también de acciones anteriores como la de Michael Journiac, quien se marca a sí mismo, con un hierro caliente en el brazo, con la figura de un triángulo idéntico al que portaban las víctimas del nazismo en el Holocausto, acusados de comportamientos degenerados, por ser homosexuales. Era una forma de Interpelar tal signo de forma positiva y como una manera de identidad que subvierte el valor negativo dado.

En común en estas artistas encontramos la pregunta sobre el cuerpo en relación a la estructura social y cultural, los procesos fisiológicos, dolor- belleza y los mandatos sociales que invisibilizan aspectos de la vida de las mujeres y potencializan otros, ellas compartían en común un rechazo por los mandatos sexuales y reivindicaban otras formas de exploración de la sexualidad. Sacaron del espacio de lo privado la desnudez y el sexo mostrando la exclusión que existía a toda forma disidente de las pautas impuestas socialmente, en las cuales lo sexual y lo femenino no podían situarse en el espacio público, menos en el debate político. Por estas cuestiones son un fuerte antecedente de las luchas políticas en torno a los derechos sexuales y reproductivos, que se visibilizaran más tarde. Por ejemplo en Francia, en los setenta, con la marcha de 300 mujeres del movimiento, “Yo también aborté” que buscó reivindicar el derecho de las mujeres a decidir sobre su propio cuerpo en un estado laico que debía garantizar la intervención del embarazo de forma gratuita.

De tal forma arte y feminismo se unen en estas dos décadas a partir del performance, como lenguaje que permitió elucubrar una serie de cuestiones de orden social, las mujeres artistas a finales de los setenta ya han apropiado la performance y con ella salieron del espacio invisible que ocuparon en arte, si bien no de forma definitiva, se evidenció que habían nuevas propuestas protagonizadas por mujeres artistas que trabajaban en torno a unas temáticas concretas, que problematizaron, denunciaron y evidenciaron, como espacios que impidieron históricamente su desarrollo como un sujeto en la realidad social.

A su vez también se fortaleció el movimiento feminista, el cual giró en múltiples direcciones u olas, nutriéndose con nuevos enfoques tras la intervención de los feminismos negros con Ángela Davis y de las mujeres chicanas mexicanas, del movimiento homosexual en Chicago y New York, que insertaron en sus lógicas las sexualidades disidentes y la crítica al heteropatriarcado, que daría cabida dos décadas después al denominado movimiento Queer, entre otros elementos teóricos que hicieron y han hecho virar el foco de atención en el feminismo.

ALGUNAS CONCLUSIONES ENTORNO A LA RELACIÓN PERFORMANCE Y FEMINISMO EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

El feminismo de las décadas de los años sesenta y setenta, buscaron desde muchos frentes y de forma caótica, cuestionar una serie de mandatos que ordenaban la vida social de las mujeres, principalmente en países como Estados Unidos y en Francia. Paralelamente a estas inquietudes teóricas, las artistas feministas en cuestión estaban de igual modo cuestionando su rol en la historia del arte, la invisibilización de la cual eran protagonistas, la falta de espacios para exponer, el nulo interés de los mercados del arte en adquirir sus obras que en muchas ocasiones las obligaron a firmar -para poder tener una compensación económica y el reconocimiento institucional y académico- con nombre de hombres, masculinizando los suyos propios o solo poniendo sus iniciales, los mandatos sociales sobre el cuerpo y el deseo femenino, la cocina, la casa como espacio de lo femenino y de la constitución de su identidad, etc...

La relevancia de la performance entra en juego cuando las artistas, empiezan a explorar en ella como lenguaje que les permitiera articular sus cuestionamientos sobre la representación y sobre el empleo de su propio cuerpo, entendiendo que *“El lenguaje no actúa únicamente mediante el manejo de la palabra. La gestualidad del cuerpo constituye también un lenguaje”* (Aliaga, 2001:20). Este proceso que se dio paulatinamente alrededor de estas dos décadas, para ya finalizados los setenta, empezara abrir las brechas a diversas discusiones en torno al feminismo y sus diferentes olas, integrando nuevos enfoques y prácticas artísticas.

La performance según la teórica Pedraza: *“es la más impresionante entre los espectáculos de la mujer metafóricamente abierta, herida, amortajada, ensangrentada. Hija de la vanguardia de principios del siglo XX... Su segunda fase, de finales de los años sesenta hacia los setenta adquiere mayor terrorismo, en tanto masculino como en lo femenino, y se*

acerca más al cuerpo y a la sangre con un efecto gran guiñolesco y gore del teatro de la crueldad... hace del cuerpo un elemento susceptible de representaciones y metáforas cruentas. Específicamente importante y abundante es la performance relacionada con las peculiaridades del cuerpo de la mujer, con sus males e indisposiciones biológicas, con la maternidad y sus amarguras físicas y morales, sus desdichas sentimentales aguzadas por la cultura... (Pedraza: 2012:14)

Siguiendo a Judith Butler y su concepto del género como una construcción performativa, que produce y reproduce la realidad, en una serie de actuaciones, es decir que el género es producido por medio de actos performativos, podría afirmar que el lenguaje del performance y el feminismo, en manos de las artistas, cobró una relevancia vital: En primera medida permitió sacar simbólicamente a la mujer del espacio de lo doméstico y privado, como lugar exclusivo y privilegiado de su accionar denunciando la construcción social de la diferencia sexual en base a criterios biologicista que naturalizaban la subordinación y esta división de lo sensible donde la mujer tuvo el lugar de lo privado por propiedad, a la vez que como obligación, lo cual responde a su vez a un sistema capitalista que ordeno a partir del siglo XIX como lo señala Michel Foucault, los cuerpos de acuerdo a criterios productivos.

En segundo lugar el manejo del cuerpo, la apropiación del mismo, volverse protagonista de sus propias historias, permite romper con la representación del cuerpo femenino, construida por los artistas varones a lo largo de la historia del arte y permitir a las artistas mujeres dar su propia versión, reclamar la propiedad del cuerpo explorando múltiples aspectos del mismo desarticuló la construcción performática socialmente del “ser” mujer, permitiendo abrir finalmente el canon artístico a sus propuestas, nacidas de su propia experiencia y con ellos también el campo del arte.

En tercer lugar, “*Lo personal es político*” permitió una especie de empoderamiento, cambiando el lugar de lo sensible que les había sido asignado hasta ese entonces, sacándolo a la esfera pública y problematizándolo; todo lo anterior a partir de la violencia, la sangre, la exhibición, la exploración de lo grotesco, lo sucio, la performance fue un lenguaje que en manos de las mujeres fue agresivo, y no contó con el aval de varios sectores sociales, hasta

de los más vanguardistas como los movimientos estudiantiles y de izquierda; No obstante estas posiciones, no imposibilitaron su desarrollo y el surgimiento de nuevas inquietudes, pugnas y progresos conceptuales, tanto en el movimiento feminista con sus diferentes olas, como en el campo artístico.

De tal forma los tres elementos: lo doméstico, la sexualidad y la apertura del canon artístico, llegan a encontrarse todos en un mismo punto, pues giraron en torno a crear un espacio en el cual las mujeres pudieran efectivamente situarse desde el arte y producir su obra de forma autónoma, con base en sus propias pugnas, preguntas, e inquietudes, empleando al performance y su cuerpo como un medio que aún estaban explorando, creciendo mutuamente y planteando nuevas preguntas con una voz que no había sido tomada en cuenta en la historia del arte, hasta la irrupción del feminismo.

Finalizado el periodo de los años setenta el feminismo virará de nuevo, pero esta vez su incursión en el mundo del arte será más fuerte y espectacular, con el manejo de nuevas estrategias discursivas, y la toma de nuevos espacios, además de la incursión de diferentes debates y preguntas entorno a los espacios de exhibición del arte, la insuficiente presencia de mujeres artistas en los museos, la pornografía, el dolor, el cuerpo y los dictámenes sociales sobre lo que es bello, en donde encontraremos artistas como: Marina Abramovic, Nan Goldine, Barbara Kruger, Orlan, Cindy Sherman, Las Guerrilla Girl, entre otras, que abrirán el espacio de discusión.

FEMINISMO Y ARTE EN LA DECADA DE LOS OCHENTAS

Debido a un feminismo de corte liberal que empezará a tener incidencia en las instituciones sociales y políticas como en el Estado, por medio de la creación de leyes de inclusión, de igualdad, de reconocimiento de las necesidades particulares de las mujeres, principalmente en los Estados Unidos, el feminismo se sentirá entonces como una fuerza solidificada para inicios de los ochentas. Sin que esto significara el acoplamiento de las diferentes olas en una sola, por el contrario cada una de ellas siguió desde su accionar tanto en el activismo como en otros espacios de la vida pública, llevando acabo incesantes debates en torno a sus objetos

de lucha particulares y sus respectivas agendas políticas; no obstante, esta especie de afianzamiento da como resultado la ampliación del espectro feminista en la esfera pública, artística y cultural, que con mucha más fuerza y relevancia se aboca a acciones de gran impacto, más concretas, organizadas y dirigidas a arremeter contra las estructuras patriarcales ancladas en los estamentos sociales.

Pero a su vez al interior del feminismo la irrupción protagonizada por las feministas negras y chicanas-mexicanas, a mediados de los años setentas introducía en el discurso de las diferentes olas, las categorías de raza y clase como elementos diferenciadores de la experiencia femenina, impulsando al interior del feminismo mayoritariamente blanco, heredero del sufragismo-ilustrado, la entrada y análisis de otro tipo de experiencias y realidades periféricas, de mujeres racializadas y pertenecientes a los sectores sociales más bajos de la sociedad; estas últimas que hasta hace pocos participaban en torno a la reivindicación de los derechos civiles básicos de sus comunidades, sentían que este tipo feminismo en boga, por aquel entonces, no era representativo, ni se posicionaba políticamente de forma concluyente, frente a las realidades particulares que ellas vivían.

Por tanto haciendo uso del término “interseccionalidad” Angela Davis, como representante de este feminismo negro, excluido y periférico, señalará en su texto *Mujeres, raza y clase (1981)* cómo existían no solo mujeres como un enorme colectivo humano caracterizado, estética y biológicamente en relación opuesta al varón, sino que, dentro del mismo feminismo coexistían de hecho diferentes tipos de mujeres y por tanto las experiencias sociales de las mismas diferían a su vez básicamente de acuerdo a la posición que ocuparan en el entramado social; denunciando el clasismo y racismo que se encontraba dentro del mismo feminismo, Davis, denotó cómo las categorías de raza y clase eran fundamentales en la construcción de un feminismo como teoría crítica, evidenciando que la desigualdad de las mujeres no era una sola, ni solo en relación a la situación de los varones, sino a las múltiples variables y tipos de opresión que funcionaba en relación al género pero a su vez a la raza y clase de estos sujetos.

De igual forma ocurrió con el movimiento lésbico y homosexual, el cual asumió como estrategia política, la movilización social, a través de jornadas de activismo de gran calado

mediático efectuadas en ciudades como Chicago, San Francisco y New York, intentaron empezar a visibilizarse como un grupo cohesionado, que luchaba por una serie de derechos, como lo habían hecho en su momento los movimientos feministas. La visibilización de todo un sector de la sociedad excluido y marginalizado, será otra de las variables que se sumarán a la vida social, cultural y política de mediados de los años setenta y comienzo de los años ochenta, conformándose entonces como otra fuerza social, legado de las dos décadas anteriores.

Luego, al sumarse a las reivindicaciones establecidas por las feministas, las categorías de sexo, raza y clase, paralelamente al discurso feminista también se enriquecerá la práctica artística, tanto en los temas como en las maneras en las cuales se producirá la obra, toma fuerza entonces el género autobiográfico, la exposición de sexualidades disidentes, denominadas “*abjectas*” o “*grotescas*”, lo pornográfico, pero esta vez desde una perspectiva feminista, el cuerpo y los mandatos sociales sobre la belleza, entre otros aspectos ya iniciados en la décadas de los años sesentas.

En este contexto surgen varios artistas que empiezan a enfocar su acción con más determinación entorno a la sexualidad y a los temas tabú, con cuerpos grotescos y enfermos, explorando un poco con el travestismo como en el caso de Molinier, o de Bob Flanagan, con la enfermedad, el dolor y las prácticas sadomasoquistas (BDSM), en consecuencia ya no será la sexualidad femenina el punto de mira exclusivo de las prácticas artísticas disidentes en la producción femenina, como lo fue en los años sesentas y comienzo de los setentas, (sin que esto indique que cesaron sus manifestaciones) sino la apertura hacia las sexualidades clandestinas, nuevas formas de deseo y del deseo femenino, que se exploraban a través de la producción artística, como la problematización del modelo mujer como un producto y objeto del deseo masculino, producido para y por las diferentes industrias culturales como; el cine, la publicidad y la pornografía.

Resulta relevante por tanto, ver cómo se asume el tabú como un aspecto enriquecedor para la práctica del arte y cómo se ponen en entredicho los regímenes de normalidad y anormalidad modernos, de tal forma el filósofo Michel Foucault, será ampliamente tenido en

cuenta en torno a su obra *“Historia de la Sexualidad”* donde explica como la diferencia sexual se construye a través de un régimen de normalidad que realiza la división de dos géneros inequívocos, opuestos y complementarios, dispuestos en hombre y mujer, que determina dos únicas clases de posibles cuerpos, y por tanto una sola forma de unión sexual legítima, la cual resulta coherente con un sistema económico-social-productivo capitalista, que propende por la renovación constante de mano de obra y por tanto depende de la reproducción constante de sujetos. Al no ser productivas (reproducción humana) la unión entre dos hombres o entre dos mujeres, o entre cuerpos deformes, enfermos, estas uniones quedan excluidas, sancionadas y patologizadas en la sociedad por el saber científico-médico moderno, instituyéndose entonces la heterosexualidad (unión entre personas de diferentes géneros) como régimen biopolítico, pero a su vez creándose una sanción social o tabú, entorno a la sexualidad y erotismo de esos otros cuerpos que no cumplen con una función reproductiva y por tanto institucionalizada como “normal”.

En consecuencia, muchas de las acciones protagonizadas por las artistas en este periodo se basaron en debatir, poner en entredicho tales postulados de la heterosexualidad como un mandato natural, visibilizando la homosexualidad y el lesbianismo, como opciones válidas dentro de sociedades democráticas y presentes a lo largo de la historia en todas las épocas (desde Grecia hasta nuestros días) además de presente en el reino animal del cual hacemos parte. Denostando por demás las múltiples orientaciones e identidades sexuales existentes, disidentes, excluidas y denominadas “Abyectas”, así como la exploración sexual, la promiscuidad, el fetichismo, voyerismo, SDMS, entre otros.

Así, pues los artistas que se abocaron hacia este tipo de producciones causaron fuertes manifestaciones de rechazo y exclusión a la vez que sus obras, las cuales quedaron confinadas a espacios muy específicos, por demás especializados, circulando solo en circuitos de académicos y artistas, no obstante; para inicios de los ochentas la sexualidad volverá a tomar importancia en la esfera pública y será un tema que se consolide no solo en el arte, sino en agenda política de esta época, tras la emergencia y descubrimiento del Síndrome de Inmunodeficiencia adquirida, VIH Sida.

Una de las artistas que construirá obra en torno a esta temática, será Nan Goldin, quien por medio de la fotografía se sumerge en la esfera underground de la ciudad de Boston, New York y sus alrededores, tomando por asalto la esfera privada de esos sujetos denominados “monstruosos”, homosexuales, lesbianas y farmacodependientes, (amigos suyos, así como también su propia vida y experiencias amorosas) protagonizaran las historias que contaba con su cámara fotográfica.

“La cámara es parte de mi vida cotidiana, como hablar, comer o tener sexo. Para mí, el instante de fotografiar, en vez de crear distancia, es un momento de claridad y de conexión emocional. Existe la idea popular de que el fotógrafo es por naturaleza un voyeur, el último invitado a la fiesta. Pero yo no soy una colada; esta es mi fiesta. Esta es mi familia, mi historia” (Goldin)

Su trabajo artístico retrata la intimidad, la violencia, el amor, la exclusión y la escena contracultural de aquellos días y de aquellos personajes seleccionados por su lente. En sus fotografías refleja la crueldad del flagelo del síndrome de inmunodeficiencia VIH, particularmente en su serie *“La balada de la dependencia sexual”* y en *“Balada desde la morgue”*, donde los protagonistas son varios de sus amigos más cercanos, diagnosticados positivos; ellos son retratados por la artista en el proceso de decaimiento físico a causa de la enfermedad, en un momento donde aún no se conocían tratamientos efectivos en contra de la misma y por ello tanto farmacéuticas como personal médico, experimentaban con los cuerpos de la población afectada.



Imagen 13: Nan one month after being battered, 1984

Según la artista: *“Siempre había creído que jamás perdería a nadie a quien hubiese fotografiado recientemente. La Utilizaba para evitar su perdida. Pero las recientes muertes de muchos de mis amigos me han demostrado los límites de lo puede ser conservado”* es evidente por tanto no solo en el trabajo fotográfico realizado por Goldin, sino también en su obra la relevancia que cobra el tema personal, la autobiografía que asume las vivencias personales del artista y su entorno como tema, otras artistas que también dieron una relevancia a la experiencia personal fueron Mary Kelly, Bob Flanagan, Mapplethorpe, entre otros.

Ahora si bien el Fluxus (Europa) y el happening (EEUU) fueron por decirlo de alguna forma la vanguardia que dirigió la producción artística de los años setentas, tenían por uno de sus intereses romper la distancia entre el espectador/ obra y borrar los aspectos formales y estéticos para dar primacía a la acción, otorgándole un papel privilegiado a lo cotidiano en el arte, a la experiencia habitual del espacio privado y público, a interpelar al espectador hasta hacerlo parte de la obra misma, ya entrados los años ochenta las y los artistas empezaran a profundizar aún más en este enfoque, tomando sus propias vidas, procesos amorosos como en el caso de Sophie Calle, o la lucha con sus enfermedades como en el caso Bob Flanagan.

Por otro lado también encontramos a la artista Annie Sprinkle, relevante en torno a la temática de la sexualidad, en la medida que proveniente de la industria pornográfica, propende en su discurso por la construcción de una pornografía feminista que se aleje de los formatos mainstream, es decir de la fórmula heterosexuada, y que contemple y tenga por objeto el deseo femenino como prioridad. Esta deconstrucción de la pornografía será un antecedente significativo a nuevas posturas que se desarrollaran a finales de los años 90's y mediados del siglo XXI por varias teóricas, artistas, realizadoras audiovisuales, activistas feministas entre otras como: Beatriz Preciado, Virginia Despentes y Itziar Ziga, entre otras, con sus respectivos libros "*Manifiesto Contra sexual*", "*Teoría King Kong*", y "*Fóllame*", (esta última llevada al cine), dando inicio a lo que después será denominado a en el arte a inicios del año 2001 como **Post-Porno**, línea proveniente también del Movimiento Queer.

Pero a inicios de los ochentas todavía estaba en el imaginario social fuertemente asentada la idea del abolicionismo desarrollado e impulsado por las feministas radicales, tanto en los América del Norte como en Latinoamérica y Europa, una lucha en contra de las industrias culturales que se benefician económicamente de la explotación del cuerpo de las mujeres, con las películas pornográficas así mismo las revistas de este corte como Play Boy y Hustler y de forma simultánea y con más ahínco el ejercicio de la prostitución.

Sprinkle, en su obra *Public Cervix Announcement* invita a los espectadores a un ejercicio voyerista en donde convierte un espectáculo en el cual los asistentes pensaban distraer un poco su morbo, en una acción grotesca y de mal gusto, donde casi acostada en una silla, la encontraba el público con un espejo introducido en su zona genital, la artista invitaba a los espectadores a que saciaran su voyerismo, así de forma cruda, nada sugerentemente, ni eróticamente, ella los incita a que profundicen en su cuerpo, no de forma estética sino directamente los convoca al interior de ella. Esta artista maneja el mal gusto, las acciones explícitas, la desnudes grotesca, para confrontar al público, al espectador promedio en torno a su morbo, a su deseo, es una especie de burla, donde dice: "*¿Quieres mirarme? Ven y miras, pero en totalidad... ¿ya no te gusta?*," Siempre en un tono sarcástico, Annie, interpela al público y varias de sus intervenciones en el espacio público juega con crear reacciones y con lo burlesco.



Imagen 14: Anónimo, Annie Sprinkle

Las propuestas planteadas por Annie Sprinkle, junto a toda una trayectoria de arte feminista instaurada desde mediados de los sesentas, sentaron la base desde la cual otra serie de artistas y feministas -que se separaron de la línea radical- contemplaron el deseo sexual como algo que no era en sí negativo, y por tanto lo apropiaron a partir de sus cuerpos y en sus obras, señalando como las mujeres también tenían derecho de expresar libremente su deseo, sin que esto las catalogara de modo negativo en la sociedad rompiendo con las disposiciones según las cuales la sexualidad femenina estaba vinculada estrechamente con el mundo emocional y enlazada a su rol madre-esposa, desde la tradición, dando siempre primacía al deseo del varón sobre el de ella misma y entendiendo su deseo siempre de forma negativa. El deseo femenino se tenía por bien solo en mujeres enfermas, ninfómanas o prostitutas, etc...

Así mismo artistas provenientes de la escena de la música Post punk de los ochentas, como Lydia Lunch, produjeron películas caseras, pequeños cortometrajes en los cuales reproducían escenas, en donde era protagonista de un encuentro sexual con varios hombres, que emulaban las historias planteadas en las películas pornográficas, pero esta vez producidas por ellas y desde sus inquietudes tanto artísticas como de la exploración sexual, en un periodo donde la emergencia del VIH había hecho surgir a partir del miedo el rechazo a lo sexual y gobiernos como el actual en ese momento en EEUU con Reagan, propendían por publicitar la castidad y la abstinencia, como métodos efectivos frente a la emergencia, además del uso del preservativo posteriormente.

Las Guerrilla Girls, por su lado, intervienen en el escenario cultural Newyorkino en 1985, problematizando la ausencia de mujeres artistas en los espacios institucionalizados del arte, pero aún más volviendo a las consignas de las feministas de los años setentas en torno a la representación de lo femenino a partir de la mirada del artistas varón, con su afiche: en donde se encuentra la pintura “*La Gran Odalisca*” del Artista Ingres, con una cabeza de gorila tiene el siguiente texto a su lado “*Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*” se pregunta si para entrar en el museo Met, hace falta estar desnuda, ya que tan solo el 5% de las obras expuestas correspondían a artistas mujeres, mientras que el 76% de los desnudos presentes en este espacio eran de mujeres. Este colectivo de arte feminista se caracteriza por manejar el anonimato, de tal forma cada una de ellas se presenta en público con la máscara de un gorila (De ahí su nombre) y manejando nombre de artistas mujeres en un ejercicio de visibilización, trabajaron bajo la figura de colectivo, como una forma de cuestionar a su vez el mandato del artista varón individualista y genio y a partir de la producción de slogans, que tenían juegos de palabras pegajosos y por ende de gran recordación, como una estrategia publicitaria y afiches de gran formato que disponen en espacios públicos para increpar a los espectadores de museos y galerías sobre el rol que desempeña la mujer en la historia del arte.

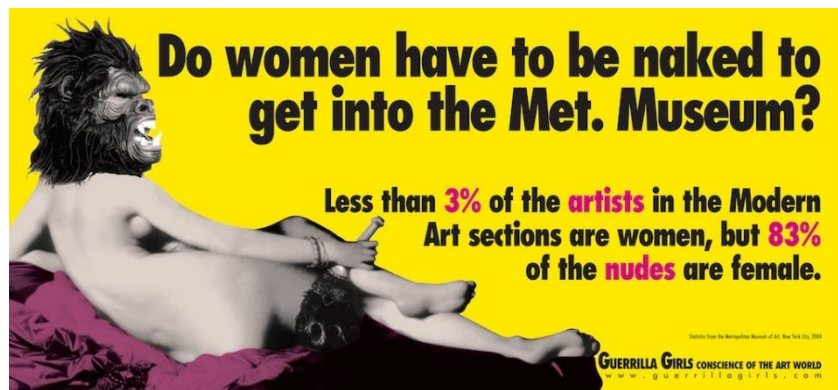


Imagen 15: Guerrilla Girls (1985)

En torno a la temática de los mandatos sociales sobre la belleza y el auge de las industrias se encuentra varias propuestas, entre las más significativas por su exposición mediática podemos identificar a Cindy Sherman, Elke Krystafek, Judy Chicago u Orlan, quien a

partir de las intervenciones realizadas en su cuerpo y rostro ha fundado una nueva escena del performance en la década de los noventa y del nuevo siglo.

ACERCANDONOS AL ARTE FEMINISTA DESDE AMERICA LATINA

En Latinoamérica el arte feminista exhibirá sus primeras intervenciones de forma política y alrededor de consignas muy específicas sobre todo en sus primeras etapas, asumiendo la violencia de género y más concretamente la violencia sexual en contra de las mujeres, como aspectos fundamentales tanto del activismo como de la creación artística. Consignas que a su vez convergieron con toda una serie de reivindicaciones sociales y políticas que se vivían en el territorio latinoamericano a causa de las dictaduras militares en las décadas de setentas y ochentas, que hicieron estragos en la vida política, social, económica y cultural de países como Brasil, Paraguay, Chile y Argentina, las que a su vez incentivaron una fuerte producción artística disidente, contestataria y subversiva, mucha de la cual tuvo que salir exiliada de sus países de origen debido a las formas y temas de las obras. Un ejemplo concreto se haya en la figura del Brasileño Cildo Meireles, quien a través de sus intervenciones criticó la dictadura instaurada en el Brasil desde 1964 hasta 1984, algunas de sus intervenciones fueron *“Yankees Go Home, ... para ese proyecto sacó de circulación botellas de Coca-Cola, las alteró, añadiendo en ellas comentarios políticos como “Yankees Go Home”, y después las regresó al mercado”*. (Marrón, 2014) haciendo uso de un circuito de consumo del cual se valió para denunciar la presencia estadounidense y su apoyo a la dictadura brasileña como parte del proyecto en el cual, en plena guerra fría el gobierno de los Estados Unidos asumía el territorio latinoamericano como su espacio de influencia en el globo, forjando la lucha contra el despliegue del comunismo, que había llegado al hemisferio con la Revolución Cubana en el año 1951. Lo mismo hizo con otro circuito, pero esta vez institucional, interviniendo billetes, a los que imprimió la pregunta *“¿Quién mató a Herzog?”*, refiriéndose a la muerte del periodista Wladimir Herzog, anunciada oficialmente como suicido” (Marron.2014) aunque se conoce hoy día las torturas a las cuales fue sometido el periodista por parte del régimen.

De tal forma el arte en Latinoamérica se consolidaba para esta época como un arte primordialmente político y aunque en otros espacios como Colombia, Venezuela y Ecuador no se dieron las mismas dinámicas (dictaduras), el ambiente que se vivía era de tensión, reivindicaciones, demandas y deudas sociales e históricas que dejaban evidencia en el constructo social de las diferentes naciones latinoamericanas.

“Los años ochenta no solo son el momento en el cual asistimos a la aparición de un arte nuevo, múltiple y libre. Son también una época de profunda crisis en todos los ámbitos, internacionales regionales y locales.” (Fernández, 2007: 35)

De tal modo entre la masa crítica de intervenciones artísticas en torno a estas temáticas, algunas artistas fueron más lejos y trataron de evidenciar como la violencia, la represión, la falta de libertades civiles se sumaban a otras tantas falta de libertades y ausencia de derechos que en el cuerpo de las mujeres llevaban siglos ejerciéndose y que no eran tomadas en cuenta.

De ahí que la unión entre feminismo y arte se evidencia con más fuerza en países como México y Brasil, a finales de los setentas e inicios de los años ochenta, el primero con PDG “Polvo de gallina” colectivo de Mónica Meyer y Maris Bustamante y en el segundo caso con la obra de Lygia Clark, si bien habían ya artistas que trabajaban y problematizaban en su obra el papel subordinado de la mujer o su disposición a ciertos aspectos de la vida cotidiana, y que serán posteriormente rescatadas por la historiografía feminista, en la historia del arte serán las artistas anteriormente mencionadas, notables para este apartado, pues fueron las precursoras de un arte desde su constitución definido como feminista, y que contaron con una mayor visibilidad en la esfera cultural y artística de la época. Con todo, esto no indica que de hecho en otros espacios de Latinoamérica no se hayan dado propuestas que relacionaran el performance, el feminismo y el cuerpo por parte de artistas mujeres, sino, que la construcción de una historiografía de arte feminista latinoamericano todavía es una tarea pendiente en nuestro territorio.

De tal manera se tomarán algunos de los casos más reconocidos de mujeres, arte y feminismo.

Ana Mendieta, cubana de nacimiento, pero criada y educada Iowa, en los Estados Unidos será otra de las grandes artistas latinoamericanas, - con Frida Kalho- que tendrá gran visibilización en la escena artística estadounidense, (sin descontar la discriminación por su origen latino) desarrollara su obra alrededor del cuerpo femenino, por medio del cual logro unir lenguajes como el Body art, el performance y Land art, este último con su intervención *“Siluetas”*, *“Su obra se convierte en una experiencia femenina intensificada en la que se expresa esa vinculación de la mujer y la tierra desde una perspectiva más contemporánea”* (Martinez,2005:79). La artista tendrá como temas recurrentes en sus primeras obras la relación de desarraigo con el territorio de origen, Cuba, estando presente recurrentemente en su obra la relación con la tierra, la cual se convierte no solo en material sino también en un elemento simbólico en el que despliega una serie de acciones corporales y que funciona como lienzo en el cual queda plasmado su movimiento, aludiendo al rastro de su existencia, una huella de la cual ella es protagonista; su trabajo en las primeras etapas de *“Siluetas”*, responde por tanto a una búsqueda personal de identidad y pertenencia, que encuentra respuesta en la relación con la *“Madre universal”*, femenina y presente en la naturaleza y en la tierra; en consecuencia, es pertinente indicar su relación con el arte feministas de los setentas, protagonizado principalmente por Judy Chicago y Shapiro, en donde los aspectos representativos de la sexualidad femenina y su relación con la naturaleza serán atributos destacados enérgicamente, conforme a un feminismo de la diferencia que trato de sacar a la luz, lo femenino cargándolo de una subjetividad propia, presente en lo natural, flores, tierra, etc.

También será relevante en el arte feminista de los setentas, por participar del activismo en la escena norteamericana junto artistas como Sheila Levrant de Bretteville, Faith Ringgold, Susane Lacy-Leslie Labowitz con su colectivo artístico *“Ariadna”*, Nancy Spero, Howardenana Leurant , Adrian Piper, Yvone Rainer, y Lyann Lester, entre otras, con las cuales llevó acabo un movimiento importante de arte feminista que busco no solo diferenciar la producción artística de la de los varones, sino a su vez propiciar proyectos independientes de galerías y espacios de muestra del trabajo realizado por ellas, ya que en los espacios institucionalizados eran pocos los que quedaban disponibles para su producción pues se

privilegiaba las obras producidas por varones y debido al auge feminista de los sesentas y de inicios de los setentas, por primera vez en la historia se veía una fuerte producción femenina de arte, que no encontraba espacios suficientes para su exhibición.



Imagen 16: Ana Mendieta. Rape Scene.1973

Pero también, Mendieta se caracterizó a lo largo de su producción como artista, por usar en sus intervenciones su cuerpo, el cual exploró alrededor de la creación en espacios tanto cerrados como abiertos, haciendo una fuerte alusión a lo privado y lo público; por demás tuvo un enfoque enérgico a lo largo de su carrera en torno al tema de la violencia contra las mujeres y sobretodo frente a la violencia sexual, denunciando la posición pasiva de la sociedad frente a este tipo de hechos, revelándole como un tabú a la vez que confrontando al público en torno a su posición pasiva.

Posteriormente a sus primeras intervenciones Ana Mendieta “... *produjo una asombrosa serie de acciones en las que exploraba, con toda armadura teórica y política de pensadores como Foucault y Marcuse a sus espaldas, temas relacionados con el tabú y la transgresión social, centrando su acción en el motivo del sacrificio y el crimen en torno al cuerpo de la mujer*” (Aznar, 2001: 61) la violencia por tanto será un aspecto clave a descifrar e interpelar en su obra, en: *Violación* del año 1973, por ejemplo, la artista dispone para su obra su apartamento en Moffitt Street, en donde invitó a sus amigos más cercanos, a la llegada de estos, se encontraron con la escena de un crimen representado por la artista, donde ella estaba

tirada sobre el sofá de la sala desnuda de la cintura hacia abajo, atada de manos y cubierta de sangre, en el suelo objetos rotos indicaban la aparente lucha con el agresor, Mendieta, monta en el espacio de lo personal de su propio hogar, una escena que se repite en muchos lugares y que tras la marca del tabú no se denuncia, quedando oculto de la esfera pública y por tanto de la sanción no solo moral sino penal del caso. La artista empleaba la metáfora de los *“Cuerpos que nos hablan de toda una historia, de vidas pequeñas que desaparecen como polvo en la tierra silenciosas- incluso lo que es peor vidas torturadas, maltratadas, no respetadas, obras / monumentos que se confunden con el ritual...”* (Martínez, 2005:79).

Paradójica, resulto la muerte de la artista en la Ciudad de New York en el año 1985 cuando cae desde su apartamento del piso 34 de Greenwich Village aparentemente en manos de su compañero sentimental el también artista Carl Andre.

Según teóricas del arte feminista como Julia Antivilo, fue en México, donde se verá la mayor confluencia de artistas y del feminismo en la región Latinoamericana, una de las figuras más relevantes en este contexto es Mónica Meyer, quien en 1960 inicia sus estudios en artes visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP- San Carlos) involucrándose para el año 1975, con el Movimiento Feminista Mexicano (MFM) en donde conoce a la también artista Maris Bustamante; después de participar en varios mítines en torno a temas como la violencia sexual contra las mujeres y la interrupción voluntaria del embarazo, temas claves del feminismo latinoamericano, decide viajar a especializarse en la ciudad de los Ángeles, en la universidad de California. (State University, Fresno) al enterarse del programa de arte feminista, liderado por Judy Chicago y Myriam Shapiro.

Posteriormente al regresar a ciudad de México, construye el colectivo *“Polvo de gallina”* (PDG) 1983, con Maris Bustamante y se abocaron desde entonces al performance como una herramienta a través de la cual desarrollar sus inquietudes artísticas y poner en escena las preocupaciones feministas de las dos.

Polvo de Gallina, se vio fuertemente influenciado por la formación de Meyer, en los Estados Unidos en la escuela de los Ángeles, es decir por un feminismo de la Diferencia, en el cual se asumían los roles, estereotipos y elementos constitutivos de lo femenino y se trabajaban

desde estrategias como la tergiversación, la burla o la ironía; algunos de sus performance más reconocidos fueron: “*El respeto al cuerpo ajeno es la paz*” realizado el 7 de octubre de 1983, en protesta contra una violación en el hemiciclo de la ciudad de Juárez. Esta acción consistía en hacerles mal de ojo a todos los violadores, de tal modo hicieron un brebaje y repartieron entre los espectadores unas papeletas con el “menjurje” elaborado, el trabajo del Colectivo Polvo de Gallina, tiene fuertes vinculaciones a la cultura popular mexicana, con relación a las tradiciones místicas, esotéricas, manejo de plantas, y de elementos rituales, de hecho su mismo nombre lo enuncia así, pues el polvo de gallina negra, es un ingrediente para preparaciones mágicas (magia negra) muy conocido en la cultura popular mexicana; al igual varias de sus acciones consistían en hacer una serie de rituales (simbólicos) haciéndole mal de ojo a todos los hombres machistas, violentos, golpeadores, que ejercían la violencia física o sexual contra las mujeres.



Imagen 17: Colectivo Polvo de Gallina. Madres - Museo Carrillo Gil

¡Madres! inició en 1984, (aunque se extendió por años con diferentes etapas de producción y ejecución) y fue el proyecto de larga duración de “PDN”, surgió del embarazo mutuo de las dos artistas, en palabras de Mónica Meyer: “*Nos planteamos ¡Madres! como una forma de integrar arte y vida ya que en ese momento ser madres era el eje principal de nuestra experiencia*” (Meyer, 2007:408). La pregunta por el rol de la maternidad, asumido como natural en las mujeres, les llevaron a realizar una serie de cartas que fueron enviadas a

diferentes personajes de la vida artística del país y posteriormente a realizar un concurso, “*carta a mi madre*” en donde recibieron setenta misivas, de cartas escritas por hijos e hijas, cometieron además diferentes performances, hasta la presentación de uno de ellos en la televisión nacional en el programa “Nuestro Mundo” en donde: “*Vestidas con nuestras enormes panzas de mandil y cargando una muñeca de ventrílocuo que llevaba un parche sobre el ojo como el famoso personaje Catalina Creel, la mala madre en la novela “Cuna de lobos”, le llevamos su propia panza al famoso conductor y lo nombramos “Madre por un día”. Ochoa se prestó padrísimo para jugar en este performance, se tragó sus pastillas para causarle náusea mañanera y acepto que le pusieramos una corona como “Reina del hogar”. El público inmediatamente respondió, los hombres ofendidos y las mujeres fascinadas” (Mayer, 2007:410). Esta fue una de las tantas intervenciones en las cuales las artistas tocaban los filamentos más finos de la entramada machista de la cultura mexicana.*

Otro de los performance relevantes en su quehacer fue “*fiesta de 15 años*” en la que realizan la celebración del rito de paso femenino por excelencia, de niña a mujer, el cual marca la terminación de una etapa de la vida femenina caracterizada por la ausencia de sexualidad y por ende de fecundación y el paso a otra en la cual podrán desarrollarse como mujer gracias al ser madres, la fiesta de 15 años, no solo señala el paso de niña a mujer sino la entrega que hace el padre al mundo u otro hombre de su hija, que ya es apta para el matrimonio la unión con un hombre y en correspondencia la maternidad, pues la sexualidad se concibe en unión directa a la fecundidad y la posibilidad de ser madres.

De tal forma “PDG” será una iniciativa relevante en el campo Latinoamericano en la medida que abogó desde el inicio por el trabajo colectivo, haciendo alusión a una de las principales reivindicaciones del movimiento feminista, insertando en la lógica institucional y local, el performance como un lenguaje artístico y legitimándole a través de sus múltiples acciones, tanto en espacios institucionales como públicos, en un territorio donde este tipo de intervenciones que se veían aún con recelo y en donde el muralismo tenía una tradición muy fuerte en el imaginario social como el arte representativo y nacional, logrando abrir la brecha a otros artistas que les siguieron y que posteriormente cobraran talla mundial tales como: Guillermo Gómez Peña, (quien también se formó al igual que Mayer en la escuela

norteamericana de arte) Lorena Wolffer, Jesusa Rodríguez y Roció Bolívier (La Congelada de la Uva) entre los más destacados.

En el caso Brasileño nos encontramos con Lygia Clark, quien perteneció a los movimientos de arte nuevo-concreto que surgieron en Brasil de la mano de figuras como Helio Oiticica, que tuvo por objeto integrar lo orgánico, con los materiales empleados a una nueva configuración del arte nacional, apartándose del arte concreto o construccinismo brasileño, tendencia dentro de la pintura abstracta que se desarrolló durante los 30 y del cual Clark participó alrededor del año 1954. De tal forma, Lygia proveniente de la rama de la arquitectura, después de haber trabajado por más de una década desde un arte bidimensional, blanco y negro y con materiales pesados, empieza junto a esta nueva propuesta artística a renovar los materiales que empleaba en sus obras, abocándose por elementos más maleables como el caucho, plástico, alambre, hilos elásticos, telas, entre otros a la vez que a dar mayor relevancia a la relación con el espectador, de hecho posteriormente será denominada como una fuerte precursora del arte relacional, pues su propuesta apunta a crear una serie de vínculos entre los partícipes de las acciones, así ya no hay una obra, un espectador y un artista, sino que estos tres aspectos se vuelven concomitantes, se mezclan en su arte, y convoca al espectador a participar de la producción, recepción e interpretación de la misma, haciendo que los materiales cobren significado siempre en relación directa con la intervención colectiva.



Imagen 18: Lygia Clark, Baba Antropofágica, 1973

Lygia Clark, tendrá su mayor desarrollo en la década de los sesentas y setentas en donde viaja a Francia y empieza su labor docente, allí desarrollará varias de sus obras más conocidas como “Máscara sensorial”, “Respire conmigo”, “O yo o tú”, “Baba antropofágica” (foto), “Cesárea”, “Nostalgia del cuerpo”, “Máscara abismo”, entre muchas otras. Que abocan a la construcción de una especie de arte terapéutico, que explora las posibilidades de recuperación física y psicológica a partir de la creación colectiva.

En el contexto Latinoamericano, esta artista será una precursora de lo que posteriormente entraría a llamarse performance, aunque sus acciones fueron más catalogadas desde el happening, debido a la interrelación con el espectador, que dejaba de ser un factor aislado y pasivo y cobraba protagonismo en la creación mutua. “*Ligia Clark transformo a los espectadores en participantes de su arte, invitándolos a indagar en las sensaciones corporales.*” (Alcázar, 2014, 51)

En conclusión, aunque en Latinoamérica se llevaba el proceso de forma menos articulada y visible, pues no se dieron circuitos de apoyo a la exposición de arte producido por mujeres, ni escuelas de formación feminista, como en los Estados Unidos (Judy Chicago y Myriam Shapiro con la Woman-house, entre otros) se evidencio la producción de un arte producido

por mujeres, que desde diferentes fronteras y países con diferentes dinámicas, generan una ruptura con la forma de representación artística tradicional de la artista mujer y del arte producido por ellas. De tal forma el cuerpo sale a escena ya sea a través de mecanismos producidos manualmente con plástico, alambre y demás como en el caso de Lygia Clark o con el manejo de la sangre en el de Ana Mendieta o con la crítica a las tradiciones más conservadoras de la sociedad mexicana que legitimaba la violencia contra las mujeres, con el grupo PDG, en México.

CAPITULO II COLOMBIA, ANTECEDENTES DEL ARTE PERFORMANCE

En el contexto Colombiano desde el año 1959, se registran señales de un arte acción hoy denominado performance a partir de una serie de hechos aislados entre sí, es decir que no denotan una continuidad fluida, pero que son constitutivos de un mismo sentir, los que serán relevantes rastrear como antecedentes de un arte que con fuerza se abocaba cada vez más hacia el cuerpo y los recursos del espacio como estrategias válidas para poner en discusión temas sociales, políticos, culturales, que si bien, el arte ya había tratado en otros formatos como la pintura y la escultura, necesitaban ponerse en el espacio de lo público y por lo cual los artistas recurren a nuevas formas creativas, poniendo en discusión las realidades a las que se enfrentaban.

Solamente hasta la década de los noventa ese arte acción se fortalecería a partir de la institucionalización que se da del mismo con el premio otorgado en el Salón Nacional de artistas del año 1990 a María Teresa Hincapié por su performance, "*Una cosa es una cosa*".

Pero el origen en Colombia de un arte que empezaba a tener en cuenta el espacio, lo público, la unión entre lenguajes como el teatro, la danza, la poesía y la literatura vería realmente sus primeras luces alrededor de un movimiento artístico nacional: el Nadaísmo 1958, Según Marilyn León, el cual será dentro de la historiografía del arte performance en Colombia un momento relevante, pues generó una escena en la cual el arte se prepara a transfigurarse a partir de personajes como Gonzalo Arango fundador del mismo y que prestarán valiosas

acciones con sus “Actos de Pánico” como antecedentes, además de las quemas públicas de libros acompañados de discursos, presentaciones de teatro entre otras acciones que protagonizó y que empiezan a transformar los espacios del arte nacional; uno de ellos será registrado en *La Primera Feria de Arte de Las Cruces*, que fue apoyada por el gobierno y duró en el espacio público de la Carrera Séptima con Calle 13, al frente de la iglesia de San Francisco, 24 horas por dos semanas completas.

Allí Gonzalo Arango llegó con su máquina de escribir y mecanógrafo en 12 billetes de un peso, (uno por cada artista que participaba en la feria) y abrió la inauguración con el siguiente discurso:

“Gentes honestas, y Ladrones (sic.) de Bogotá. Once artistas quieren poner aquí sus obras para que se mojen o se asoleen como en cualquier semáforo...Para que alguien tenga el pretexto de decir que no fue a pagar las cuentas del teléfono y la alcantarilla por quedarse en la Primera Bienal de las Cruces... Para que el borracho de media noche tenga la revelación súbita de que los fantasmas de San Francisco se levantaron de sus osarios para darse un paseo tecnicolor... Para que la aristocracia bogotana no tenga la oportunidad de venir a lucir sus joyas, sus Cristian Dior (sic.) y sus pieles de bisonte...Porque aquí no se va a dar champaña a los invitados, ni nadie se hizo lavar la caja de dientes para sonreírle cómplicemente a los artistas... Aquí dejamos esta exposición para que el pueblo excluido secularmente de los privilegios de la cultura, se tropiece con estos cuadros y estas esculturas, y como es natural, no los entienda ni se explique su importancia. Porque los artistas sabemos que el pueblo no necesita arte sino revolución. Quiero reafirmar aquí el carácter gratuito y desinteresado del arte. Esta exposición no pretende redimir a nadie, ni solucionar problemas sociales o personales. Al pueblo no le interesa la pintura, mientras su vida sufra el tremendo determinismo de la necesidad y de la angustia económica. La pintura es para él el lenguaje puro e incommunicable. Nuestro pueblo pasará ante estos cuadros y dirá: “Están locos”; y tiene razón: porque locura es la antirrealidad. El pueblo se puede pasar perfectamente sin la pintura, sin la música, sin la poesía, porque eso del arte es el último reducto que le queda al idealismo en esta edad maravillosa en que el personaje central ya no es el semidiós

individual, sino las grandes masas beligerantes y determinantes de la Historia...” (León, 2013:19).

En esta acción Arango, irrumpe en el espacio sorprendiendo tanto a los asistentes al evento como a los mismos artistas, además de interpelar al transeúnte de a pie, es decir un público que se constituye en tal sin saberlo, aludiendo a una serie de cuestiones y generando una disrupción en el espacio público, parecidas a las realizadas en los happenings tanto en EEUU como en Europa.

Otra acción también proveniente del Nadaísmo que puede entenderse como referencia de una arte de acción, será el protagonizado por la posteriormente artista de teatro, Patricia Ariza, quien en la Conferencia del Nadaísmo del año de 1960 se queda 60 minutos ante el público sin emitir sonido alguno, constituyéndose esta acción de silencio en una especie de resistencia corporal ante un público definido que empezó a chiflarla, pues no entendían el sentido ni el motivo del mismo como una acción intencional, calculada previamente, como ya en su momento lo había hecho John Cage con su composición 4'33", donde se queda en total silencio, al interpretar la partitura del mismo nombre, jugando no con los sonidos provenientes de los músicos y de los instrumentos, sino con los que son producidos por la audiencia. Cambiando el lugar de atención y dando un protagonismo al público, mientras esté entre incómodo y atónito, no comprendía lo que sucedía ni que reacción tomar.

Según Ariza: «Yo no sabía hablar en público, y la verdad tampoco tenía mucho que decir, verbalmente. Todo estaba allí viviéndose en silencio, cuerpo adentro. Llegué al lugar ese de Cartagena, era un auditorio solemne de un gran banco. Y, frente al público hice un silencio total que duró una eternidad. Años después supe que había hecho una verdadera performance» (León, 2010: 26).

Ya para los años setentas, es decir una década después se presenta de forma excepcional el apoyo de la institucionalidad al arte nacional generando espacios como las bienales que intentaron abrir la plástica nacional a las tendencias mundiales, tanto en aspectos formales como de temas de creación, así desde 1968 hasta 1972 y 1974, se realizaron Bienales en la ciudad de Medellín, patrocinada por empresas del sector textil como Colteger. A su vez los

Salones de Artistas fueron otro espacio apoyado por la institucionalidad, que propicio la crítica y la creación. Estos últimos muy reprochados por estar demasiado centralizados hacia las principales ciudades del país como: Bogotá y Medellín olvidando espacios representativos para la plástica nacional como Barranquilla, Cartagena, Pamplona, entre otros.

Los salones, funcionaron como plazas de visibilización de los actores emergentes del arte nacional, y de las nuevas formas que adquiriría el arte. Algunos hechos relevantes serán protagonizados por la escultura de sal de Antonio Caro (padre del conceptualismo), así como también por su intervención "*Defienda su Talento*" en donde se dispone a realizar una acción plástica que consiste en dar una cachetada al curador que no acepta su propuesta para el Salón Nacional de Artistas por considerar que no cumplía con los requisitos necesarios, en protesta por el rol protagónico que toman estas figuras en la escena local por encima de la misma acción creadora y creativa del artista, Caro defiende su talento por medio de esta cachetada.

Otro evento relevante de apertura de la plástica nacional a nuevos lenguajes y a los artistas jóvenes lo protagoniza la creación del Salón Atenas, fundado 1975, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, patrocinado por Atenas Publicidad, con el fin de apoyar el arte joven, dedicado a artistas menores de 31 años. El cual se convierte rápidamente en una plataforma de visibilización y en consecuencia escenario de novedosas propuestas plásticas, diferentes a las del circuito institucionalizado del arte con las grandes figuras ya consolidadas.

Algunos artistas que posteriormente presentarán sus trabajos en este salón serán: Fernando Cepeda (Álvaro Erazo), Roserberg Sandoval, y María Evelia Marmolejo, figuras relevantes para el arte acción en Colombia que en esta época hasta ahora estaba constituyéndose como tal. Pero quizás la influencia en torno al performance más grande en el arte nacional, la protagonice en el año 1981 el Coloquio de Arte No-objetual y Urbano en el Museo de Arte Moderno de Medellín el cual se desarrolló de manera paralela a la IV Bienal de Arte, en la misma ciudad.

El coloquio de arte No objetual montada por el curador peruano Juan Hacha, tenía por uno de sus principales objetivos, el reconocimiento de (nuevas) tendencias artísticas, las que

estaban incidiendo con más fuerza en el sur del continente en países como: Brasil y Argentina, quienes llevaban la vanguardia en cuanto a la producción artística latinoamericana en su momento, con el manifiesto Antropófago en los años veinte (Brasil), posteriormente con el movimiento Neo-concreto en los cincuentas y sesentas, y que con Lygia Clark estaba abriendo las fronteras hacia que posteriormente sería denominado como arte relacional.

De tal forma el objetivo de estos espacios era el de buscar el desarrollo del arte contemporáneo colombiano, fuera de las figuras más representativas e institucionalizadas en la esfera nacional desde la década de los sesentas principalmente por (Edgar Negret, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Guillermo Widemann, Fernando Botero, Beatriz Gonzales, Luis caballero, Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, posicionados como los representantes del arte moderno por excelencia, por la crítica de arte Martha Traba.

En el Coloquio de Arte NO- objetual se dieron cita artistas de toda Latinoamérica quienes desde sus respectivos territorios estaban explorando los primeros pasos del happening y el performance propiamente latinoamericano, artistas como: Jenny y Nan (Jennifer Hackshaw y María Luisa González) de Venezuela, Martha Minujin (Argentina), Aracy Amaral (Brasil), Carlos Zerpa (Venezuela), Cildo Meireles (Brasil), Álvaro Erazo, Álvaro Barrios (Colombia), No-grupo (México), Javier Marín, Pedro Teheran, Diego Barbosa (Venezuela), Leopoldo Mahler (Argentina). De igual forma también se dio la presencia del crítico de arte peruano Juan Hacha, quien fue el curador de dicho evento, entre otros exponentes del arte contemporáneo latinoamericano, quienes serían piezas fundamentales en la formación de una nueva generación de estudiantes y artistas, que tenían preguntas en torno al espacio, el cuerpo, la integración del público a las acciones plásticas, el arte colectivo, la renuncia a la figura protagónica del artista genio y la consolidación de una arte en grupo con los antecedentes de Tucumán Arde de Argentina, el olvido de la forma y de la estética de un arte decorativo, en beneficio de la acción y lo popular, la participación de un público cada vez más activo en un espacio social en donde en varios países se vivían realidades políticas conflictivas con la presencia o consecuencias de las dictaduras militares que hicieron a los

artistas salir de los talleres y de los circuitos institucionales del arte como galerías y museos para empezar a interpelar a la sociedad desde la esfera pública.

Antes del coloquio que sirvió para reconocer artistas que estaban explorando el performance en Latinoamérica a finales de los setentas y comienzos de los ochentas, otros artistas del continente que serían un antecedente relevante para un arte acción o performance latinoamericano serán: Alejandro Jodorowsky, Fernando Arrabal y Rolan Toporen México, Martha Minujin y Alberto Greco, en Argentina esta último hacia círculos en tiza alrededor de las personas y las denominaba obras de arte en movimiento, Eduardo Antonio Vigo en Uruguay, Brasil con Flavio de Corvalho y Iygia Clark, y Venezuela con Carlos Zerpa, Juan Loyola o el Grupo Escombros. Todos los anteriores con propuestas que serán denominadas proto-performance y muchas veces relacionadas más con el Happening, pero que se manifestarán como la semilla para el desarrollo del performance latinoamericano posteriormente.

En el contexto Colombiano será a finales de los ochentas y en los 90's cuando empieza a ser más utilizado y empleado en las reflexiones artísticas de un grupo cada vez más grandes entre los cuales se resaltaron principalmente: *El grupo Acto Latino, dirigido por Juan Monsalve, Rolf Abderhalden (cofundador de Mapa Teatro), Adolfo Cifuentes, Alfonso Suárez, Alvaro Restrepo (creador del Colegio del Cuerpo), Dioscórides Pérez y Álvaro Ordóñez* (Arcos:2007), Posteriormente figuras como Rosemberg Sandobal, Fernando Pertuz, Raul Naranjo, entre otros tomaran estas manifestaciones artísticas con más fuerza en la escena artística nacional.

CAPITULO III ARTE FEMINISTA, PERFORMANCE Y MARIA EVELIA MARMOLEJO: SE CIERRA EL CIRCULO

En un primer momento se realizará una descripción narrativa de cada obra realizada entre 1981 y 1985 por la artista María Evelia Marmolejo, para después centrarse en analizar las obras que permiten evidenciar con más fuerza cómo empleo el cuerpo y en este orden de ideas el performance como una herramienta y experiencia artística que puede leerse como una apuesta feminista. Para esta tarea se tendrán en cuenta las tres categorías construidas como lo son **a.** apertura del Canon artístico: evidenciando como Marmolejo fue una de las primeras artistas que introduce el arte performance a la práctica artística nacional, haciendo uso de su cuerpo como plataforma y obra, al igual que en los inicios del performance lo hicieron las artistas de los años sesenta y setenta, logrando abonar un espacio en el que 10 años después la también artista María Teresa Hincapié ganará un premio nacional de arte a través del performance ya consolidado como una plataforma artística en el escenario nacional. **b.** Lo personal es político: en donde se evidenciará como María Evelia por medio de su arte, privilegió el cuerpo como medio de expresión y como soporte de su obra, sacando procesos marcadamente femeninos como lo son la gestación, el proceso de parto y nacimiento, así como el ciclo menstrual, a la esfera pública haciendo de lo autobiográfico un tema del arte y **c.** La sexualidad, el cuerpo de la mujer y su apropiación permite abrir un espacio en la práctica nacional en la que el desnudo entra en escena, pero un desnudo que se emplea desde la misma mirada de la artista para increpar a un público sobre cuestiones, políticas y sociales, como un elemento de choque. Repensando el valor del cuerpo, su poder expresivo a la vez que los procesos propios del cuerpo femenino con sus ciclos etc...

MARIA EVELIA MARMOLEJO

La figura de la artista María Evelia Marmolejo nacida en Prado, Valle del Cauca, en el año 1958, resulta relevante en el estudio de la historia del performance en Colombia en la medida

que fue una de las primeras artistas colombianas en abocarse al uso y empleo del cuerpo en este territorio, de hecho mucho antes que María Teresa Hincapié, quien había sido denominada en el ámbito nacional artístico, como la pionera del performance al ser la ganadora del Salón Nacional de Artista de 1990 con su obra “*Una cosa es una cosa*”; ahora si bien es cardinal la figura de Hincapié en el arte nacional como la institucionalización de un lenguaje incipiente en el panorama artístico y su ulterior apertura hacia estos lenguajes plásticos, será necesario en este trabajo de monografía reconocer a Marmolejo como una de las artistas que inaugura esta práctica en el país en 1981 con su intervención “Anónimo 1” en el Centro Administrativo de la Ciudad de Cali.

En este proceso de inicio del performance en Colombia serán muy significativos los espacios de formación, profesores de la Escuela de Bellas Artes del Valle, que jugarán un papel importante en la apertura a nuevos lenguajes plásticos, trayendo a la esfera nacional el reconocimiento de movimientos como el Accionismo Vienés, el Happening y el Fluxus, a partir de sus viajes al extranjero y los documentos como revistas, libros y demás.

A su vez las Bienales como la realizada en IV Bienal de Arte Medellín, que se llevó a cabo paralelamente con el Coloquio de Arte No objetual y Urbano en 1981, en donde participaron artistas internacionales que estaban desarrollando el performance en Latinoamérica como Yeni y Nan y Carlos Zerpa, también serán un antecedente significativo, pues impregnan el ambiente creativo de nuevas prácticas que hasta ahora se estaban explorando.

Según la artista María Evelia Marmolejo estos eventos más algunas lecturas sobre Lygia Clark, Martha Minujin y Yeni y Nan, (de quien tuvo oportunidad de presenciar el performance que se dio en torno al coloquio de Arte No- Objetual 1981) tuvieron un fuerte impacto en su formación artística, pues antes de este tipo de eventos no se reconocía en Colombia conceptos como performance y si se desarrollaban era de forma aislada, pues no era muy popular; de hecho no había bibliografía y en el único espacio donde se encontraba algo al respecto, era en revistas como *Arte en Colombia*, *Revista de Arte y Arquitectura*, y algunas gacetas dominicales donde publicaban artículos curadores de vanguardia: Miguel Gonzales en Cali, Eduardo Serrano en Bogotá, Alberto Sierra en Medellín y Álvaro Barrios

en Barranquilla. De modo similar estos personajes se constituían en una ventana para los artistas jóvenes que se investigaban sobre otros formatos y prácticas artísticas fuera de los ya posicionados en el ámbito nacional, con los grandes abstraccionistas como: Omar Rayo, Edgar Negret, Alejandro Obregón, entre otros.

Así para el año 1976 María Evelia ingresó a estudiar Derecho y Ciencias políticas, en la ciudad de Santiago de Cali, carrera que sin terminar abandonó para dedicarse al arte, ingresando a la escuela de Bellas Artes del Valle. La artista comenta que los finales de los setentas y los ochentas fue un periodo de gran agitación cultural, donde grupos de artistas e intelectuales se reunían en los cafés a discutir las problemáticas sociales, políticas, literarias y culturales en medio de la tensión que se vivía en el país, “ *Recuerdo ver en el restaurante café Los Turcos, al lado del TEC, a Alejandro y Enrique Buenaventura con el profesor Estanislao Zuleta o Miguel Gonzáles, con Óscar Muñoz, Heber Astudillo, Fernell Franco, Alicia Barney o Pedro Alcántara con Carlos Mayolo, Luis Ospina y una nueva generación de artistas y estudiantes.*”³

La política y el arte en este periodo no eran lejanos como tampoco lo estaban en otras latitudes del continente americano, hay que recordar que Brasil se encontraba en dictadura desde los años sesentas y posteriormente otras naciones como Chile y Argentina se unirían a esa lista de países del continente, que bajo la influencia norteamericana y en el contexto de la guerra fría, serían gobernadas por décadas bajo el mando de dictaduras militares que tendrían como bandera frente a la cultura y el arte la censura y la persecución de sus protagonistas. En Colombia pese a no existir una dictadura en este periodo, la represión que se vivía era fuerte, el frente nacional había impuesto la presencia de dos únicos partidos políticos de tradición (conservadores y liberales) negando con ello la disidencia política y estigmatizando los movimientos sociales como el sindical y obrero. Haciendo que toda participación en política fuera sancionada, perseguida y erradicada bajo las más terribles prácticas como la desaparición forzada, el homicidio y la tortura.

³ M. Marmolejo. Entrevista escrita, 19/04/2014.

En cierto sentido “ *fueron los años de explosión de movimiento sociales y el rejuvenecimiento de la izquierda en esta época iniciaron una serie de importantes movilizaciones y luchas sociales, cuyos principales protagonistas siguieron siendo los movimientos estudiantil, campesino, sindical y cívico*” (Gómez, 2011:91). En consecuencia, la acción policiaca, de espionaje y persecución no se dejó esperar. Casos de sindicalistas asesinados, jóvenes estudiantes de universidades públicas, torturas etc., eran el pan de cada día.

De hecho, la artista comentara que en su juventud en la ciudad de Cali vivió esta situación. “*Siendo niña y preadolescente, fisgoneaba desde mi ventana, a la policía y al Ejército Nacional lanzar gases lacrimógenos sobre grandes manifestaciones obreras y estudiantiles (sobre mi calle habían dos centros sindicalistas) y escuchaba con miedo los tiroteos, los gritos, y trotes de la gente que corría a buscar refugio, en mi casa mi madre solía socorrer a los manifestantes.*”⁴

En los años que siguieron a la incorporación de María Evelia a la Universidad de Bellas Artes, vivió dolorosamente como familiares, amigos y ex compañeros que habían estudiado con ella ciencia política y derecho en el año 1976, fueron torturados, encarcelados y desaparecidos. De ahí también su inquietud con el cuerpo, pues había cuerpos que no aparecían, otros lo hacían –desmembrados- en los cañaduzales como los hermanos Zambrano, otros fueron torturados y lograron huir del país. La elección de María Evelia y hasta el mismo nombre de sus primeras intervenciones con el performance remite a esos cuerpos que no aparecen, a esos denominados NN o anónimos que carecen de nombre, de historia e identidad, pero que dejan pequeños rastros en la memoria colectiva, familiar, de amigos que verifican su existencia aunque de ella no quede un rastro físico.

María señala además, que su arte está estrechamente vinculado al espacio geográfico y político que le tocó vivir, sus temas están relacionados con la contaminación ambiental, con la violencia desde el mismo proceso de colonización hasta la persecución producida por el estado colombiano en los años setenta con el estado de sitio y el estatuto de seguridad (1976)

⁴Marmolejo, M. Entrevista telefónica. 12/06/2014.

hasta mediados los años 80's, en donde se agudizan las desapariciones, torturas y asesinatos tras el surgimiento de movimientos sociales sindicalistas, asociaciones estudiantiles y grupos armados como el M-19 (Movimiento 19 de abril) que asumirían un fuerte liderazgo en esta época.

Las obras de María Evelia en el periodo de los años 80's, que será la década a trabajar en esta monografía, puede organizarse a partir de los nombres en 4 grandes momentos: Anónimos, de los que se desprenden 4 intervenciones que van desde 1981 hasta 1984, Anónimo 1 (1981) Performance desarrollado en la plazoleta del Centro Administrativo Municipal de Cali, Anónimo 2 (11 de marzo 1982), Performance realizado en la Galería San Diego, (Bogotá, 1982), Anónimo 3 (1982), Performance en cuenca del Rio Cauca, (Valle del Cauca, 1982), Anónimo 4 (1982), Performance Cuenca del Rio Cauca (Valle del Cauca 1982), Residuos 1984, América 1985 Performance en la Plaza Cristóbal Colon, (Madrid España) y finalmente Sesquilé (1985) en Hospital Anglo- Americano, (Madrid, España).

Una de las obras más significativas para esta monografía será Anónimo 1, Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos. Esta será el primer performance realizado por la artista en el año de 1981.



Imagen 19: Marina Evelia Marmolejo "Anónimo 1" (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos).1981. Plazoleta del Centro Administrativo. Registro Fabio Arango. Cortesía María Evelia Marmolejo-Julián Navarro



Imagen 20: Marina Evelia Marmolejo "Anónimo 1" (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos).1981. Plazoleta del Centro Administrativo. Registro Fabio Arango. Cortesía María Evelia Marmolejo-Julián Navarro

Frente a la plaza del centro administrativo de la ciudad de Santiago de Cali la artista “...caminó silenciosamente sobre una vía peatonal marcada con una línea de papel blanco. El área estaba resguardada por la Policía, que evitaba que el público se acercara demasiado. Después de comenzar el performance, Marmolejo se sentó sobre la línea blanca e hizo cortes bajo los dedos de sus pies, y entonces se dispuso a caminar, dejando un rastro de sangre tras de ella. La segunda parte del performance consistía en curar sus heridas y seguir caminando con los dedos de los pies vendados. La artista había colocado un reloj que hacía ruido durante la acción, el cual tenía una alarma programada para sonar 20 minutos después y darle fin al performance, lo cual la artista describe como “despertar de una pesadilla”⁷. (Fajardo-Hill, 2013: 5).

María Evelia señala que en un contexto donde la violencia era vivida a diario por cada uno de los habitantes de la ciudad -pues era frecuente escuchar noticias sobre personas desaparecidas, cuerpos que aparecían con señas de tortura además de los desmanes constantes de la policía en el gobierno Turbay Ayala- la población mantenía una posición dócil y resignada frente a estos hechos. Solo ciertos sectores sociales como el sindicalista, los estudiantes y artistas se atrevían a manifestar abiertamente su insatisfacción e indignación frente al abuso de poder. María Evelia narra que su interés con este performance era precisamente interpelar al público y habitantes de la ciudad sobre estas cuestiones. Quería sacarlos de su letargo y confrontarlos con una situación que se encrudecía cada vez más, por eso también se planteó el uso de un elemento de choque y ahí fue donde surgió la idea del uso de la sangre.

“igual ya había sido mucha la derramada”⁵

Según Marilyn León, en la obra de María Evelia -pese a ser incipiente el performance en Colombia- contaba con una estructuración, no solo de tiempo, sino también del espacio (León, 2012: 122) La artista tenía un bosquejo en donde determinaba cada uno de los

⁵ Marmolejo, M. Entrevista telefónica. 12/06/2014.

elementos necesarios para su acción así como el lugar, la duración del performance, el trayecto, los materiales claves como vestuario o elementos quirúrgicos entre otros.

La artista refiere como amigos y allegados después de la realización de la intervención le comentaban sobre la impresión de los transeúntes quienes se veían muy desconcertados al ver a una mujer ataviada de pies a cabeza con vendas, gazas y demás elementos del orden médico cortándose los dedos de los pies y caminando por el papel -previamente supuesto- María Evelia no entendía cómo podía impresionarlos tanto una acción como estas y obviar por otro lado toda la sangre que ya había sido derramada en actos violentos y que era el pan de cada día de aquella época.

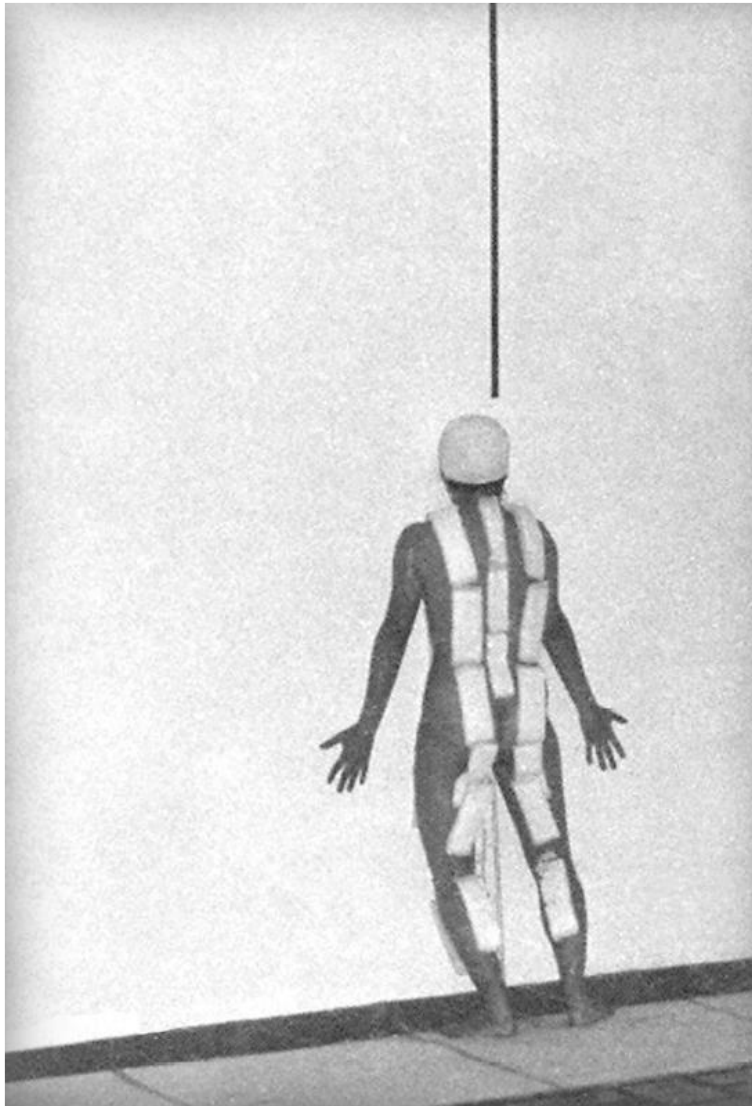
Este fue el primer performance en el que la artista utilizaría la sangre como un elemento de choque, aunque ella ya había trabajado con este “material” (lo convirtió en un material de su trabajo artístico) en su trabajo de grado para optar por el título de artista plástica de la Universidad del Valle, con su proyecto “Tendedero”.

Es importante analizar cómo después de esta acción se abocaría con más fuerza al manejo de fluidos de origen biológico para montar sus obras, provenientes casi todos del cuerpo y particularmente del femenino, (sangre, sangre menstrual, placentas, saliva y orina). Así en su segundo performance Anónimo 2 (11 de marzo), realizada en la ciudad de Bogotá en la galería San Diego en el año 1982.



Imagen 21: Maria Evelia Marmolejo. 11 de marzo (March 11), 1982,performance at San Diego Gallery,
Bogota 1982 -

Documentary photograph. Photo by Nelson Villegas and Camilo Gómez. Cortesía María Evelia Marmolejo,
Julián Navarro



María Evelia dispone del espacio con una luz de discoteca, haciendo que la atmosfera de la galería este caracterizada por una luz intermitente que transforma el color real del espacio y también el de la sangre a negro. Así ataviada con una serie de toallas higiénicas pegadas en sus brazos, piernas, tórax y pubis, y vendada en su cabeza; recorre el espacio de la galería pegándose a las paredes, dejando el rastro de su sangre en las mismas y en el suelo alrededor de su camino, en donde se encontraba una tela dispuesta para tal fin.

“Como preparación para el performance, tomó remedios herbolarios para ayudar a inducir su período y garantizar que comenzaría el 11 de marzo.”(Fajardo-Hill, 2013:5)

"Uso mi fluido menstrual, algo único y exclusivo del ser femenino, desnudo y con varias almohadillas pegadas a mi cuerpo, puedo realizar un baile... Con mi pubis que dibujo las manchas y líneas de sangre en la pared y me dejé gotas de sangre menstrual que cae sobre el suelo " rendimiento: 1981, Galería San Diego, Bogotá Cortesía María Evelia Marmolejo.

Acá se puede indicar algunas coincidencia o gesto común con la también artista Shikedo Kubota con su Vagina Painting (1965). En donde a su vez deja rastro de su cuerpo (corporalidad y sexualidad) mediante un especie de movimiento en un papel blanco instalado en el piso. Solo que en el caso de Kubota se hacía alusión a la sangre pero realmente se emplearía pintura roja.

Imagen 22: Maria Evelia Marmolejo. 11 de marzo (March 11), 1982, performance at San Diego Gallery,
Bogota 1982 -

Documentary photograph. Photo by Nelson Villegas and Camilo Gómez. Cortesía María Evelia Marmolejo,
Julián Navarro.



Imagen 23: Maria Evelia Marmolejo. 11 de marzo (March 11), 1982, performance at San Diego Gallery,
Bogota 1982 -

Documentary photograph. Photo by Nelson Villegas and Camilo Gómez. Cortesía María Evelia Marmolejo,
Julián Navarro.

En la época en la que María Evelia produce su obra, las toallas higiénicas, eran un producto novedoso hasta ahora saliendo al mercado, - según lo señala- por lo general la mayoría de las mujeres usaban pequeños trapos o telas de algodón, que después debían ser lavados, la cuestión desechable era hasta ahora incipiente en el país. Por lo cual era común ver mujeres en la calle que se “manchaban” es decir que a partir del movimiento y al no tener estas telas algún tipo de pegante, sino solo unos pequeños ganchitos con los cuales se adhería a la ropa interior, se corría el riesgo constante de manchar la ropa exterior con sangre. Estos inconvenientes empiezan a ser más visibles una vez las mujeres salen del espacio de lo privado e ingresan de forma masiva a universidades o a espacios laborales. La sociedad por su parte se encargaba y aún lo hace de sancionar y evidenciar este proceso natural de la mujer como algo indeseable y antihigiénico.

La artista realiza este performance con el interés de sanar la relación que desde muy joven había mantenido con su cuerpo, según lo refiere en entrevista telefónica: *“Siempre había sentido vergüenza cuando en la calle alguien se acercaba a decirle algo con respecto a ello, sentía miedo e incomodidad. En su mismo hogar donde estaban sus 4 hermanos varones siempre sufría la pena de manchar las sabanas, porque debía esconder este hecho, levantarse rápidamente a borrar la evidencia, y todo tras un rastro de vergüenza.”*⁶

De tal forma la sangre expuesta a un público intencionalmente, que según cuenta en la galería San Diego era mayoritariamente masculino, surte como una especie de terapia a la que la misma artista se sometía voluntariamente en ese proceso de sanación, que inicio desde el primer momento cuando empezó a elaborar la idea sobre el performance.

Por tanto es claro como el aspecto biográfico empieza a ser muy relevante en el quehacer de la artista, y en donde también puede verse su relación con las artistas feministas de los años

⁶ Marmolejo, M. Entrevista telefónica. 12/06/2014.

setentas que a través de sus obras e intervenciones intentaron sacar a la esfera pública los aspectos marcados por pertenecer al espacio de lo íntimo procesos fisiológicos femenino como la maternidad y fluidos como la menstruación, la leche materna, la saliva, entre otros.



Imagen 24: Anónimo III (1982). Cortesía María Evelia Marmolejo- Julián Navarro



Imagen 25: Anónimo III (1982). Performance cuenca del Rio Cauca, (Valle del Cauca, 1982), Cortesía María Evelia Marmolejo- Julián Navarro.

En su Anónimo 3, 4 y Residuos, María Evelia nuevamente se aboca al empleo de materiales orgánicos, pero esta vez, según lo manifiesta, el interés creativo descansa en la denuncia de orden ambiental, de tal manera la acción performática se desarrolla a orillas del río Cauca, en el cual junto a un fotógrafo que registra la acción, se dispone a realizar un ritual de sanación del río y de la tierra. El performance se realiza cuando María Evelia, llega ataviada con vendas en su cabeza, brazos, piernas y a partir de un agujero que es realizado por ella misma en la tierra, dispone un escusado, así se dispone hacer un lavado vaginal, posteriormente retira el escusado y empieza a quitarse las vendas y a enterrarlas, mientras se dispone abonar la misma con cal en polvo previamente cocinada, posteriormente se dispone a enterar las vendas y sus fluidos como un ejercicio de sanación de cura de las heridas sufridas por el territorio. A su vez anónimo 4 también tendrá como objetivo un aspecto sanador pero esta vez la intervención surge alrededor de una noticia que lee la artista en la que se referencia la muerte de niños y niñas menores de 5 años por varias causas, una de ellas la desnutrición. A partir de esta información María Evelia, planea la construcción de una acción que denuncie la precaria situación de los menores y que a su vez increpe a la población adulta sobre dicha situación. Se dispone a realizar una actuación en la cuenca del río Cauca, como también lo hizo con su performance Anónimo 3 y con ayuda de un fotógrafo y algunos amigos cercanos desarrolla la intervención, para la cual previamente se dirigió a las clínicas prenatales de la Ciudad de Cali en donde recogió material biológico como placentas, para la realización de la intervención artística.

“Escarbó un triángulo de 1,50 metros... lleno de capas de placentas humanas de nacimientos en ese mismo día en Cali, que la artista recogió de hospitales públicos. Tres triángulos más pequeños contiguos fueron llenados con agua de drenaje. La artista amarró placentas a su cuerpo con pedazos de plástico y se paró sobre las placentas del triángulo grande, donde reflexionó y vivió” (Fajardo-hill, 2013: 7)



Imágenes 26: Anónimo 4, (1982) Performance en la Rivera del rio Cauca, Colombia

Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro

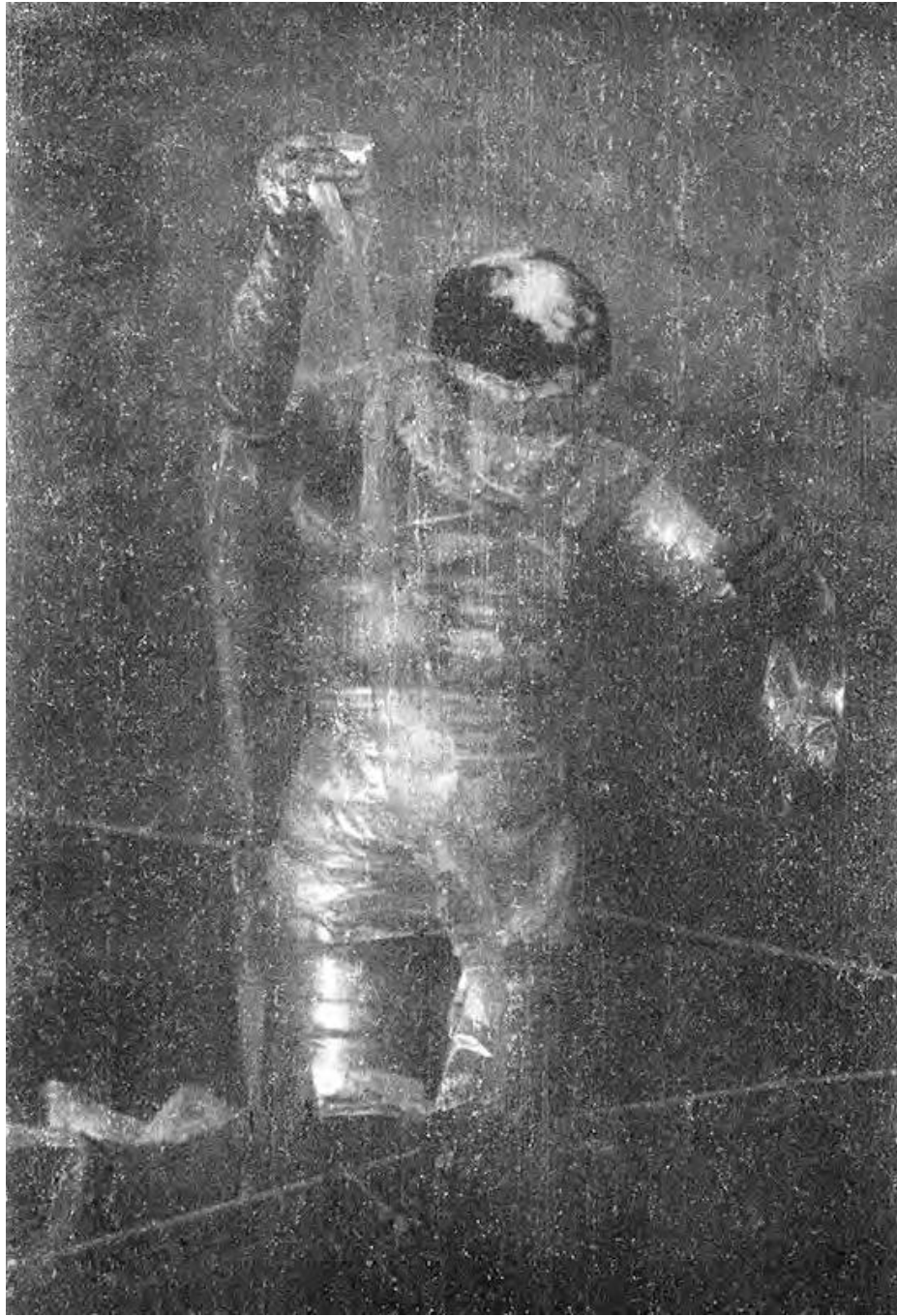


Imagen 27: Anónimo 4, (1982) Performance en la Rivera del río Cauca, Colombia
Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro.

Posteriormente se deshizo de los materiales que cubrían su cuerpo, las placentas, gazas, vendas y demás y realizó una especie de ritual, la artista refiere que este performance fue

muy impactante pues se encontraba muy cargada emocionalmente y de repente a causa de mal olor producido por el material biológico, por la carga emocional empezó a vomitar de forma compulsiva.

Su obra Residuos del año 1984 se conformara de 10 frascos de mayonesa de vidrio vacíos que son intervenidos por la artista con diferentes materiales, fluidos corporales, (sangre menstrual, orina, saliva, cabello, vello púbico, etc... uniéndolos con agua, tierra, gazas y algodones que eran por último untados en petróleo y puesto al final en cada una de las preparaciones). Según refiere la artista en entrevista⁷ *“la intención era evidenciar el abuso de los recursos naturales por parte de las empresas del sector petrolero y denunciar la situación de los sindicalistas del sector petrolero, que por aquel momento era crítica, con la desaparición y asesinatos que salían a diario en la prensa.”*

Esta obra” residuos” será la única en la vigencia señalada del trabajo de esta monografía 1981 – 1985 en la cual no se empelara el performance, no obstante es relevante porque nos

⁷ M. Marmolejo. Entrevista escrita, 19/04/2014.

permite seguir observado el manejo de fluidos y elementos orgánicos en la obra de la artista.



Imagen 28: América, 1985. Performance en la Plaza Colón, Madrid España. Cortesía María Evelia Marmolejo
– Julián Navarro.

América fue un performance realizado en el año 1985 en la ciudad de Madrid España, en la plaza Colón, homenaje al descubridor de América Cristóbal Colón.

En este espacio un 12 de octubre, día en que se celebra el descubrimiento de América, llega a la plaza acompañada de diversos invitados que junto a otros transeúntes, se harán coparticipes de su intervención.

Así pues a las 12 del día María Evelia, empieza entregando a los espectadores, transeúntes y demás personas presentes unas fotocopias que había tomado del libro "Brevísima relación de la destrucción de las Indias" del cronista y padre Bartolomé de las Casas, del cual cuidadosamente había extraído los apartes que consideró más salvajes acerca de la conquista española y que, el cronista en sus años de viajero, recolecto y presento bajo este título.

AMERICA

ACCION CORPORAL

Nombre del artista: María Evelia
Tiempo: 10 minutos
Lugar: Plaza de Colón, Madrid
Fecha: 12 de Octubre de 1985
Hora: 12 horas.

En la isla Española, que fué la primera, como dejimos, don de entraron cristianos e comenzaron los grandes estragos e perdiciones destas gentes que primero destruyeron y des poblaron, comenzando los cristianos a tomar las mujeres y hijos a los indios para servirse e para usar, mal dellos e comerles sus comidas que de sus sudores e trabajos salían no contentándose con lo que los indios les daban de su grado... e muchas otras fuerzas e violencias e vejaciones que les hacían, comenzaron a entender los indios que aquellos hombres no debían de haber venido del cielo...

- Entraban en los pueblos, ni dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaban e hacían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos. Hacían apuestas sobre quien de una cuchillada abría el hombre por medio, o le cortaba la cabeza de un piquete o le descuría las entrañas. Tomaban las criaturas de las tetas de las madres, por las piernas, y daban de cabeza con ellas en las peñas. Otros daban con ellas en rios por las espaldas; otras criaturas metían a espada con la madre juntamente, e todos cuantos delante de sí hallaban. Hacían unas horcas largas que juntasen casi los pies a la tierra, e de trece en trece, a honor e reverencia de Nuestro Redemptor e de los doce apóstoles, poniendoles leña e fuego los quemaban vivos... haciendo unas parrillas de varas sobre horquetas y atabanlos en ellas y poníanles por abajo fuego manso, para que poco a poco, dando alaridos, desesperados se les salían las animas.

- Enviaba españoles a hacer entradas, que es ir a saltar indios a otras provincias... los cuales echaban en cadenas porque no les dejasen las cargas de tres arrobas que les echaban a cuestras... que de 4.000 indios no volvieron 6 vivos a sus casas, que todos los dejaban muertos por los caminos. E cuando algunos cansaban y enfermaban de hambre, trabajo y flaqueza, por no desensartarlos de las cadenas les cortaban por la collera la cabeza e caía la cabeza a un cabo y el cuerpo a otro.

- E tomó muchos indios e hizo despedazar a los perros y cortó mucha cantidad de manos de mujeres y hombres, y las ató en unas cuerdas, las puso colgadas de un palo a la lengua, porque viesen los otros indios, y cortó muchas narices a mujeres y niños...

- Como andaban los tristes españoles con perros bravos buscando e aperreando a los indios, una india enferma viendo que no podía huir de los perros, que no la hiciesen como hacían a los otros, tomó una sogá y atose al pié un niño que tenía de un año y ahorcose de una viga, e no hizo tan presto que no llegaran los perros y despedazaron el niño, aunque antes de morir lo bautizó un fraile...

- Desde la entrada a la Nueva España... duraron las matanzas y estragos que las sangrientas y crueles manos y espadas de los españoles hicieron continuamente a cuatrocientas e cincuenta leguas en torno a la ciudad de Mejico, e a su alrededor, donde cabían cuatro e cinco reinos, tan grandes e harto más felices que España. Estas tierras todas eran las MÁS POBLADAS E LLENAS DE GENTES que Toledo e Sevilla, y Valladolid, y Zaragoza, juntamente con Barcelona porque no hay ni hubo jamás tanta población en estas ciudades....

Breve relacion de la destruccion de...

Material: Exposición Cuerpos en Disolvencias. Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

2013. Curaduría: Emilio Tarazona.

Algunos de los fragmentos seleccionados a continuación:

“Entraban en los pueblos, ni dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaran e hacían pedazos, como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos. Hacían apuestas sobre quien de una cuchillada abría el primer hombre por medio, o le

cortaban la cabeza de un piquete o le descubrían las entrañas. Tomaban las criaturas de las tetas de las madres, por las piernas, y le daban de cabeza con ellas en las peñas. Otros daban con ellas en ríos por las espaldas; otras criaturas metían a espada con la madre juntamente, e todos cuantos delante de si hallaban. Hacían unas orcas largas que juntansen casi los pies a la tierra, e trece en trece, a honor e reverencia de nuestro redemptor e los doce apóstoles, poniéndoles leña al fuego los quemaban vivos... haciendo unas parrillas con varas sobre horquetas y ataban en ellas y poníanles por abajo fuego manso, para que poco a poco, dando alaridos, desesperados se les salían las animas.”

Posterior a la entrega del material se dispone a cortarse con un bisturí los dedos de su manos e intentar plasmar en el monumento de piedra caliza -por demás súper absorbente- alguna palabra, María Evelia cuenta que en un momento no sabía específicamente que quería escribir pero que la palabra América surgió y así se dispuso a plasmarla, también que tenía que cortarse mucho pues la piedra absorbía rápidamente la sangre y no se veía la palabra.



Imagen 30: América, 1985. Performance en la Plaza Colon, Madrid España.

Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro

La reacción del público no se hizo esperar y empezaron a gritarle: “*Sudaca vete a tu país*” mientras otras personas defendían el derecho de la artista a expresar su opinión con gritos “*Este es un país libre*”. En aquel momento después de la dictadura de Franco el país español se encontraba polarizado entre los simpatizantes de la dictadura y los simpatizantes del presidente González que era socialista. Relata María Evelia que posteriormente al terminar de escribir la frase va al otro lado de la estatua donde tiene un espejo de su tamaño real y lo rompe con una piedra envuelta en una gaza y lo pasa a la gente, con la intención que se lastimen... enseguida llega a la plaza la policía y le detiene por tener un arma blanca (el bisturí) en la vía pública. Es remitida a una estación de policía donde dura dos horas encarcelada. Debido a que varias de las personas que le acompañaron en su performance llamaron al abogado cultural colombiano en España, se gestionó su libertad, además porque María Evelia si bien no menciona a la municipalidad de que trataba su intervención en este espacio urbano, si había solicitado un permiso y al no encontrarle en su poder aquel objeto corto punzante por el cual fue puesta presa, (El bisturí se quedó junto a la estatua) no tuvieron más solución que dejarla salir.

Finalmente para el año de 1985, estando en la ciudad de Madrid, España la artista decide hacer de su proceso de embarazo parte de su arte, por esto coincide con amigos, pareja y personal médico del Hospital Anglo-Americano, Madrid, para que se le permita registrar el parto en la clínica. El proceso de creación del artista es parecido al proceso de gestación que sufren las mujeres, pues la idea sobre la obra surge de algo abstracto que poco a poco empieza a tomar forma mientras se alimenta de diversos recursos, la experiencia personal, viajes, relaciones personales, problemas, etc... De tal modo el querer retratar su proceso como creadora a partir de su papel de madre no fue azaroso sino por el contrario un motivo para ratificar la labor del artista como creador.

Sesquilé, fue el nombre que Marmolejo decide poner a su hijo, en honor al hijo del Zipa en (Boyacá) que muere resistiendo contra los españoles.

De tal forma se elige a una amiga fotógrafa para que sea quien registre todo el proceso de parto, pero en el momento del mismo se abre la cámara y el rollo al quedar expuesto a la luz

de la sala de partos, se vela quedando como único registro de aquella intervención, solo las primeras fotos tomadas, que son las que aquí se muestran. Este fue el último performance realizado por la artista en la década de los años 80's cuando se radica de manera definitiva en España y posteriormente en EEUU.



Imagen 31: Sesquilé, 1985.Hospital Anglo-Americano, Madrid, España
Cortesía María Evelia Marmolejo – Julián Navarro.

CONCLUSIONES: ANÓNIMOS, EL CUERPO FEMENINO, LA SANGRE Y EL PERFORMANCE.

La Colombia de los años setentas y ochentas, fue escenario de una violencia sin igual por parte del estado, medidas como el estatuto de seguridad 1978 junto al asesinato de líderes sindicales y de la comunidad académica -por parte de agentes del estado- al igual que la presencia de movimientos de resistencia y organizaciones guerrilleras como las FARC, ELN y el M19, generaron un ambiente de miedo y angustia constante. Según Marmolejo, con más fuerza en aquellos sujetos que se encargaban por medio de las ideas o del arte, de exponer de manera crítica la realidad que vivían. Igual de violenta era la esfera cultural de aquel entonces, para finales de los años setenta aún se mantenía una educación muy represiva con respecto a las mujeres. Si bien asistían a la universidad y accedían a los espacios laborales, las condiciones nunca fueron óptimas, es decir las mujeres tenían como gran proyecto de autorrealización el matrimonio y de hecho el espacio académico se consideraba como un buen lugar en cual conseguir esposo. Así la formación universitaria solo era un paso por medio del cual podía mejorar su situación en pro de conseguir un buen partido, hogar y una familia numerosa. En conclusión las mujeres salían solo momentáneamente del espacio de lo doméstico para ampliar sus opciones, pero una vez conseguido su objetivo (esposo) volvían al único lugar posible de desarrollo de sus proyectos de vida, la familia.

Luego la violencia para María Evelia Marmolejo se maneja en varios niveles, no solo los actos violentos que estuvieron presentes a lo largo de toda esta década, sino también los aspectos culturales, sobretodo en torno al rol y espacio de lo femenino en la sociedad colombiana.

De tal forma sus elecciones plásticas tampoco fueron arbitrarias, responden a una lógica corporal y personal (autobiográfica) a través de la cual selecciona para algunas acciones sangre, sangre menstrual, cabellos, placentas, entre otros materiales corpóreos que denotan diferentes niveles de significado de acuerdo a la acción desplegada. Tampoco es gratuito el uso de un vestuario definido compuesto en su mayoría (Anónimos 1, 2, 3, 4) a excepción de su obra América (en donde se encontraba embarazada) con: vendas, gazas, curas, algodón,

material quirúrgico propio de una sala de emergencias, aludiendo a un carácter límite entre la vida y la muerte, cura y enfermedad. Según la artista, la venda, la cura, y la gaza tiene un carácter de esperanza, de alguien que aun estando enfermo o en un estado terminal tiene la posibilidad de sanar y de hecho su intervención gira intencionalmente en torno a esto, a la posibilidad de curar, espacio en donde interviene otro elemento característico de su obra, los fluidos.

Además de los materiales María Evelia utiliza estas figuras de Anónimos como una forma de denuncia, pues anónimos hace referencia al NN, a la fosa común, el que ha perdido su nombre y como evidencia de su existencia solo deja un cuerpo -o partes de él-, como un rastro del que se desconoce su origen y su identidad, es en definitiva la presencia incomoda de algo que no se quiere ver. Y así a lo largo de sus 4 anónimos es posible identificar distintas temáticas pero todas ellas el empleo del performance para interpelar a un público en una denuncia. En este orden de ideas será clave entender como el manejo del cuerpo en la artista no es una cosa banal ni aleatoria, sino que corresponde a asumir el cuerpo desde un empoderamiento del mismo como interlocutor válido por medio del cual crear sentido, comunicar, denunciar y a su vez fomentar la transformación.

Podemos ver como en anónimo 1 recurre a la sangre y a la herida auto producida para interpelar al público asistente a su performance sobre la violencia y la situación de los desaparecidos y torturados. De hecho esta acción será llevada a cabo por la también artista Regina Galindo 22 años después en su performance *Quien puede borrar las huellas* 2003, en el cual traza un camino de huellas de sangre al igual que Marmolejo, en un centro importante del poder público y político (Desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de la ciudad de Guatemala) denunciando a los muertos y desaparecidos en el conflicto Guatemalteco. *“La ciudad misma se convierte en un espacio teatral y los ciudadanos guatemaltecos en actores que encarnan la memoria histórica. La obra se realiza en la ciudad sin la necesidad de un escenario formal, sin actores y sin un público tradicional.”* (Evelyn Galindo 11 julio 2014). Las dos artistas utilizan la sangre como elemento de denuncia, para cual emplean a su vez como lugar de ejecución de la acción la plaza pública, espacio por excelencia de lo institucional y político.

Así mismo imprimió la misma carga simbólica a la sangre en su performance América, solo que esta vez lo hace entorno no a un suceso actual sino a un hecho histórico; para el que al igual que en Anónimo 1 eligió un espacio no solo institucional sino además simbólico como lo es la Plaza Colón en la ciudad de Madrid, España, como ya lo había hecho con Anónimo 1 en Colombia en la Plaza Central del Centro Administrativo de la Ciudad de Cali. Estas elecciones más que al azar responden a un interés político, de denuncia y de concientización, -como lo señala la artista- y en este último punto compartirá el interés y propósito de las feministas y activistas de años setentas, como Ana Mendieta, esta última en su obra Rip, “...a raíz de la violación y asesinato de una estudiante ocurrido en el campus universitario, decide pronunciarse artísticamente con las siguientes acciones: invita a su casa a compañeros y amigos, quienes al traspasar la puerta entreabierta, la encuentran en un cuarto en la penumbra; sólo una luz ilumina la mesa donde yace desnuda, atada de la cintura para abajo y ensangrentada. En el suelo, platos rotos y huellas de sangre. Mendieta permanece inmóvil durante una hora, mientras sus invitados, perturbados, comentan la escena. Todo este dispositivo intentaba confrontar al público con la barbarie de la violencia contra las mujeres” (Navarrete, 2000) Así también artistas feministas de los años setenta según lo relata Mónica Mayer, artista mexicana que se educó bajo el programa de arte feminista dirigido por Judy Chicago en California Institute of the Arts, 1972, da cuenta de su trabajo con las artistas Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, quienes en su iniciativa Making it Safe 1977 tuvieron por objetivo: “Reducir el índice de violaciones en la comunidad de Ocean Park organizando exposiciones, mesas redondas, performances, sesiones de denuncias públicas, clases de defensa personal y cualquier otra cosa que creara conciencia entre el público” (Meyer, 1999)

Para María Evelia la sangre tiene esa capacidad: manifiesta la violencia. Permite interpelar al otro de manera contundente o por lo menos de asquearlo, en todo caso de generar una reacción. Por eso su empleo en sus performances. Ahora también argumenta que si bien es un material recurrente en sus obras no tiene el mismo sentido la sangre que surge a partir de la herida auto infringida, que la que es proveniente de la menstruación; pues mientras la primera tiene una connotación violenta, de herida y de dolor, - así la usa en sus performance-

la segunda es “pura” y tiene cualidades diferentes, propias de la sanación y de la curación. Esta última conceptualización en relación estrecha a una analogía sangrada con el cuerpo y con los fluidos que son producidos por este. En este sentido tiene muchos encuentros con el trabajo de Lygia Clark quien fue pionera de un arte relacional, terapéutico y colectivo. A la vez que con el artista multifacético Alejandro Jodorowsky (artista y director de cine) pionero del performance en México con sus actos pánico y quien actualmente impulsa una propuesta performática de sanación transgeneracional denominada por él como Psicomagia. En donde da un paso de artista a curandero. La psicomagia, consiste en una serie de acciones corporales basadas en un enfoque psicoanalítico, con el objeto de sanar aspectos psicológicos en relación al individuo, la familia, su entorno y la sociedad.

Por otro lado en su segundo Anónimo o 11 de marzo, en la Galería Sandiego, Marmolejo dirige la mirada hacia el cuerpo femenino y el tabú en torno a la menstruación, catalogada de antihigiénica, sucia, nociva, vergonzosa, etc. María Evelia había leído en la prensa sobre Miguel Ángel Rojas con su intervención “Atenas” la cual le impacto pues en la instalación Rojas, había usado semen y en el contexto nacional aquello era totalmente novedoso, a la artista aquello le pareció interesante por el manejo de un elemento orgánico.

De tales influencias surge la inquietud por los propios fluidos esta vez femeninos (menstruación) de hecho podemos ver como desde el espacio de formación Marmolejo ya tenía un trabajo en torno estos temas:

“En 1979, para su examen final del semestre, realizó su primera instalación, titulada Tendidos, la cual consistió en un tendedero de ropa hecho con toallas sanitarias –unas usadas y otras limpias– amarradas unas con otras. Al final del tendedero había un pañal de tela y todo colgaba de un ancho de carnicería. Marmolejo produjo esta obra en protesta por la brutal tortura y violación –a menudo con objetos de metal– de mujeres campesinas y universitarias (algunas embarazadas) por el ejército colombiano. Ninguna de estas dos obras, a pesar de que la artista explicó su naturaleza conceptual, fue aceptada como escultura o dibujo, respectivamente, y Marmolejo fue reprobada y forzada a dejar la escuela de arte.” (Fajardo-Hill, 2013:4)

La menstruación es uno de los procesos fisiológicos que marcan alrededor de la pubertad la vida de toda mujer, señalando el inicio de vida reproductiva de la misma, hasta el proceso de la menopausia, en el cual desaparece como un signo de fertilidad. Desde la tradición judeocristiana hasta nuestros días particularmente en las sociedades latinoamericanas -atadas fuertemente al factor religioso judeo-cristiano- se manifiesta como un tabú, un tema del que no se debe hablar en público, mucho menos con los hombres; es decir si debe compartirse se hará solo en el espacio de lo doméstico y con otras mujeres. Es clave a la hora de entender este proceso del cuerpo femenino como aún pervive de alguna manera soterrada la sanción moral hacia las mujeres que no cuidan de su proceso, que lo sacan a la esfera pública, por ejemplo la sanción a la mujer que en casa mancha las sábanas al dormir y al día siguiente debe lavar cuidadosamente las mismas para borrar el rastro, además con miedo y vergüenza frente al rechazo masculino (esposo, compañero, padres o hermanos) como si este tipo de situaciones se debieran a la falta de delicadeza y pudor – deberes propios del sujeto femenino-

De igual manera la tradición religiosa que si bien hoy en día no es tan fuerte como en antaño, tiene incidencia en este tipo de procesos marcadamente femeninos, con sus ideas sobre la impureza de la sangre menstrual y el deber de recluírse y alejarse de sus allegados, de los alimentos, del agua -elementos básicos de la subsistencia- una vez llegado este momento del mes. *“Cuando una mujer tenga flujo, si el flujo en su cuerpo es sangre, ella permanecerá en su impureza menstrual por siete días; y cualquiera que la toque quedará inmundo hasta el atardecer...”* Levítico 15:19,24 Esta perspectiva sobre la impureza de la mujer y la sangre se mantienen en la actualidad bajo creencias populares tales como que las mujeres que se encuentran en esta etapa de su ciclo menstrual no deben realizar actividades cotidianas como cortarse el cabello o preparar los alimentos, pues los mismos pueden dañarse, o las opiniones sobre el síndrome premenstrual que indica que las mujeres con el periodo son irracionales - sin tener en cuenta la descarga hormonal propia de este proceso- cuando no en el tabú que existe alrededor del olor, la vergüenza de manchar, entre otras.

A diferencia de estas posturas, algunos pueblos indígenas colombianos, conciben la menstruación como un aspecto sagrado de la vida de la mujer, al respecto María Evelia señala

que la idea de desarrollar esta acción surgió de una conversación con un amigo antropólogo que le había contado una historia sobre la creación del mundo que tenía la comunidad en la cual se había quedado en el Chocó. Para esta comunidad el origen de la vida se debía a una figura femenina que habitaba la tierra sola, pues no había ni varones, ni hembras. Así un día al verse en soledad la mujer decide ir al río y en la cuenca del mismo con un poco de barro y la sangre de su menstruación moldeó un falo, al día siguiente al volver al río la mujer- la primera habitante del mundo-, encontró a un hombre y a este tomó como su compañero y se dispusieron de tal modo a poblar la tierra.”

María Evelia relata que le impactó la relación de la sangre menstrual en este cuento, pues el mismo no poseía una connotación negativa, sino por el contrario un acto se entendía la misma como un proceso de creación, “*propio de la naturaleza femenina y de amor, que da vida*”.⁸

Así, decide empezar a montar la idea de la acción. En principio señala que le costó, pues no pensó ser capaz de desnudarse delante de tantas personas, como otros artistas lo hacen, al parecer sin problemas. Por su lado ella debía prepararse para el performance -en donde se evidencia la proyección de la acción y de los elementos tiempo espaciales – propios del performance- entrando además en un estado de concentración, por medio del cual va desprendiéndose de la mirada de los otros, centrándose en su accionar exclusivamente y en los motivos por los cuales quiere llevarla a cabo.

El pudor frente al propio cuerpo es una concepción que las mujeres construyen y mantienen en torno a la educación que reciben cuando son niñas, más si se movieron en un entorno muy religioso. Hay que tener en cuenta que a las mujeres en la décadas de los sesentas y setentas en Colombia aún se les educaba para cuidar su cuerpo – entiéndase custodiarlo-, no mostrarlo ni exhibirlo y menos entregarlo a otros, pues solo debía ser cedido a su pareja o esposo, -en relaciones heterosexuales-. Lo anterior es muy relevante si nos ubicamos no entorno a las

⁸ Marmolejo, M. Entrevista telefónica. 12/06/2014.

lógicas actuales sino al momento y lugar en el cual la artista estaba llevando a cabo su obra, es decir a comienzos de los años ochenta en Colombia.

De tal manera el apropiarse el cuerpo y la desnudez como una apuesta artística, posibilita leer este performance como un antecedente de arte feminista en Colombia, no solo por el tema es decir por sacar de la esfera íntima y privada un tema marcado por el pudor y el tabú exponiéndolo en un espacio institucional del arte como lo es la galería. Sino además por la forma. La artista se empodera de su cuerpo, es decir lo asume, no como objeto de contemplación, en vez de eso lo apropia como sujeto activo de la acción pues con él lleva a cabo el objetivo de su obra, para lo cual juega con otros elementos como lo son el espacio, un tiempo definido y en este caso la sangre; Este es un trabajo personalísimo y autobiográfico que logra romper con el mandato del pudor sobre el cuerpo femenino.

La artista aclara también que la sangre con la cual da inicio este performance alude a un aspecto de curación personal y colectiva del ser mujer, de aceptar los procesos naturales del cuerpo. En este sentido puede entenderse que en el total de su obra no solo emplea la sangre como un elemento de denuncia sino desde un enfoque ritual.

Según Julián Navarro curador de la obra de María Evelia referencia que fue una de las primeras artistas latinoamericanas en abocarse al uso de fluidos como la sangre menstrual, saliva, entre otros para la construcción de sus obras. Es relevante señalar que en entrevista con María Evelia Marmolejo al preguntarle por artistas coetáneas como Gina Pane, Ana Mendieta, Judy Chicago o Valie Export, que estaban produciendo sobre temáticas muy parecidas y haciendo empleo de los mismos elementos orgánicos, ella responde no conocer ni a las artistas ni su trabajo, señala a su vez que el conocimiento de estos temas se daban por medio de revistas académicas o de arte y más por los profesores de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Santiago de Cali, que eran quienes viajaban y traían material físico o sus experiencias sobre lo nuevo que se estaba realizando en arte. Así refiere haber escuchado del accionismo vienes, pero no de ninguna artista mujer que estuviera trabajando alrededor de su propio cuerpo ni los temas en los que ella estaba interesada.

La artista por su lado con este manejo de materiales, de su cuerpo y de sus fluidos, estaba desvirtuando la tradición que denotaba los procesos femeninos como característicos de la inferioridad de las mujeres, a la vez que sin saberlo reivindicaba al igual que las feministas de los setenta en la Womanhouse, el espacio de lo privado como material de inspiración y construcción de las obras.

La Womanhouse fue una apuesta feminista de arte, realizada en 1972 que dispuso de una casa como lugar de exposición de una serie de intervenciones producidas exclusivamente por mujeres. Se constituyó además como un espacio colectivo no solo de creación, de exhibición sino de crítica, al denunciar la falta de espacios de exposición para el arte producido por mujeres. En la Womanhouse se dieron cita distintos formatos del arte como el performance y la instalación, en este último formato encontramos a la artista Judy Chicago (Programa Feminista de arte, California Institute of the Arts, 1972) con su intervención “Menstruation Bathroom” en donde realiza un tendedero compuesto por toallas higiénicas usadas, que “*serán después injustamente denunciados como el cliché del arte feminista, sin entender que Chicago indica la aparición de nuevas técnicas biopolíticas e higiénicas que “penetran” el cuerpo*” (Preciado, 2013).

Serán posteriormente antecedentes de un arte feminista que en los años ochenta y en el espacio latinoamericano tendrán mayor influencia en colectivos como Polvo de Gallina con sus representantes Mónica Meyer y Amais Bustamante, o en artistas a finales de los noventa como: Lorena Wolffer, Regina Galindo, La Congelada de la Uva, entre otras.

A su vez será muy significativo el que después de su trabajo en la galería San Diego María Evelia fuera invitada al Salón Atenas VIII, en donde reproduce según León : su anónimo 1 en la plaza de la Fundación Universitario Jorge Tadeo Lozano, su performance anónimo 1, además de reproducirse digitalmente cintas de sus performances Anónimo 2, 3 y 4. En el catálogo del salón, el crítico de arte Eduardo Serrano señala: “*María Evelia Marmolejo se expresa por medio de acciones o de performances que recoge en un video y con los cuales ha impresionado hondamente tanto en Bogotá como en Cali. La novedad misma de este tipo de obras, la vulnerabilidad personal que proyectan, su posición feminista y su agresividad y*

violencia son señal evidente de que el artista usa su cuerpo e incluso sus ciclos biológicos con el fin, ante todo, de incitar reflexiones sobre las definiciones del arte”

En los performances que sucedieron están: Anónimo 3 y 4, María Evelia también usara el desnudo –parcial- pero en espacio abiertos y acompañada de pocos amigos (intimo) y del fotógrafo que le ayudaba a registrar sus performances.

Para concluir este trabajo de monografía, planteó que la obra de la artista María Evelia Marmolejo desarrollada en la mitad de la década de los años ochenta efectivamente se puede leer como una apuesta feminista toda vez que María Evelia asume su cuerpo como plataforma artística a través del performance. El cual fue intuyendo, desarrollando y apropiando el cuerpo y la desnudez en una Colombia donde hasta el momento no existía ningún antecedente que pudiera denominarse como performance, así al igual que artistas como Carolee Schenneman o Ana Mendieta, esta desnudes no fue la de un objeto, ni para deleite de otro sino una propuesta artística para poner en la esfera de lo público una variada serie de cosas, que en ella pasaron desde la denuncia de desapariciones forzadas Anónimo 1 y con América, procesos personales con Anónimo 2, hasta temas ambientales con sus Anónimos, 3 y 4.

Luego María Evelia empleo el performance y su cuerpo como una metáfora del malestar social de su época, evidenciando no solo la violencia que vivía el país si no a su vez lo violenta que era la sociedad colombiana con las mujeres, su posición marcadamente política nos permite emparentarla con la consigna lo personal es político, la cual fue empelada por las feministas, tanto activistas como artistas para señalar que si su espacio de dominación había sido lo domestico es decir el mundo de lo privado, ellas tomarían los aspectos de este espacio y lo podrían en la esfera pública para problematizarlo, debatirlo, cuestionarlo, es decir que de ahí saldrían sus reivindicaciones pues era un espacio legitimo desde el cual participar y lo privado tenía consecuencias en el orden social.

El “arte feminista” se va a centrar en el cuerpo como metáfora de la agenda político – social todavía pendiente. Estas obras desvelarán que el sexo, el género, la sexualidad o la “raza”

no son productos “naturales” sino construcciones sociales que sustentan – y se nutren- de las ideologías sexuales y raciales hegemónicas. (Araskistain, 2007:17)

Por tanto el manejo del cuerpo, la apropiación del mismo, volverse protagonista de sus propias historias, permite romper con la representación del cuerpo femenino construida por los artistas varones a lo largo de la historia del arte y permitir a las artistas mujeres dar su propia versión, reclamar la propiedad del cuerpo explorando múltiples aspectos del mismo. Desarticular la construcción performática y social del “ser” mujer, permitiendo abrir finalmente el canon artístico a sus propuestas, nacidas de su propia experiencia y con ellos también el campo del arte nacional a nuevos formatos.

De igual manera abrió en la práctica artística nacional al performance, y 10 años después de Anónimo 1, María Teresa Hincapié ganara un premio nacional, en 1992 por su performance Una cosa es una cosa, institucionalizándose así el performance en la esfera artística nacional, donde se pueden identificar artistas como: Constanza Camelo, Raúl Naranjo, Fernando Pertuz, German Arrubla, entre otros.

