



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

El género en escena. Performance y feminismo

Autor:

Pinta, María Fernanda

Revista

Telondefondo

2005, 1(2)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

El género en escena. Performance y feminismo.

María Fernanda Pinta

(Universidad de Buenos Aires)

La performance en el campo de las artes y los estudios culturales

La noción de performance excede el campo artístico¹, encontrándose en otros campos de la cultura. Richard Schechner, por ejemplo, señala que el objeto (la performance) de (su) estudio incluye el juego, el ritual, los deportes, las artes de la performance (música, danza, teatro), las performances de la vida cotidiana, prácticas jurídicas, médicas, entretenimientos populares y medios de comunicación. "Vivimos en un ambiente teatralizado y performativo". Teniendo en cuenta la expansión de la noción de performance, su estudio conlleva necesariamente la aplicación interdisciplinaria de diferentes metodologías y herramientas de análisis como ser los de las ciencias humanas, biológicas y sociales, de la historia, de los estudios de género, del psicoanálisis, etc. Dice Schechner:

Los estudios de performance son inter (en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales) y por esos, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La "pureza" no constituye su valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la performance, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y la performatividad, etc (...) Aceptar el inter significa oponerse a establecer ningún sistema fijo de conocimiento, de valores, o de temas. Los estudios de la performance son inconclusos, abiertos, multívocos y auto-contradictorios.²

Buscando definiciones para la noción de performance

¹ La performance como práctica artística es retomada luego de la segunda guerra mundial (tiene algunos antecedentes en eventos y festivales realizados por las vanguardias históricas de principios del siglo XX), en Estados Unidos, Europa, Japón y también Latinoamérica. Como objeto de estudio de la crítica artística aparece casi paralelamente a su producción en el campo del arte (desde mediados de la década del 50). En la década del 70, el Departamento de Graduados de Drama de la Universidad de New York, toma la performance como objeto de estudio académico; Departamento que en la década de los 80 cambia de nombre para llamarse Departamento de Estudios de la Performance. Entre 1981 y 1982 se organiza la Conferencia Mundial sobre Ritual y Performance. Y a mediados de los 80 los estudios sobre el tema ya han crecido considerablemente también en otras partes del mundo, Northwestern University, The Centre for Performance Research (Inglaterra), los estudios antropológicos de teatro de Eugenio Barba, Performance Studies International (fundada en 1999), y numerosas publicaciones, entre ellas el Theater Drama Review. Esta breve genealogía ha sido recogida de Richard SCHECHNER, *Performance, Teoría y Prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000, pp.11-20.

² SCHECHNER, Op. Cit., p.19.

Las performances del campo artístico también trabajan en el cruce de distintas disciplinas (video, danza, música, texto, representación teatral, boby art, etc). Por ser además un arte efímero, lo que queda como producto de la performance son objetos y/o documentación audiovisual que también deben ser considerados parte de la misma. En este sentido, todas y cada una de las performance pueden ser consideradas a la vez la excepción y la regla.

Kristine Stiles señala que las "Live actions" han tenido diferentes definiciones: happenings, fluxus, acciones, rituales, demostraciones, arte directo, arte destrucción, arte evento, body art, etc. Y agrega que "Visual art performance" emergió entre la pintura gestual y la atención del proceso del cuerpo en la producción de arte ejemplificada en el concepto de intermedia (énfasis en la intersección, entre los medios, espacios que no representan una fusión). Para una breve historia de la performance podemos señalar los diferentes eventos, acciones e instalaciones que realiza el grupo japonés Gutai alrededor de 1954; las "action paintings" de Georges Mathieu en Europa y Jackson Pollock en Estados Unidos; la utilización de cuerpos femeninos como "living brushes" de Yves Klein; la acciones de la Internacional Situacionista, alrededor de 1957; las "multimedia performance" realizadas conjuntamente por John Cage, R. Rauschenberg, M. Cunningham, D.Tudor y C.Olson; los happenings de Alan Kaprow y el "kinetic theater" de Carolee Schneemann; entre otros. También se incluye en esta historia de la performance las experiencias de Wolf Vostell y Fluxus de los años 60.³

Schechner señala que:

la base teórica subyacente (sobre la idea de performance) son las actividades humanas -sucesos, conductas- que tienen la cualidad de "conducta restaurada", o "conducta practicada dos veces"; actividades que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y ad infinitum. Ese proceso de repetición -ausencia de "originalidad" o "espontaneidad"- es la marca distintiva de la performance, sea en las artes, en el juego, la vida cotidiana, la ceremonia, el ritual, el juego.⁴

Esta definición presenta cierta conflictividad con algunas performance que hacen incapié en su naturaleza efímera, sin que las mismas se realicen más de una vez (el caso de los happenings, por ejemplo, en los que se cuenta con la participación espontánea del público). Sin embargo, analizando con detalle la propuesta de Schechner, aparece la idea de conducta restaurada, dando cuenta, creemos entender, del carácter representacional, de puesta en

³ Ver: Kristine STILES, "Performance Art", en Stiles y Selz (ed.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, Los Angeles: California University Press, 1996.

escena, que implica para él toda performance. Si bien el artista no representa un personaje al modo del teatro tradicional, su conducta presenta una serie de acciones *programadas* socialmente. Habría, por lo tanto, determinadas reglas de comportamiento esperadas y reproducidas tanto si se las cumple como si se las rompe (el hecho de romperlas implica el conocimiento de su existencia). Finalmente agrega: “los estudios de la performance trabajan (...) separando y conectando seres humanos y las telas de significación que nuestra especie sigue tejiendo.”⁵ Es justamente ese entramado de signos lo que atraviesa la conducta humana, ya sea cotidiana como artística, y es en ese universo de significación donde las conductas son construidas y reproducidas.

Por otro lado, Hubert Besalier propone otra aproximación al fenómeno de la performance: “consiste menos en copiar o en representar la realidad que en captar sus fuerzas y en revelarlas, en hacer sensibles en sí mismos el tiempo y la duración de las cosas, en explicar la tensión que recubren lo banal y lo cotidiano. Con la particularidad de que la agudeza de esta percepción es tanto más fuerte cuanto más tenemos conciencia de la fugacidad del acontecimiento, de su carácter efímero, de su precariedad.”⁶ Esta definición, muy cercana a aquellas performances que trabajan sobre los rituales y mitos sagrados de culturas arcaicas (“captar las fuerzas de la realidad”, “hacer sensibles en sí mismo el tiempo”); también da otras pistas sobre el fenómeno en su conjunto. De lo que estaría hablando, sería de la posibilidad que ofrece la performance (siempre habla en el marco de las prácticas artísticas) de tomar cierta distancia crítica con respecto a lo expuesto, en la medida que la acción del artista desarticula lo cotidiano, expone lo prohibido, provoca la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y discursos sociales.

Con respecto a esto, Stiles señala:

El arte de la performance desafía a las miradas tradicionales de las artes visuales, el artista pone en escena tópicos como el SIDA, la homosexualidad en una forma que no sólo implica la propia experiencia biográfica sino también toca las experiencias de los espectadores. En este sentido la performance captura las contradicciones políticas y los conflictos de su propio período histórico de forma vívida, amenazando el status quo, la supresión de discordia y el control y administración de los cuerpos.⁷

⁴ SCHECHNER, Op. Cit., p.13.

⁵ SCHECHNER, Op. Cit., p.19.

⁶ Hubert BESALIER, “Reflexiones sobre el fenómeno de la performance”, en Gloria Picazo (coord.), *Estudios de performance*, Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993, p.134.

⁷ STILES, Op. Cit., p. 694.

En relación a esas zonas no visibles, de esos presupuestos implícitos sobre los que se organizan las relaciones humanas, sistemas de comportamiento y formas de pensamiento aprendidos, incorporados y reproducidos, trabajan las teorías feministas, cuya praxis política implica estrategias de desarticulación y desnaturalización de las relaciones sociales atravesadas por las marcas del género.

Categorías del análisis feminista: el binomio *sexo/género* y la *política sexual*

Gayle Rubin señala que “un sistema de sexo/género es el conjunto de disposiciones por el cual una sociedad transforma la sexualidad biológica en producto de la actividad humana y satisface esas necesidades humanas transformadas.”⁸ A esto podemos agregar la propuesta de Kate Millett que define a la *política sexual* como “el conjunto de estratagemas destinadas a mantener un sistema o conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo.”⁹ De lo antes dicho se desprenden dos cuestiones fundamentales: a) La noción de género se entiende como una construcción cultural sobre el sexo biológico; confiriéndole determinadas características y significaciones, estructuradas en forma de binomio opuesto y complementario: mujer-femenino vs. hombre-masculino. b) A la vez, dicha categoría estructura las relaciones de poder entre los términos del binomio, atravesando las relaciones políticas, económicas y sociales.

Gayle Rubin no limita el sistema sexo/género a la sociedad occidental moderna, sino que lo plantea como una estructura propia de la condición social del ser humano (aclarando, sin embargo, que no es una estructura inamovible y que la tarea de la revolución feminista es justamente desarticular los cimientos de dicha estructura). El sistema de parentesco como “sistema de categorías y posiciones que a menudo contradicen las relaciones genéticas reales”¹⁰ ya estudiado por Levi-Strauss, organizan un complejo

⁸ Gayle RUBIN, (1975), “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” *del sexo*”, en Navarro y Stimpson (comp), *¿Qué son los estudios de mujeres?*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 17.

⁹ Alicia PULEO, “El feminismo radical de los setenta: Kate Millet”, en Amorós (coord.), *Historia de la Teoría feminista*, Madrid: Universidad Complutense, 1994, p.145. Se refiere al texto de K. Millet, *Política Sexual*, publicado en 1969.

¹⁰ RUBIN, Op. Cit., p. 27.

entramado de intercambio de mujeres incluso en sociedades muy distintas a la occidental. La mujer no es en estos casos un objeto (en los términos en los que se entiende a este en occidente), pero sí se establece una distinción entre el "regalo" y "quien regala", "relaciones en las que la mujer no está en condiciones de recibir los beneficios de su propia circulación."¹¹ Rubin señala: "La creación de la feminidad en las mujeres por medio de su socialización, es un acto de brutalidad psíquica."¹² Y agrega: "La teoría de la feminidad de Freud ha sido criticada por las feministas. En tanto racionaliza la subordinación de las mujeres, esa crítica está justificada, en tanto que describe un proceso de subordinación de las mujeres esa crítica es un error."¹³

Pero *El Tráfico de Mujeres (...)*, no es sólo una revisión de las teorías existentes, sino también una propuesta feminista para la teoría y la lucha política; la autora señala: "el sueño que me parece más atractivo es el de una sociedad andrógina y sin género (aunque no sin sexo), en la que la anatomía sexual no tenga ninguna importancia."¹⁴ Para Rubin, los análisis económicos y políticos están incompletos si no consideran a la mujer, al matrimonio y a la sexualidad sin subestimar el pleno significado de cada una en la sociedad humana.

Performance y Feminismo en Estados Unidos durante los años 70

Craig Owens señala que la crisis del modelo occidental moderno conlleva no sólo el descubrimiento de la pluralidad y la diferencia con respecto a otras culturas sino también en el interior de la propia cultura. El sistema de representación de la cultura occidental moderna tiene sólo una visión: el sujeto masculino. Según Owens la prácticas de las artes visuales animadas por la teoría feminista investigan no lo que las representaciones *dicen*, sino lo que *hacen* a las mujeres (convirtiéndolas en objeto de representación y no sujeto de la misma). Trabajar sobre la *expropiación de la mirada* (la mirada masculina se ha apropiado de la imagen femenina, el gesto artístico feminista es la expropiación), desarmar las *narrativas maestras*, desarticular el estatuto de representación hegemónica (entendido como la transformación del mundo en imagen y del hombre en tema) son algunas de las estrategias feministas

¹¹ RUBIN, Op. Cit., p. 33.

¹² RUBIN, Op. Cit., p. 33.

¹³ RUBIN, Op. Cit., p. 56.

¹⁴ RUBIN, Op. Cit., p. 63.

en el campo del arte. Luce Irigaray señala: "La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los hombres. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad".¹⁵

John Berger realiza un análisis sobre la producción visual del arte tradicional, del de vanguardia y de la cultura de consumo masivo señalando:

la presencia social de una mujer es de un género diferente de la del hombre. La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarne. (...) En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, ropas, alrededores elegidos, gusto; en realidad, todo lo que ella pueda hacer es una contribución a su presencia. En el caso de la mujer, la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla casi como una emanación física, una especie de calor, de olor o de aureola. (...) Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres aparecen. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión.¹⁶

Tenemos hasta el momento un sujeto que mira (masculino), un objeto contemplado (femenino) y una *política de la mirada* (parafraseando a Millet) que ha estereotipado a la mujer como una *visión*. La mujer como imagen queda del lado de lo sobrenatural, o muy por el contrario, demasiado cercano a la naturaleza; en todo caso, lejos de los atributos del sujeto moderno, el hombre, cuya racionalidad organizativa guía el bien común y el progreso de la cultura.

En el campo del cine, la teoría feminista revisa la teoría psicoanalítica sobre los procesos de identificación, centrando su análisis en la relación entre el espectador y el film, en lo que el cine hegemónico *hace* a las mujeres como espectadoras y como objetos/imágenes fetiches de los films. Flitterman-Lewis señala: "El desafío más sustancial para la teoría psicoanalítica del cine (desde una aceptación y un argumento a favor del método psicoanalítico) proviene de la teoría feminista. Las cuestiones planteadas a la teoría psicoanalítica del cine como resultado de las investigaciones y trabajos feministas, precisamente alrededor de la diferencia sexual, operan un correctivo

¹⁵ En: Craig OWENS, "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo", en Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona: Ed. Kairós, 1985, p.112.

necesario a sus naturalizadas presuposiciones patriarcales.”¹⁷ Uno de los trabajos pioneros en el campo del cine es el de Laura Mulvey que señala:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una “se-mirada-idad” (to-be-looked-at-ness).¹⁸

Y luego agrega:

El primer impulso contra la monolítica acumulación de convenciones cinematográficas tradicionales (ya emprendida por cineastas radicales) consiste en liberar la mirada de la cámara a través de su materialidad en el tiempo y el espacio y a la mirada del público a través de la dialéctica, del distanciamiento apasionado. No hay duda de que así se destruye la satisfacción, el placer y los privilegios del invitado invisible y se evidencia cómo el cine ha dependido de los mecanismos activo/pasivo del voyeurismo. Las mujeres, cuya imagen ha sido robada continuamente y utilizada para esta finalidad, no puede contemplar el declinar de la tradicional forma cinematográfica si no es, apenas, con un lamento sentimental.¹⁹

Será el trabajo sobre esta *política de la mirada* la que guíe el desarrollo teórico y artístico de las feministas del período de los 70; un trabajo sobre lo que las representaciones hegemónicas, patriarcales y falocéntricas *hacen* a las mujeres.

Según Irving Sandler, la relación entre Arte y Feminismo se da alrededor de 1969 como forma de concientización, como herramienta política. Era un tipo de práctica artística que hablaba sobre las propias experiencias, emociones, deseos; así como la experiencia femenina colectiva. Según lo entendían muchas feministas, entre ellas Suzanne Lacy, la utopía era cambiar con el arte las actitudes culturales y transformar los estereotipos²⁰. Para ello

¹⁶ John BERGER, (1972), *Modos de ver*, Barcelona: Edit. G. Gili, 2000, pp. 53-55.

¹⁷ Sandy FLITTERMAN-LEWIS, (1992), “La teoría feminista del cine”, en AAVV, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona: Paidós, 1999, p.2000.

¹⁸ Laura MULVEY, (1975), *Placer visual y cine narrativo*, Valencia: Fundación Instituto Shakespeare, Instituto de Cine y RTV, 1988, pp.9-10.

¹⁹ MULVEY, Op. Cit., p.22.

²⁰ El movimiento feminista norteamericano de la década de 1970 se conoce con el nombre de “feminismo radical”. Con respecto a él Alicia Puleo señala. “El feminismo radical, en sus diversos grupos, se origina en los movimientos contestatarios norteamericanos de los años sesenta, en particular como resultado de la insatisfactoria respuesta dada a las reivindicaciones feministas de las militantes en el *Movement*, nombre que recibían dos organizaciones: *SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee)* (...) y *SDS (Students for a Democratic Society)*. (...) En ambas organizaciones, las mujeres consiguen tener una experiencia política pero terminan encontrando los viejos prejuicios y la inmemorial división del trabajo que los jóvenes daban por superados en los círculos contestatarios. (Puleo, 1994: 142-143) De esta manera, los movimientos feministas radicaliza sus propuestas críticas y programáticas, organizando grupos activistas que trabajan en distintos frentes sociales, políticos y culturales. Académicas, estudiantes, militantes y

se revaloriza los materiales y técnicas considerados tradicionalmente como propios de las prácticas femeninas (artesanías decorativas y utilitarias, costura y tejidos) desafiando las jerarquías entre artes *altas* (pintura y escultura) y *bajas* (artesanías) y los prejuicios sobre lo decorativo y utilitario. También se valieron de la teatralización de las artes visuales. La performance permitía cumplir con la urgencia de las feministas de hacerse oír; como disciplina *joven*, alternativa, las aleja de las prácticas y circuitos tradicionales institucionalizados y monopolizados por hombres (escultura, pintura) con una llegada más rápida al público. Cheri Gaulke encuentra además una correspondencia entre la performance y la experiencia femenina cotidiana (coincidiendo con las observaciones de Berger): "Performance no es un concepto difícil para nosotras. Nosotras estamos sobre el escenario en todo momento de nuestras vidas. Actuando *como mujeres*" ²¹. Judy Chicago también señala: "La performance puede ser encendida por la furia de una manera que la pintura y la escultura no pueden hacerlo." ²² Finalmente, en muchas oportunidades la colaboración estaba involucrada en las prácticas performativas y dicha cooperación se correspondía con los programas feministas en los que primaba la *hermandad* y la *experiencia colectiva* en oposición al *genio* individual propio de la historia del arte occidental y moderno cuya tradición estaba representado en ese momento por el formalismo y minimalismo *despersonalizado*.

El soporte privilegiado de las performances de los años 70 es el cuerpo (del propio artista y otros participantes); siendo también el territorio sobre el que las prácticas artísticas y el análisis crítico feminista trabajaran intensamente. El cuerpo femenino atravesado por representaciones y narraciones vinculadas a la sexualidad y ésta al orden de lo natural serán a su vez atributos de una feminidad contrapuesta al orden social y a la lógica racional como características de lo masculino. Un cuerpo femenino que por su biología reproductora se vinculada a la maternidad y ésta al parto y la menstruación queda del lado de la naturaleza, del lado de lo *abyecto* (según

artistas se reúnen en Departamentos de Estudios, Talleres Artístico, etc. con el fin de debatir sobre el tema y autogestionar diversos proyectos colectivos. Algunos de estos grupos feministas son *National Organisation of Women (NOW)*, *New York Radical Women (NYRW)*, *Women Artist Revolution (WAR)*, *Los Angeles Council of Women*, *Feminist Art Program at the California Institut of the Arts*, etc.

²¹ En: Leslie C. JONES, "Transgressive Femininity: Art and Gender in the sixties and seventies", en AAVV, *Abject Art, Repulsion and desire in American Art*, New York: Whitney Museum of American Art, 1993.

²² En: Roselee GOLDBERG, "Identities: feminism, multiculturalism, sexuality", en *Performance. Live art since 1960*, New York: Harry N. Abrams, 1998, p. 129.

propone Kristeva), por “perturba la identidad, el sistema y el orden”²³. Leslie Jones analiza el ambiente multimedia organizado en 1971 por el Programa de Arte Feminista del Instituto de Artes de Chicago: “*Womanhouse*”. En dicha ambientación, Judy Chicago realiza “*Menstruation Bathroom*” en donde la sangre menstrual enfrenta al patriarcado con el cuerpo materno; Jones citando a Elizabeth Gross señala que “El horror de la sangre menstrual es una negación al conocimiento de la conexión corporal del sujeto con la madre. Marca el sitio de una indecible e impagable deuda de vida, de existencia, que el sujeto y la cultura deben al cuerpo materno.”²⁴ Las artistas de *Womanhouse* exteriorizan los espacios femeninos que están escondidos y reprimidos por el orden patriarcal como medio para señalar la posición abyecta a las que se las ha sometido para reclamar sus propios espacios, su propia mirada y su propia voz. Jones observa que esta experiencia no fueron recibidas de la misma manera elogiosa como lo fueron las de la Abstracción Excéntrica, la Anti-Forma, el Happening y el Body Art. Señala que si bien en todas estas experiencias artísticas se privilegiaban las formas amorfas de connotaciones sexuales y las experiencias corporales, jugando con la perturbación producida en los espectadores; las de *Womanhouse* eran trabajos herméticos, subjetivos, cuando no menores con respecto a sus pares masculinos. Estas interpretaciones por parte de la crítica no dejan de tener una estrecha relación con los propios programas de las feministas de los años 70, generación que los estudiosos posteriores denominaron “esencialistas”; en tanto consideran que las mujeres son diferentes a los hombres, una “naturaleza diferente” que requiere un arte diferente; que exprese la sensibilidad femenina a través del cuerpo femenino y sus características diferenciales (mestruación, genitales, embarazo). Sandler señala: “En suma, la misión estética de las artistas feministas en los 70 era distinguir el arte de las mujeres del de los hombres y descubrir imágenes que representen la esencia natural de la mujer”.²⁵ Estas imágenes corporales tienen una dimensión política en tanto tienen la intención de provocar al espectador, generar una conciencia crítica sobre las “diferencias femeninas”, revalorarlas y darles un lugar propio en la sociedad. En este sentido, la teoría y crítica culturales son también parte de la actividad de las artistas; a las que se suma

²³ JONES, Op. Cit.

²⁴ JONES, Op. Cit., p.36.

²⁵ Irving SANDLER, “First-Generation Feminism”, en *From the late 1960s to the early 1990s*, New York: Icon Editions, Harper Collins Publishers, 1996, p.117.

parte de la crítica de arte como práctica feminista politizada (el caso de Lucy Lippard y Linda Nochlin)²⁶.

Moira Roth propone clasificar las performance feministas en tres tendencias²⁷: *autobiográfica/narrativa*²⁸, *mística/ritualista*²⁹ y *política*³⁰. La primera de esta tendencia se caracterizaría por proponer una mirada crítica sobre las actividades y experiencias femeninas en un conjunto de relato y representaciones biográficas a la vez individuales y colectivas. Intentan dar cuenta de la vida cotidiana femenina creando cierta tensión y perturbación al desarticular aquello que hay detrás de la alienación y pasividad de dichas

²⁶ En 1970 Linda Nochlin escribe el ensayo socio-histórico *Why have there been no great women artists?*, texto fundamental para la crítica de arte feminista. En 1977 ella y Anna Sutherland Harris curan *Woman Artists: 1550-1950*, en Los Angeles County Museum of Art, la muestra más importante de esas características hasta el momento. Lucy Lippard escribe numerosos artículos sobre el trabajo artística de las artistas feministas del momento. Ver: SANDLER, Op. Cit.

²⁷ Moira ROTH, (ed.), *The Amazing Decade: Women and Performance Art in America: 1970-1980*, Los Angeles: Astro Artz, 1983.

²⁸ Pueden pensarse en esta tendencia experiencias como las de *Womanhouse* (1972), organizada por el programa feminista de Miriam Schapiro y Judy Chicago en Los Angeles en la que podían verse una cocina empapelada de pechos femeninos, un baño con un canasto lleno de apósitos femeninos manchados de sangre menstrual o la performance de Faith Wilding, *Waiting*, en la que la artista relata inmóvil y en tono monótono todos aquellos momentos de espera de una mujer: "esperando casarme, esperando tener un bebé", etc. Eleonora Antin realiza performances (*theater of the self*), fotografías y video; en los que trabaja con su propia imagen, caracterizándose en diferentes roles estereotipados (enfermera, bailarina, etc.) conformando una serie de relatos visuales apócrifos como son los de *The Angel of Mercy* y *Recollections of my life with Diaghilev*, de mediados de los 70. En el caso de Hannah Wilke con trabajos como *S.O.S* (Starificación Object Series) de 1974-75, y Lynda Benglis con el afiche *Artforum* de 1974; con explícitas alusiones a la genitalidad femenina y su potencial erótico-sexual en el primer caso y la provocación de la imagen mixta entre lo femenino y lo masculino en el segundo (la propia artista desnuda sosteniendo un pene que simula ser su propio órgano sexual) investigan sobre el erotismo femenino, y parodian el rol designado a la mujer y su sexualidad. Estas dos últimas artistas fueron criticadas por otras feministas acusándolas de reproducir los estereotipos sobre la feminidad, ser cómplices de la mirada masculina, etc.

²⁹ En el caso de Carolee Schneemann, con performance como *Eye body* de 1963, *Meat Joy* de 1964, o *Interior Scrol* de 1976, la artista investiga sobre el cuerpo femenino como medio de emancipación de la mujer. En el caso de los dos primeros trabajos utiliza su propio cuerpo desnudo interactuando con otros cuerpos desnudos o materiales orgánicos, como escenas de rituales iniciáticos; en el tercero, desarrolla una larga lista que saca de su vagina mientras lee su contenido. Ana Mendieta incorpora sus raíces latinoamericanas y elementos de la cultura afrocubana investigando cuestiones de identidad y género en un tipo de trabajo que también se relaciona con la autobiografía. Pensamos en las series de *Tree of life* de 1977 y *Siluetas* de 1976. En el caso de Judy Chicago con *The Dinner Party* (1973-1979), si bien se trata de una instalación, es también la organización del trabajo colectivo de varias artistas. Una comunidad de mujeres que conmemoran la hermandad femenina en una gran mesa triangular en homenaje a las grandes mujeres de la historia y la mitología. El trabajo artesanal femenino está en las cerámicas de la vajilla (cuyos platos tienen forma de vagina/mariposas) y en los bordados y otras artesanías textiles. Una comunidad de mujeres que celebra sus logros culturales pero con un especial énfasis puesto en su distinción biológica. Este trabajo recibió críticas por parte de otras feministas que interpretaron esa celebración de la esencia femenina representada en las vaginas como una reducción y simplificación de los procesos históricos y las capacidades y multiplicidad de las mujeres como sujetos productores de dicha historia.

³⁰ Por ejemplo, los tópicos de la violencia sexual sobre las mujeres fue trabajado por Suzanne Lacy en colaboración con otras artistas en la performance *In mourning and in rage* de 1977, sobre hechos reales ocurridos en ese momento en Los Angeles. Como sucedió en 1971 cuando *Women Artist in Revolution* (WAR) envió cartas de protesta y realizó "tácticas de guerrilla" como arrojar huevos, dejar tampones, etc. contra el Whitney Museum protestando por la falta de representación femenina en la exhibición anual. En ese caso, logran que el número de representantes suba al 22 por ciento del total. Lo mismo hicieron las artistas organizadas bajo el nombre *Los Angeles Council of Women*, luego de la exclusión de mujeres de la muestra *Art and Technology* de Los Angeles County Museum de 1971.

experiencias, señalar los clichés sobre los roles femeninos, ridiculizar los estereotipos, etc. La segunda tendencia se caracterizaría por aquellos trabajos sobre las representaciones de una feminidad vinculada a la narrativa literaria, histórica, religiosa sobre diosas de la fertilidad, la naturaleza, los ritos sagrados, los mitos, etc. Finalmente, la última tendencia está vinculada a las actividades de protesta, concientización y reclamos de derechos ciudadanos (en el espacio público en general así como en la institución artística en particular). Más allá de esta clasificación, que puede ser útil para la conformación de un modelo explicativo y un corpus de obras (en el que no siempre los ejemplos se corresponderán del todo al modelo), lo que importa destacar es que la actividad artística, política y teórica de las artísticas y críticas feministas de los 70 fue programada como un conjunto de actividades que tenían como objetivos la experimentación y formación de la propia generación y las siguientes, la concientización y emancipación de potenciales espectadoras y de la sociedad en su conjunto. Stiles señala: "El arte de la performance ha colocado el cuerpo individual en diálogo con el cuerpo social. Sin un entendimiento claro de este subtexto político del arte performativo, su dimensión desafiante y revolucionaria será perdida."³¹

Aproximaciones a la reflexión feminista contemporánea

El feminismo de la década de 1980 somete a una reflexión crítica su propia producción teórica y sus categorías de análisis. Lo que está en juego en estas revisiones son las epistemologías tanto modernas como posmodernas que atraviesan los discursos feministas, articulando los sistemas científicos y los programas políticos. Encontramos por un lado proyectos cuyas raíces iluministas pueden rastrearse en la noción de un punto de vista feminista más verdadero que los anteriores (masculinos), en la creencia optimista de que el sujeto (en este caso la mujer) actúa racionalmente por interés, que dichos sujetos (hombres y mujeres por igual) poseen una realidad ontológica basada en una biología que define dos sexos *naturales* y que la realidad tiene una estructura que la razón puede descubrir. Por otro lado, las propuestas deconstructivistas analizan dicha perspectiva biologicista para desarticularla como otra construcción discursiva e histórica más, haciendo que el anclaje en el sexo *normal* pierda su *referente natural*; como

³¹ STILES, Op. Cit., p. 130.

señala Mary Poovey: “abriendo la posibilidad de revisar la inmutabilidad de las categorías anatómicas sobre las cuales parecen estar basadas las oposiciones binarias (permitiéndonos) multiplicar las categorías de sexo y separar la reproducción del sexo, un concepto no pensable hasta el presente, y cada vez más posible en razón de las nuevas tecnologías reproductivas.”³²

Judith Butler, por su parte, señala:

Las categorías de sexo verdadero, género diferenciado y sexualidad específica han constituido el punto de referencia estable para una gran cantidad de teorías y políticas feminista. Estos constructos de la identidad sirven como puntos de partida epistémicos a partir de los cuales surge la teoría y se modela la política.(...) La distinción sexo/genero y la categoría de sexo en sí parecen presuponer una generalización de “el cuerpo” que existe antes de la adquisición de su significación sexuada. Este “cuerpo” con frecuencia parece ser un medio pasivo que es significado por la inscripción de una fuente cultural concebida como “externa” respecto de él. Sin embargo, cualquier teoría del cuerpo culturalmente construido debería cuestionar “el cuerpo” por ser un constructo de generalidad sospechosa cuando se concibe como pasivo y previo al discurso.³³

Sobre la superficie del cuerpo se recrea una política disciplinaria de actos deseables e indeseables, de identidades esperadas y excluidas; identidades que se configuran en el propio proceso de sus actos pero cuya legalidad insta una coherencia anterior a dichos actos. “(...) los contornos mismos de “el cuerpo” se establecen a través de marcas que intentan establecer códigos específicos de coherencia cultural. Todos los discursos que marcan los límites del cuerpo, sirven también para instaurar y naturalizar algunos tabúes respecto de los límites, las posturas y los modos de intercambio apropiados que definen lo que constituye los cuerpos”.³⁴

Las categorías de *mujer* y *género* que han configurado el fundamento del proyecto emancipador feminista son puestas en tela de juicio por la crítica posmoderna de la subjetividad. Linda Alcoff señala que por un lado “parece ofrecer la promesa de una libertad mayor para las mujeres, el *juego libre* de una pluralidad de diferencias sin el peso de una identidad de género predeterminada”. Pero al mismo tiempo se pregunta: “¿cómo podemos fundamentar una política feminista que deconstruye el sujeto femenino?”³⁵ Alcoff introduce los conceptos de posicionalidad y subjetividad que implican:

³² Mary POOVEY, “Femismo y deconstrucción”, en Navarro, y Stimpson, (comp.), *Nuevas Direcciones*, Bs. As.: Fondo de Cultura Económica, 2001, p.60.

³³ Judith BUTLER, (1990), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, México: Paidós, 2001, p.160.

³⁴ BUTLER, Op. Cit. p. 162.

³⁵ Linda ALCOFF, “Feminismo Cultural versus Post-estructuralismo: la crisis de la identidad en la Teoría Feminista”, en Navarro y Stimpson (comp.), Op. Cit., p. 83.

primero, que la noción de mujer es relacional, identificable sólo dentro de un contexto en constante movimiento; segundo, que la posición en que se encuentran las mujeres puede ser activamente utilizada como un lugar para la construcción de significados, y no simplemente el lugar donde un significado (el de la feminidad) puede ser descubierto; y tercero, que la subjetividad es experiencia, entendida como un complejo de costumbres que surge de la interacción con una realidad social. En este sentido, la identidad individual se toma (y se define) como un punto de partida político, como una motivación para la acción y como un esbozo de política personal. La autora propone:

Si combinamos el concepto de política de identidad con una concepción del sujeto como la posicionalidad, podemos concebir un sujeto no esencializado y que surge de una experiencia histórica, y también retener la posibilidad política de tomar el género como un punto de partida importante. Así, podemos decir que el género no es natural, biológico, universal, ahistórico ni esencial, y, al mismo tiempo, insistir en que el género es significativo porque lo tomamos como una posición desde la que actuamos políticamente³⁶.

Como puede observarse, los aportes posmodernos desarticulan los fundamentos epistémicos iluministas del feminismo setentista precedente. En este sentido, los estudios multiculturales y *queer* plantean al feminismo nuevos desafíos haciendo visibles las problemáticas propias de la diversidad cultural y sexual. Categorías como *género* y *mujer* son resituadas en el mapa de las prácticas y discursos feministas, el sujeto femenino como sujeto de una praxis teórica y política emancipatoria entra en crisis al quedar desarticuladas cualidades universales. El desafío para la teoría feminista es seguir siendo un movimiento de producción crítica y praxis política lo suficientemente representativo de unos sujetos cada vez más difícil de homogeneizar. Butler retoma la categoría de género y redefine la pertinencia de la teoría que la sustenta:

La construcción de la coherencia oculta las discontinuidades de género que están presentes en el contexto heterosexual, bisexual, gay y lésbico, en que el género no necesariamente es consecuencia directa del sexo y el deseo, o la sexualidad en general, no parece ser la consecuencia directa del género; de hecho, donde ninguna de estas dimensiones de corporalidad significativa se expresa o refleja una en otra. (...) actos, gestos y deseo producen el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que sugieren, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Tales actos, gestos y realizaciones –por lo general interpretados– son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar

³⁶ Op. Cit., p. 104.

son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo indica que no tiene una posición ontológica distinta de los diversos actos que constituyen su realidad.³⁷

Hemos vuelto a la noción de performance, esta vez desde la teoría feminista y la categoría de género. La performance implica un *hacer* codificado, socialmente prefigurado y significativo en su capacidad para definir identidades e interacciones humanas posibles. Performance es también un *hacer* cuya significación se construye en el propio proceso, que puede poner en crisis aquello que representa, que puede desarticular las posiciones ontológicas con que se anclan cuerpos, deseos y sexualidades. En este sentido, el proyecto crítico y subversivo de las artistas feministas de los años 70, redefinido ideológica y epistemológicamente desde el género como performativo, encuentra en la escena actual nuevas estrategias políticas de desenmascaramiento de la ideología dominante.

³⁷ BUTLER, Op. Cit., p. 167