



**Universitat de les  
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

**Memòria del Treball de Fi de Grau**

# El discurs femení en l'art dels 70 i els 80: el cas de Judy Chicago i Mary Kelly.

M<sup>a</sup> del Mar Juan San Nicolás

**Grau d'Història de l'Art**

Any acadèmic 2017-18

DNI de l'alumne: 43222880S

Treball tutelat per: Maria-Josep Mulet Gutiérrez  
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:  
Art contemporani, art i gènere, feminisme, cos, sexualitat.



**Títol:** El discurs femení en l'art dels 70 i els 80: el cas de Judy Chicago i Mary Kelly.

**Resum:**

Els canvis socials, culturals i artístics en els anys 70 i 80 del segle XX marcaren un punt d'inflexió en el desenvolupament artístic contemporani degut a la incidència de noves formes de pensament, com ara el feminisme, inserit dins el marc del que teòrics anomenen postmodernitat. En aquest sentit, surten a la llum relats oblidats, essent un d'aquests el femení, que serà reivindicat per artistes, com Judy Chicago i Mary Kelly, que conjuguen la seva tasca artística amb la militància política. Les noves propostes artístiques feministes s'inseriran dins un discurs reivindicatiu entorn de la pròpia subjectivitat femenina, la glorificació del cos i l'autoconstrucció de la identitat, entre altres demandes lligades a la posició de la dona artista dins el circuit artístic dominant.

**Paraules clau:** art contemporani, art i gènere, feminisme, cos, sexualitat

**Abstract:**

Social, cultural and artistic changes in the 70s and 80s of the 20th century marked a turning point in contemporary artistic development due to the incidence of new forms of thought such as feminism, inserted within the framework, of which theoreticians call postmodernity. In this sense, forgotten stories appear, one of these, the feminine one that will be claimed by artists who combine their artistic work with political militancy such as Judy Chicago and Mary Kelly. The new feminist artistic proposals will be inserted into a radical discourse about women's own subjectivity, the glorification of the body and the self-construction of identity, among other demands linked to the position of the woman artist in the dominant artistic circuit.

**Keywords:** contemporary art, art and gender, feminism, body, sexuality

## Sumari i paginació

1. Introducció.....	3
2. Objectius i metodologia de treball.....	4
3. Estat de la qüestió.....	5
4. Context socio-cultural i crítica feminista.....	10
5. Reinterpretació de la identitat femenina en l'obra de Mary Kelly i Judy Chicago.....	15
5.1 Introducció als continguts.....	15
5.2 Conceptualisme i discurs feminista.....	16
5.3 El debat vers la representació de la corporalitat femenina en el cercle artístic feminista.....	19
5.4 Anàlisi de la categoria «dona».....	24
6. Conclusions.....	31
7. Bibliografia.....	33
8. Annexe.....	37
Índex de figures.....	42

## 1. Introducció

El present treball, inscrit en la línia «Art i gènere en les propostes plàstiques contemporànies», vol esser una aproximació als plantejaments artístics que manifesten una clara vocació de gènere, i que es concreta en les obres de Judy Chicago i Mary Kelly datades en les dècades dels setanta i dels vuitanta. En concret, els continguts s'han generat a partir de l'anàlisi de les obres següents: *Post-Partum Document* (1973-1979) i *Interim* (1984-1989) ambdues de Mary Kelly i *The Dinner Party* (1974-1979), les pintures abstractes de la dècada dels 70 i dels projectes a Fresno, CalArts i la WomanHouse, de Judy Chicago.

Des de l'inici de la seva elaboració, no es pretenia realitzar un recorregut biogràfic i artístic d'una sola artista sinó treballar a partir del context i d'una sèrie de conceptes que han esdevingut la base de la teoria feminista. És des de la reflexió entorn d'aquests conceptes que s'han elegit les artistes i les obres que conformen l'eix principal dels continguts presents. És a dir, la intenció principal ha estat analitzar de quina manera ambdues artistes s'insereixen en el debat teòric i com el reinterpreten i vehiculen formalment en les seves obres.

L'elecció del desenvolupament teòric de l'obra de Judy Chicago i Mary Kelly es sustenta en l'interès per mostrar els diferents punts de vista en el discurs artístic feminista ja que ambdues desenvolupen la seva obra des de plantejaments teòrics i artístics antagònics. D'aquesta manera, l'estratègia de comparació es troba molt present en aquest treball degut precisament a aquesta dicotomia en els discursos artístics, propiciant un desenvolupament dels continguts dinàmic i ple de relacions.

Després d'aquests apunts inicials, el treball s'ha estructurat en una sèrie d'apartats que responen al tractament de diversos conceptes. Els continguts s'han desenvolupat a partir d'un apartat general anomenat «Reinterpretació de la identitat femenina a través de l'art» al qual es precedeix un estat de la qüestió i un context socio-cultural i de crítica feminista concretat en la dècada dels setanta i els vuitanta. És imprescindible fer un recorregut contextual per poder entendre el sorgiment d'aquesta nova visió social contrària a les estructures de poder establertes i les repercussions en l'àmbit artístic. Després d'aquesta explicació, s'encetaria l'apartat dels continguts el qual es divideix en subapartats dedicats a qüestions concretes i de quina manera són

reinterpretades per Kelly i Chicago. Aquests subapartats venen precedits per una introducció en la qual s'esclareix l'estructura seguida i l'ordenació dels continguts.

El cert és que l'estructura del treball és fruit d'una reflexió meditada ja que la temàtica elegida presenta una sèrie de dificultats que resideixen en la seva complexitat degut a la multitud de disciplines que conflueixen en la teoria feminista, la qual es pot abordar des de multitud de punts de vista. És per això que s'han ordenat els conceptes amb un criteri propi tot i que basant-me en la bibliografia referencial de la teoria artística feminista.

## **2. Objectius i metodologia de treball**

Com a punt d'inici per a la realització del treball es varen establir una sèrie d'objectius a partir dels quals s'ha projectat la seva extensió, en concret, s'han proposat tres objectius bàsics:

El **primer objectiu** és examinar les vinculacions de la teoria feminista amb les pràctiques artístiques contemporànies durant les dècades dels setanta i dels vuitanta. Es pretén evidenciar la forma en que els canvis socials i culturals tenen la seva repercussió en àmbit artístic. En concret, amb el desenvolupament del moviment feminista, una sèrie d'artistes iniciaren el seu camí en la reivindicació del seu paper en el cercle artístic dominant.

El **segon objectiu** és estudiar la manera com Chicago i Kelly han treballat els conceptes teòrics feministes en la seva pràctica artística, esdevenint una contraposició entre ambdues propostes, donant evidència de diversos punts de vista a l'hora d'enfrontar-se al gènere en àmbit artístic.

El **tercer objectiu**, es basa en realitzar una revisió de les alternatives a la categoria «dona» tradicional en àmbit artístic fruit de la deconstrucció que duen a terme aquestes dues artistes a partir de les seves obres. En aquest sentit, la intenció és mostrar les temptatives d'ambdues artistes vers la construcció de nous models de feminitat i de la seva representació en l'art. De la mateixa manera, es pretén estudiar com la visió femenina renovada suposa la creació d'espais alternatius d'actuació de les dones.

Pel que fa a la metodologia de treball, s'ha elaborat el treball a partir de la prospecció de fonts, principalment, escrites. En un primer moment, s'ha consultat

aquelles obres claus i referencials que tracten el gènere en relació a la història de l'art i el paper de la dona artista al llarg de la història. Juntament amb la consulta de la bibliografia general, s'ha procedit a fer el buidatge bibliogràfic d'aquella vinculada a l'explicació del context social i cultural de la dècada dels setanta i els vuitanta. D'aquesta manera, s'estableix una base teòrica i filosòfica a partir de la qual s'inicia la recerca bibliogràfica específica<sup>1</sup>, desenvolupant l'obra de Judy Chicago i Mary Kelly. En general, tant la bibliografia bàsica i referencial com l'específica no es troba traduïda al català o l'espanyol sinó que roman en anglès, la qual cosa ha suposat un grau més de dificultat a l'hora d'extreure les idees principals dins l'heterogeneïtat de fonts. Aquesta circumstància ha suposat una problemàtica afegida a la complexitat del tema a l'hora d'enfrontar-se a l'estructuració i el desenvolupament del treball.

Finalment, per a l'elaboració del llistat bibliogràfic i algunes notes a peu de pàgina, s'ha seguit el sistema de citació APA. Pel que fa al sistema emprat en tota l'extensió del treball és l'anglosaxó basat en les referències autor-data.

### **3. Estat de la qüestió**

L'estat de la qüestió ha partit d'obres referencials i bàsiques i no del conjunt de publicacions sobre el tema. El criteri de selecció s'ha basat en la incidència d'aquestes obres en el desenvolupament teòric de la història i la crítica d'art feminista, esdevenint obres cabdals aportant tesis seguides per les teòriques i crítiques fins els nostres dies.

L'art i la seva vinculació amb el moviment feminista va donar com a resultat un gran corpus de textos que esdevenen les bases teòriques del conegut «art feminista» – sorgit en la dècada dels anys 70 a Amèrica i Europa– i de la corresponent crítica i història feminista de l'art. La historiografia de l'art feminista sorgeix en els 70 amb ànsies de visibilitzar i reivindicar el paper de la dona en el camp artístic, així doncs, el text fundacional d'aquest període és «Why Have There Been No Great Women Artists?»<sup>2</sup> (1971) escrit per la teòrica i crítica feminista Linda Nochlin. És a partir d'aquest article que es plantegen les principals qüestions que seran desenvolupades per

1 La consulta d'algunes fonts bibliogràfiques ha estat possible gràcies al servei de Préstec Interbibliotecari de la UIB, la qual cosa ha servit de gran ajuda per accedir a llibres claus pel desenvolupament del treball.

2 Nochlin, L. (1971). Why Have There Been No Great Women Artists? Dins *Art News*, 22-39. (trad. espanyola Nochlin, L. 2000. ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? Dins Cordero, K. i Sáenz, I. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. p.17-44. Mèxic: Universidad Iberoamericana).

teòriques com Lucy Lippard, Griselda Pollock o Laura Mulvey, entre d'altres. Tot i així, la bibliografia que es produeix en aquestes dècades ve determinada pel context i aquest pel pes de les diverses branques del feminisme.

«Why Have There Been No Great Women Artists?» suposà la primera evidència d'aquestes necessitats de canvi i encetà una nova aproximació a l'art a través del feminisme, incidint en el debat entorn de les relacions de poder i els agents implicats en el procés artístic, des de l'ensenyança a les escoles d'art fins a la resolució de l'estat final de l'obra d'art. L'article de Nochlin respon a una de les preguntes bàsiques presents al llarg de la història: el perquè de la manca de presència i rellevància de les dones en l'esfera artística, sobretot en l'ensenyança artística i, en conseqüència, en els processos de creació. La via que segueix Nochlin és relacional, conjuga recerca, teoria i pràctica, tot aportant exemples històrics, culturals i sociològics extrets del propi context històric. Es fa palès, com es podrà veure a tots els seus escrits posteriors, el sentit deconstructiu de categories, predefinides com ara l'artista com a geni masculí actiu, la dona com a subjecte passiu, entre d'altres. En aquest sentit, moltes teòriques feministes adoptaran aquesta postura tot i que amb connotacions ideològiques diferents<sup>3</sup>.

La bibliografia és un clar reflex del procés d'autoconeixement femení durant els 70. Des d'una altra perspectiva diferent a l'aportada per Nochlin, la historiografia del període s'analitza també entorn de conceptes com el problema de la diferència sexual o el de la recuperació i reivindicació d'una història de l'art paral·lela integrada per dones. És el cas del catàleg *Women Artist. 1550-1950*<sup>4</sup> de la retrospectiva homònima a càrrec de la mateixa Nochlin i Shuterland Harris. L'objectiu principal era recuperar l'herència femenina del passat, cosa que –de forma puntual i sense entrar dins generalitats– es podria encara relacionar amb les intencionalitats del feminisme de finals del s.XIX i de principis del s.XX.

Aquesta via historiogràfica iniciada en els 70 no esdevindrà estancada en el temps. Es dona un seguiment d'aquestes teories a través dels anys malgrat no de forma

---

3 S'ha de tenir en compte que al llarg de les dècades els posicionaments en relació a l'art i el feminisme són diferents, es produeix una aproximació per mitjà de distints corrents feministes que impliquen un abordament del tema divers. S'ha de separar entre feminisme radical, feminisme socialista o materialista, feminisme cultural, feminisme de la diferència o essencialista, feminisme liberal, entre d'altres. *Vid.* De Miguel, A. (2000). *Los feminismos*. Dins Amorós, C. *Diez palabras clave sobre la mujer*. Pamplona: Verbo Divino.

4 Nochlin, L. i Shuterland Harris, A. (1977). *Women Artists. 1550-1950*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum.



continuada; així doncs, en 1990 es pot parlar del llibre cabdal *Mujer, Arte y Sociedad*<sup>5</sup> de l'autora americana Whitney Chadwick, molt destacat en l'àmbit espanyol degut a la seva immediata traducció dos anys després de la seva publicació en anglès. Chadwick incideix en l'anàlisi de l'estatus i les problemàtiques de la dona artista dins l'esfera pública de l'art des de l'Edat Mitjana fins a la postmodernitat. Els eixos principals de la publicació coincideixen a grans trets amb allò que argumentava Linda Nochlin: l'Acadèmia com a agent discriminador de la dona artista, les relacions de poder basades en la superioritat masculina respecte al sexe i/o classe, la posada en valor de la dècada dels 70, entre d'altres.

El problema de la diferència sexual i la seva resolució en la recerca d'una identitat femenina única i universal també es pot considerar com un dels eixos principals de la bibliografia dels anys 70, tot i que des de la veu de l'artista-escriptora. Un dels casos més emblemàtics i coneguts dins el món de l'art feminista és el de Judy Chicago i Miriam Schapiro, ambdues dins l'anomenat feminisme essencialista. El resultat de la investigació que dugueren a terme és paradigmàtic d'aquest corrent de pensament: «Female Imagery»<sup>6</sup>, publicat en el *WomanSpace Journal* (1973), en ple auge de l'essencialisme.

La pròpia Judy Chicago publicarà entorn dels mateixos anys *Through the Flower*<sup>7</sup> (1975), una de les seves obres escrites més rellevants d'aquesta dècada. És de gènere autobiogràfic i aporta explicacions sobre l'interès vers el descobriment de formes pròpiament femenines. Presentarà arguments sobre aquestes concepcions i també exposarà altres projectes dits a terme amb Miriam Schapiro, com la Womanhouse, el programa artístic femení a Fresno o a CalArts. En aquest sentit, es consideren obres coherents amb el context dels anys 70 tot i que les vies d'aproximació al problema de l'artista dona dins l'esfera pública de l'art es diferencien de les proposades per Linda Nochlin i Ann Shuterland Harris.

En la dècada següent, la reinterpretació de l'art apostarà per un canvi de paradigma. Al contrari que en els 70, les teòriques i artistes feministes exposaran les seves teories des d'un punt de vista molt més analític, incidint en aspectes com la

---

5 Chadwick, W. (1990). *Woman, Art and Society*. London: Thames and Hudson. (trad. espanyola Chadwick, W. 1992. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino).

6 Chicago, J. i Schapiro, M. (1972). Female Imagery. Dins *WomenSpace Journal*, (1)13, 1973.

7 Chicago, J. (1975). *Through the flower : my struggle as a woman artist*, USA: Doubleday & Company.

construcció social del concepte “dona” no només aplicable a l’art sinó al conjunt de pràctiques inserides dins l’estructura social i cultural i el rebuig als rols de gènere. En aquest sentit, apareixen teòriques rellevants com Griselda Pollock<sup>8</sup> i Rozsika Parker, les quals duren a terme la redacció d’una de les obres paradigmàtiques i cabdals que redefeixen una nova manera d’entendre l’art i el feminisme: *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*<sup>9</sup> (1981), llibre que suposa un abans i un després en els estudis feministes de l’art. Es presenta una novetat a l’hora de concebre l’art “feminista” rebutjant precisament aquesta etiqueta englobadora i destructora de la multiplicitat de propostes artístiques i a l’hora, polítiques.

Les teories i hipòtesis formulades en el corpus de textos generats en la dècada dels anys 80 s’entén com una contrapartida a les premisses vàlides dels 70. S’observa com el refús a l’essencialisme es fa patent perquè es qüestiona la validesa d’un sentit universal propi a totes les dones de la seva classe, raça o condició sexual. Aquesta serà una crítica molt adient per al declinament d’aquesta identitat pròpia femenina i, en conseqüència, la seva representació en l’art. En aquest sentit, trobam una altra línia de debat i també d’investigació basada en l’anàlisi de la corporalitat femenina i la seva representació en l’art. Aquesta s’exposa a *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, que esdevé una publicació cabdal en la historiografia ja que aporta les premisses bàsiques a partir del qual s’articularà la base teòrica de l’art feminista de la dècada dels 80.

Per una altra banda, també es fa visible la superació de la modernitat en pro de la deconstrucció de les seves bases socials, tal i com es pot extreure de l’obra *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*<sup>10</sup> (1988) de Griselda Pollock. No és un fet corrent i casual en el context dels 80 el sorgiment d’aquesta discussió en el camp teòrico-artístic ja que s’estableixen interrelacions entre les diferents disciplines donant com a resultat l’evidència de les influències de la filosofia o la sociologia en l’àmbit artístic. No es pot oblidar la publicació de textos paradigmàtics sustentadors del

8 S’ha de tenir present que Griselda Pollock es troba activa ja durant els anys 70 i plantejarà les qüestions que es troben en la bibliografia publicada en els anys 80. D’aquesta manera, tot i que es parli de Pollock com a teòrica cabdal i representativa dels 80, durant la dècada anterior també es té consciència de les seves crítiques a l’essencialisme i al separatisme defensats per Chicago o Schapiro a més de qüestionar el sistema expositiu seguit per Nochlin i Harris a *Women Artist. 1550-1950*. Es situa com a teòrica en els anys 80 perquè les seves obres escrites més representatives i que engloben tots aquests aspectes es publiquen en aquesta dècada.

9 Pollock, G. i Parker, R. (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London: Pandora.

10 Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. New York and London: Routledge. (trad. espanyola: Pollock, G. 2013. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Tacuarí).

corrent incipient de la postmodernitat: *La condición postmoderna*<sup>11</sup> (1974) de F.Lyotard, *Historié de la sexualité*<sup>12</sup> (1984), Michel Foucault, o la compilació de textos per Hal Foster, *La postmodernidad*<sup>13</sup> (1983), on es troba l'article de Craig Owens sobre el feminisme, «El discurso de los otros: las feministas y el postmodernismo».

Al llarg dels 90 també cal destacar la revisió de l'art feminista dels anys 70. El que es vol assenyalar no és un estudi de la historiografia crítica del propi art dels 90, sinó aquella que incideix en la necessitat d'establir uns ciments revisats del que va suposar l'art dels setanta, com es va estudiar i quines mancances teòriques varen tenir lloc, per tal d'aportar una visió nova i actualitzada del passat més immediat dins l'esfera artística feminista. En són exemples d'aquesta tasca el llibre clau *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970's, History and Impact*<sup>14</sup> (1994) de Norma Broude i Mary D. Garrard, on s'hi troba una revisió de la qüestionable visió antagonica de la teoria dels 70 i els 80, és a dir, entre l'essencialisme i el construccionisme. Ara s'entenen com a corrents de pensament coetanis pensats fora de la frontera cronològica i amb un desenvolupament transversal a les dècades. A més a més, es presenta una revisió de la percepció dels espais alternatius als circuits artístics dominants els programes d'art de Fresno, CalArts o la Womanhouse entre altres xarxes d'organització artística feminista.

En aquests anys, les artistes feministes no varen abandonar la seva faceta com a teòriques i escriptores. És el cas de Mary Kelly, la qual publicà *Imaging Desire*<sup>15</sup> (1996) com a resultat d'un compendi de tots els articles escrits per ella entre 1975 i 1996. En ell es poden extreure conceptes presents en els debats a les dues dècades anteriors, com la legitimació o no de la representació del cos femení, l'anàlisi de la categoria social «dona» en sentit cultural, històric i social des d'un punt de vista totalment analític o el sustent de les teories feministes a partir del psicoanàlisi, premissa important per l'obra de Kelly i que ja en tenim notícia a la historiografia dels anys 80 amb influència de les

---

11 Lyotard, F (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. França: Les Éditions de Minuit. (trad. espanyola Lyotard, F. 2000. *La condición posmoderna: Informe sobre el poder*. 7ª ed. Madrid: Cátedra).

12 Foucault, M. (1984). *Historié de la sexualité*. Paris: Éditions Gallimard (trad. espanyola Foucault, M. 1998. *Historia de la sexualidad*. 25ª ed. Mèxic: Siglo XXI).

13 Foster, H. (1983). *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. USA: Bay Press. (trad. espanyola Foster, H. 2008. *La posmodernidad*. 7ª ed. Madrid: Kairós).

14 Broude, N., Garrard, M. i Brodsky, J. K. [et.al] (1994). *The Power of feminist art : the American movement of the 1970s, history and impact* (1ª ed.). New York: Abrams.

15 Kelly, M (1998). *Imaging Desire*. USA: MIT Press.

teories de Lacan. El fet de la recopilació d'articles en un llibre també vendrà de la ma de Lucy Lippard amb *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*<sup>16</sup> (1995) cosa que incideix enèrgicament en l'objectiu revisionista dels noranta.

En aquests anys, es publiquen un dels llibres més rellevants en el context de la teoria feminista en territori espanyol, *Historias de mujeres, historias del arte*<sup>17</sup> de Patricia Mayayo. Es tracta d'un llibre cabdal en la historiografia espanyola en clau feminista ja que suposa una síntesi de les problemàtiques i els debats sorgits des dels anys 70 fins els 90 no des d'un punt de vista diacrònic sinó des d'una perspectiva integradora aportant una visió general però molt clarificadora del complex context en que apareixen les diferents teories i hipòtesis en l'esfera artística feminista.

#### **4. Context socio-cultural i crítica feminista**

Els anys 70 a Europa i sobretot, a Estats Units suposa un punt d'inflexió en el desenvolupament social, cultural i econòmic. La dècada dels seixanta actua com a precedent vàlid del qüestionament de l'*status quo*, de les estructures socials i de les normes de conducta. Així doncs, els anys 60 i 70 es conceben com una època de crisi de valors tradicionals en pro de sentit deconstructiu dels sistemes socials i econòmics opressius com ara el capitalisme i l'imperialisme imperants. El maig del 68 suposa a França un esdeveniment clau per interpretar les dècades que el segueixen caracteritzat per les revoltes i vagues estudiantils i obreres. A partir d'aquest moment, l'ambient revolucionari i per consegüent, les ànsies de canvi s'estendran des d'Europa fins els Estats Units.

Després de la Segona Guerra Mundial, l'ambient de postguerra als Estats Units fou força diferent de l'uropeu. Amb l'establiment de Kennedy en el poder, les polítiques econòmiques liberals donaran lloc a una època de millora de la qualitat de vida aconseguida a partir de l'abundància del capitalisme incipient i el rebuig i la lluita contra el comunisme rus. Tot i aquesta època d'esplendor, l'atmosfera de la Guerra Freda, el rebuig a l'actuació de l'armada nord-americana a la guerra del Vietnam i la insostenible situació racial donarà lloc a ideologies revolucionàries i a ànsies

---

16 Lippard, L.R. (1995). *The Pink Glass Swan : selected essays on feminist art* (1ª ed.). New York: The New Press.

17 Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte* (1ª ed.). Madrid: Cátedra.

combatives d'aquest *stablishment* i dels valors primordials d'aquesta societat nord-americana (Churney 2018).

Seràn els campus universitaris el camp de batalla de la nova generació, les revoltes i les vagues estudiantils constituïran l'eix principal a través dels quals s'articula el nou moviment revolucionari dels 70 i els 80 (Aruzza 2010: 60). És a dir, el moviment contracultural entès com un grup aglutinador de diverses corrents de pensament que donaran lloc a formes de vida noves fora de la cultura *mainstream*: el moviment *hippie* i el moviment *underground*, molt més combatiu. Les drogues com a via d'escap i la música de Janis Joplin, Jimmy Hendrix, Lou Reed, entre d'altres, representaran aquest moment de destrucció de ciments. L'ambient contracultural i revolucionari es veurà minvat en els 80 per l'entrada al poder de les polítiques neoliberals i conservadores de Ronald Reagan i l'impacte de la crisi del petroli del 1973 (Hobsbawn 1998: 248-253), tot i així, la llavor dels 70 no desapareixerà i en concret, el moviment feminista no perdrà la seva força.

L'ambient revolucionari dels 60 i els 70 serà el camp de cultiu de les primeres veus del feminisme de la Segona Ona i posteriorment de la Tercera Ona, moments cabdals i de gran força del moviment. Tal i com exposa Aruzza, no es pot entendre el sorgiment del moviment feminista a finals del s.XX descontextualitzant-lo de les lluites estudiantils, dels moviments de treballadors, del «Black Power» o dels Moviments d'alliberació (Aruzza 2010: 57). La Nova Esquerra serà la denominació aglutinadora de totes aquestes veus que neixen a finals dels anys 60. Tot i així, les feministes es sentiran insatisfetes amb reformes simples, tal i com exposa Susana Carro (2012: 120), decideixen desvincular-se del moviment per forjar noves estratègies, accions col·lectives i grups destinats a desestabilitzar les regles del sistema patriarcal sobretot pel que fa a la branca del feminisme radical, incipient en aquestes dates als EEUU.

És a partir d'aquesta desvinculació que es desenvolupa l'estructura pròpia del moviment feminista concebut com una estratègia col·laborativa creixent a través de «consciousness-raising» o també anomenats, grups d'autoconsciència. D'aquesta manera es comença a generar una xarxa col·laborativa i organitzativa iniciada com a manera d'exposar els problemes reals de les dones entre elles mateixes però també com a enclavament per a formar el camp teòric social, cultural, econòmic i artístic feminista. És a partir d'aquests grups en que les dones artistes enforteixen els seus llaços, donant

com a resultat la creació de grups reivindicatius feministes dins l'esfera artística (Carro 2012: 121) lligat sobretot al feminisme radical, projectat principalment per Kate Millet a partir del llibre clau *Sexual Politics*<sup>18</sup>.

L'incipient pensament postmodern sorgit com crítica però també com a necessitat de superació dels paràmetres que conformaven la Modernitat aporta un ambient cultural i filosòfic prolífic per a la irrupció de demandes que afectaven a tot el col·lectiu femení. S'entén el moviment postmodern com un nou ordre social sorgit a finals dels seixanta i principis dels setanta conjuntament amb la incidència del capitalisme tardà definit a partir d'una societat postindustrial i de consum i en perpetu canvi (Jameson 2008: 185). És amb la postmodernitat que desapareixen els grans relats, la concepció d'una història universal, única i inamovible, contada i escrita des del punt de vista del subjecte polític modern, l'home blanc, de classe mitjana i amb una orientació heterosexual (Owens 2008: 95). Per contra amb el postmodernisme i més en concret, amb el postestructuralisme, es reivindica l'existència de «l'altre» per contra de la universalitat tal i com exposen autors com Barthes, Foucault o Lyotard. Són en aquests marges de la història en que es genera un entramat d'històries culturals plurals, entre les quals, la història de les dones oblidada i reivindicada ara si, per les feministes.

El plantejament de les estructures socials en que s'insereix l'ésser humà no només serà el punt clau en la crítica i la teoria postmoderna sinó també la concepció del propi subjecte, s'invalida la definició universal i absoluta d'aquest com a masculí i heterosexual dins el sistema patriarcal. Aquest fet aplicat al camp artístic, dona com a resultat l'esbucament d'eixos tradicionals dins l'estudi de la història de l'art i dels grans artistes com és el concepte de «geni» el qual ja va ser qüestionat per Linda Nochlin per ser legitimador de la posició superior de l'artista home dins l'esfera artística concebut la impossibilitat de la relació dona i geni. Per una altra banda, dins aquest context, l'«aura» o l'«obra d'art» (Adrián 2003: 297) que havia caracteritzat la modernitat artística s'intenta superar en pro d'una visió molt més relativitzada de la producció artística.

---

18 Millet, K. (1970). *Sexual Politics*. United Kingdom: Rupert Hart-Davis (trad. espanyola Millet, K. 1995. *Política Sexual*. Madrid: Càtedra).

Així, el descobriment de «l'altre» suposa un desafiament a les normes de representació en l'art fent que les historiadores de l'art es centrassin en l'àmbit de la teoria i la crítica artística feminista mentre que les artistes es vincularien amb una acció molt més directa, tant a través de la seva pròpia individualitat, com per mitjà d'accions col·laboratives entre les diferents dones artistes. Anna Guasch (2002: 473) exposa com ja la pròpia Lucy Lippard a principis dels anys 70 aprecia les connotacions polítiques de les obres i les accions d'aquestes artistes diferenciant entre un artista polític propi de la dècada del 70 i l'artista activista més propi dels 80 que a la vegada neix de l'art polític anterior.

En aquest ambient filosòfic i teòric és on s'ha de contextualitzar les noves propostes, artistes i col·lectius associats a un discurs artístic feminista. Tal i com s'ha dit anteriorment, amb el sorgiment del feminisme radical i el lema «Allò personal és polític»<sup>19</sup>, les problemàtiques de les dones tant en l'esfera privada com en la pública i l'artística es converteix en un tema clau. És a partir d'aquests grups d'autoconsciència que naixeran els principals col·lectius feministes dins l'àmbit artístic. Aquesta entrada en escena dels col·lectius artístics feministes no vendrà només acompanyada de les teories radicals sinó que també se pot comprendre com a conseqüència de diversos actes de protesta en àmbit museístic. S'ha de pensar des de la pròpia protesta fins a la posterior institucionalització d'aquests grups de pressió ja legitimats (Bronde i Garrard 1994: 90). Aquest és el cas del W.A.R (Women Artist in Revolution) creat en el 1969 com a necessitat d'alçar la veu davant un fet evident, la dominació masculina de l'espai públic i per consegüent, de l'artístic. Un exemple d'aquesta circumstància fou l'exposició anual del *Whitney Museum* en la qual dels 143 artistes que exposaven, només vuit eren dones.

Un altre exemple el trobam amb l'acció de protesta duita a terme per l'artista Faith Ringgold contra la «Biennale-in-Exile» organitzada per l' *School of Visual Arts* en que es criticaven aspectes socials molt presents en la dècada dels 70 com el sexisme, el racisme, l'opressió o el feixisme (Chadwick 1992: 320). La protesta es justifica per l'escassa presència de dones artistes, circumstància paradoxal tenint en compte el propòsit de l'exposició. És a partir d'aquest acte que es formen altres grups feministes com poden ser WSABAL (Bronde i Garrard 1994: 90).

---

<sup>19</sup> Lema del feminisme radical exposat per Kate Millet a partir de la seva obra *Sexual Politics*.



L'estela del W.A.R continuarà amb la creació en el 1970 del *Redstockings Artists*, el qual va posar en marxa el primer diari de caire feminista autogestionat per dones, l'anomenat *Women and Art*. Sorgirà també com a separació de les files marxistes d'aquest darrer el *Feminist Art Journal*. En aquest mateix any, també es pot parlar del grup *Ad Hoc* promogut per Lucy Lippard per la mateixa raó per la qual es va posar en marxa el *Women Artist in Revolution*, les polítiques patriarcals museístiques que impliquen una manca de presència femenina en les exposicions, com va ser el cas de *Arte y tecnologia* planificada pel *Country Museum of Art* de Los Angeles (Carro 2012: 123/ Bronde i Garrard 1994: 90).

Segons assenyala Carro Fernández (2012: 118), a partir d'aquesta exposició es constituïran altres grups reivindicatius com foren *Los Angeles Council Women Artist* o el LACWA. A Los Angeles es produirà una efervescència d'aquest tipus de col·lectius sobretot gràcies al projecte posat en marxa per Judy Chicago i Miriam Schapiro, la *Womanhouse* i els programes d'estudis no mixtes de Fresno i CalArts. Malgrat la seva importància en el context que s'està descrivint, no es desenvolupa aquesta qüestió ja que es farà en un punt determinat dins el cos del treball.

Tal i com s'ha exposat en línies anteriors, en alguns casos, la institucionalització d'aquests grups serà un fet a partir dels anys 80. Fou el cas dels grups que tingueren més ressò social com W.A.R o *Ad Hoc* els quals ja es varen integrar dins els circuits artístics dominants com els grans museus. La pràctica reivindicativa i l'acció directa es substituï per programacions museístiques concretes com per exemple, cicles de conferències o xerrades entre altres activitats (Bronde i Garrard 1994: 92-94). Malgrat aquesta conjuntura, és clara la importància de les estadístiques i les xifres en aquests moments ja que actuen com a indicadors de la invisibilitat i la manca de decisió de les dones artistes, comissàries, directores, historiadores de l'art, entre d'altres, en les polítiques museístiques i culturals de finals del 60 i la dècada dels 70 i 80. En definitiva, les reivindicacions es reflectiran en un art que es qüestionarà les barreres de gènere, la identitat femenina i en un nou concepte d'art, artista i objecte artístic (Chadwick 1992: 321).



## **5. Reinterpretació de la identitat femenina en l'obra de Mary Kelly i Judy Chicago**

### **5.1 Introducció als continguts**

El gruix principal del treball s'ha destinat al desenvolupament de l'obra de Mary Kelly i Judy Chicago, dues artistes que realitzen el seu treball en el context nord-americà durant la dècada dels anys 70 i 80. S'ha considerat oportú realitzar aquest preàmbul a l'articulació del discurs per clarificar l'estructura seguida dividida en tres apartats: «Conceptualisme i discurs feminista», «El debat vers la representació de la corporalitat femenina en el cercle artístic feminista» i «Anàlisi de la categoria "dona"». Es vol deixar patent la multitud de possibilitats d'estructurar el discurs feminista associat a aquestes dues artistes, és per això, que la divisió que s'ha duit a terme en aquest treball és una entre altres alternatives.

Com a forma de vincular el discurs feminista propi d'aquestes artistes al context artístic predominant en els 70, s'ha establert un apartat en que es desenvolupa el canvi esdevingut en aquests anys amb el sorgiment de l'art conceptual com a forma de ruptura amb les formes de pensament moderns cosa que coincidirà amb les intencionalitats de les artistes feministes. És per aquest motiu que el conceptualisme resultarà adient per a visibilització del seu discurs tot i que, en moltes ocasions, també esdevindran crítiques contra el nou art.

La confrontació del discurs teòric entre les dues artistes ha estat la base a partir de la qual s'ha generat el desenvolupament dels dos apartats següents. És a partir d'aquí que s'ha concretat en aspectes que ambdues artistes analitzen i desenvolupen en la seva obra i que generen un corpus de textos associats com és la reivindicació d'una nova forma de feminitat i el rebuig de paràmetres femenins patriarcals. Durant els 70 la militància contra l'opressió exercida cap a les dones s'articulà per mitjà de la utilització dels propis cossos, d'aquí que el primer apartat estigui dedicat de forma concreta a les teoritzacions sobre la corporalitat femenina en l'art com a element de representació artística i com, concretament, Chicago i Kelly s'han enfrontat a aquesta qüestió en les seves obres.

El segon apartat és el que presenta una problemàtica major degut a l'heterogeneïtat de vies per aproximar-se a l'anàlisi de la significació del subjecte polític «dona» al llarg de la història fins els nostres dies. Entorn d'aquest tema englobador hi fluctuen multitud de visions i d'aspectes que es qüestionen, com ara els espais

d'actuació femenins, els rols assignats a les dones dins l'estructura patriarcal, com s'ha concebut el que havia de ser una dona tradicionalment i sobretot, la crítica a la invisibilitat de la dona artista en tota la història de l'art i el per què. Per consegüent, s'ha volgut donar el títol «Anàlisi de la categoria "dona"» degut a que a través de les obres de Kelly i Chicago es manifesta un qüestionament de totes aquestes idees exposades anteriorment. Ho planteja Kelly a partir de la crítica a visions adjudicats a la dona establertes com a naturals i instintives com és la maternitat i que ha definit la subjectivitat femenina fins els nostres dies. Ho plasma Chicago a partir de la recuperació i reivindicació de la dona artista i de l'art associat a elles, considerat com a menor. Finalment, s'ha realitzat un apartat de conclusions per extreure els continguts rellevants que s'han repetit en l'extensió del treball i manifestar el compliment dels objectius inicials proposats.

## **5. 2 Conceptualisme i discurs feminista**

El context revolucionari que caracteritzà la dècada dels anys setanta englobarà tant els canvis socio-culturals esdevinguts com aquells implicats directament en la pràctica artística. El desenvolupament de discursos artístics nous o alternatius es presentava com una necessitat en el moment del predomini de concepcions defensades per Clement Greenberg en què l'autonomia, la puresa i l'abstracció eren elements clau (Jones 1996: 87). Com a conseqüència, es comença a gestar una nova forma de pensar l'obra artística, incidint acuradament en el concepte més que en la seva materialitat. En aquest sentit, s'inicia el que s'anomena «art conceptual» vinculat al procés de desmaterialització de l'objecte artístic. Lucy Lippard defineix l'art conceptual com a «una obra en la que la idea tiene suma importancia y de forma material es secundaria, de poca entidad, efímera, barata, sin pretensiones y/o "desmaterializada"» (Lippard 2004: 8)

El procés de desmaterialització esdevingué un canvi substancial en el que seria el transcurs de l'art fins aleshores. En ocasions, s'ha vinculat erròniament les pretensions dels artistes conceptuals amb una reivindicació política confonent el contingut amb la radicalitat que va implicar la instauració d'aquest nou discurs. D'aquesta forma, allò polític resideix en el fet de desenvolupar unes alternatives i formes d'art independents al discurs artístic oficial i no pas en el propi contingut de

l'obra artística (Lippard 2004: 17). Així doncs, en els 70 entra en crisi l'objecte artístic com a tal i la crítica que s'hi associa esdevenint un cercle artístic amb predomini de l'art processual i de l'art conceptual.

De la mateixa manera que l'art conceptual respon a unes necessitats de canvi front a un camp teòric i artístic opressiu per al pensament de noves vies de fer art, la introducció del discurs feminista dins l'esfera artística actua de forma paral·lela, és a dir, ambdós esdeveniments es caracteritzen per presentar un procés de gènesi semblant. Vinculat a això, per Lippard (2004: 13), els nous discursos i sobretot els nous mitjans més barats propiciaren l'inici del treball de les dones emmarcat en aquesta nova etapa. Amb la participació femenina en el camp conceptual, varen sorgir nous enfocaments que enriquiren el discurs teòric de l'heterogeneïtat conceptual.

És en la vessant conceptual que es poden incloure les propostes de Judy Chicago i Mary Kelly. Les dues artistes vehiculen el seu discurs des de formes de concebre la realitat a partir de l'art conceptual i es materialitza concretament a través de la instal·lació la qual ocuparà tot l'espai expositiu i s'integrarà en aquest. Tot i la classificació de les obres de les dues artistes dins l'ampli ventall del conceptualisme, es poden establir camins diferents pels quals es desenvolupen aquestes pràctiques. Es pot concebre les diferències formals entre les dues artistes com a resultat dels punts de vista que adopten en la seva militància feminista; l'essencialisme i el construccionisme, tal com s'explicarà acuradament al llarg dels següents apartats.

El fet processual adquireix gran importància amb Kelly en les seves obres *Interim* (1984-89) i el *Post-Partum Document* (1973-1979). Aquesta darrera és una instal·lació que analitza el procés de socialització entre mare i fill en els primers sis anys de vida (Pollock i Parker 1981: 164). Pel que fa a la primera, es divideix en distintes parts les quals analitzen aspectes com el cos, els doblers, la història i el poder (Kelly 1998: 132). El que destaca de les obres no són els objectes en si mateixos sinó a allò que remet, és a dir, a les actituds socials que es desenvolupen tant al llarg dels sis anys de convivència amb l'infant, com ara l'estructura social general. En *Post-Partum Document* es materialitzen aquestes experiències mitjançant objectes que l'artista ha anat considerant, escrits amb les primera paraules del nin, entre d'altres. És a partir de la multiplicitat de vies que Kelly evidencia el seu discurs, per això utilitza formats diferents com poden esser objectes com bolquers, dibuixos, diagrames, textos amb els

primers indicis d'escriptura de l'infant a més de vehicular les seves idees en llibres recopilatoris de l'exhibició. És per aquest motiu que allò rellevant no es troba en un objecte en concret sinó en la idea que s'extreu de la compilació de tots els objectes que expliquen una etapa vital com és la maternitat i el creixement infantil.

A diferència de la visió totalitzadora de Kelly, l'obra de Chicago s'acosta a una vessant instal·lativa escultòrica com a forma de continuació amb el seu treball minimalista, sobretot a principis de la dècada dels 70 amb la seva sèrie *Pasadena Lifesavers* (1969-70) en la qual predominen les formes geomètriques. Malgrat aquesta vinculació amb el minimal<sup>20</sup>, en una instal·lació posterior anomenada de *The Dinner Party* (1974-1979), Chicago substitueix l'interès dels artistes minimal en la visió estètica de l'espai per la integració d'elements vinculats a l'esfera privada femenina dins l'espai públic expositiu com ara elements vinculats a tasques i arts considerades menors i domèstiques com poden ser els brodats, teixits, mantells o la ceràmica. Aquests materials lligats al que s'anomenen les arts menors reemplaçarien els objectes industrials propis del minimalisme (Molesworth 2000: 84) per jugar amb allò íntim, privat i domèstic.

Malgrat la diferència existent en el discurs teòric que sustenta les obres d'aquestes dues artistes, ambdues coincideixen en la desmitificació de l'experiència estètica pròpia de la modernitat. En el cas de Kelly, a partir de la introducció també de temàtiques vinculades a l'esfera privada femenina però vehiculada a partir d'un discurs analític i lingüístic en substitució d'una experiència visual. D'igual manera que Chicago, deixa de banda objectes artístics mitificats per introduir-ne d'altres que podrien estar a l'abast general (Molesworth 2000: 85) com són peces de roba, targetes d'invitació, fotografies, entre d'altres. En definitiva, s'analitzen actituds i comportaments socials a més de deconstruir les bases formals sobre les que s'ha legitimat l'art del s.XX.

---

20 Opció plàstica que anticipa alguns aspectes del que serà l'art conceptual tal i com exposà Clement Greenberg. Malgrat això, encara manté una visió formalista de l'obra artística pròpia del pensament modern (Guasch 2000: 28).

### **5.3 El debat vers la representació de la corporalitat femenina en el cercle artístic feminista**

Al voltant dels anys que s'estan treballant, la noció de corporalitat femenina serà un dels eixos vertebradors de les polítiques i teories feministes, el cos s'entén com un camp de batalla tant en la pràctica política com en l'artística. Tal i com apunta Lynda Nead (1998: 107), és en el moment inicial de l'autoconstrucció de la sexualitat femenina quan apareix l'art corporal i les representacions de l'anatomia femenina en les propostes plàstiques. Una idea coincident en les diferents branques del feminisme és la superació de la concepció patriarcal del nu femení tal i com s'havia representat al llarg de la història de l'art. Des d'aquesta lògica, es priva la dona de la seva pròpia subjectivitat convertint-la en un objecte passiu. Segons Marisa Vadillo (2009: 1387), els artistes s'han nodrit de la concepció del cos femení com un «no-lloc», buit, anònim, deshumanitzat i en la majoria dels casos, fragmentat.

Com a fet essencial, es crea la necessitat de superar la visió misògina de la corporalitat femenina i alliberar el cos del llegat patriarcal al qual es veia sotmès, a més de fer de les dones el subjecte creador d'art (Méndez 2010: 166). A diferència del cos com a «no-lloc», les artistes feministes de la dècada dels 70 i 80 utilitzaran els seus cossos com a element de protesta i el reivindicaran des de la seva pròpia mirada, el que suposarà una presa d'autoconsciència de la seva pròpia sexualitat construint una vertadera subjectivitat (Bronde i Garrard 1994: 190). És a dir, en paraules de Lynda Nead (1998: 107), implica un procés de «descolonització» del cos de la dona. Així doncs, es positivitza el recurs de la corporalitat femenina perquè és un reflex de la dona com a subjecte actiu i creador de missatge (Bronde i Garrard 1994: 190).

A conseqüència d'aquesta nova exploració de la sexualitat, la identitat i la subjectivitat femenina, les primeres feministes de la dècada dels 70 s'encaminaran cap a la recerca d'una essència femenina, de quelcom universal que defineix a totes les dones. Així doncs, en l'art també s'hauran de cercar nous paradigmes i noves vies de representació seguint el camí cap a l'establiment d'unes premisses que defineixen un art essencialment femení (De Diego 1999: 443, 446) desvinculat de les consideracions negatives adjudicades a aquest al llarg de tota la història de l'art.

Judy Chicago serà una de les artistes més rellevants vinculat al feminisme essencialista i en la recerca d'un imaginari purament femení. En la seva autobiografia

*Through the Flower* manifesta aquesta necessitat d'autorepresentació de la sexualitat, del poder de les dones que es defineix per mitjà de la vagina. Tal i com exposa l'autora, l'art essencialment femení presenta una gran càrrega personal ja que es demostra l'experiència íntima del que significa ser dona tant a nivell individual com col·lectiu (Chicago 2006: 55). Aquest punt de vista no només fou liderat per Judy Chicago sinó que en la dècada dels 70, multitud d'artistes com Carolee Schneemann, Hannah Wilke, Yoko Ono o Esther Ferrer, entre d'altres, s'encaminaran cap a la pràctica de la performance en que la utilització del propi cos es converteix en allò portador del missatge. De manera que l'essencialisme no és un corrent adscrit únicament a les propostes plàstiques sinó que és transversal a diverses pràctiques artístiques i és determinant en l'inici de l'art feminista.

Una de les teòriques que recolzà i legitimà aquestes temptatives fou Lucy Lippard. Concretarà per primera vegada les característiques d'aquest art femení, les quals es plasmen de manera precisa en l'obra de Judy Chicago. Considera que la «female imagery» (Lippard 1994: 100) es conforma per mitjà de formes bulboses, ovals i estructurades a partir d'un nucli central. De la mateixa manera, Judy Chicago la descriu a partir de la utilització per part de les dones de formes sinuoses, ondulants, semblants a una flor, imatges circulars, entre d'altres, que conformaven el *cunt art* o la iconografia vaginal (Mayayo 2017: 91).

La vagina es converteix en el nucli central del cos femení i això és el que plasma Chicago en un conjunt de quadres de tendència abstracte datats entorn de la primera dècada dels anys 70. *Peeling Back* (1973) (fig.1), *Let It All Hang Out* (1973) i algunes de les obres adscrites a la sèrie *Great Ladies* com *Queen Victoria* (1973) o *Christine of Sweden* (1973) (fig.2) són exemples clars de la iconografia vaginal en què a més de les formes, els colors juguen un paper important en la potència de la creació artística femenina (Chicago 1975: 56). Aquesta tendència continuarà en la dècada posterior tal i com s'observa en obres incloses dins la sèrie *Birth Project* com *In the Beginning* (1972) o *Earth Birth* (1983). De forma general, es substituirà l'abstracció centralitzada per la incorporació de formes aparentment figuratives tot i que no abandonarà l'expressió de la força de la naturalesa femenina i de les ondulacions característiques del seu art.

L'afany per determinar l'imaginari femení serà un dels objectius de Chicago dins el feminisme essencialista. Malgrat això, la cronologia en la qual ens movem es

caracteritza per la complexitat dels discursos ideològics donant lloc a diversos posicionaments teòrics entre els quals es troba el construccionisme lligat al postestructuralisme i generat com a contrapartida a l'essencialisme. Per aquesta part de la crítica feminista, l'exaltació del nu i els genitals femenins condueix un perill ja que aquest no es pot desprendre de la hipersexualització a la qual està sotmesa la imatge femenina fent que es reforci la imatge patriarcal degut a la seva reapropiació per part de la cultura misògina dominant (Mayayo 2017: 107-108/Guasch 2002: 537). En paraules de Griselda Pollock:

«Estas imágenes vaginales se prestan a peligrosos malentendidos. No alteran radicalmente la identificación secular de las mujeres con su biología ni desafían la asociación de las mujeres con la naturaleza. En cierto sentido, se limitan a perpetuar la definición de la identidad femenina en términos exclusivamente sexuales, la consideración de las mujeres como cuerpo e incluso, explícitamente como coño.» (Mayayo 2017: 108)

No és estranya la negativa d'acceptar com a vàlides aquestes premisses per les teòriques de finals del 70 i principis del 80 influïdes pel pensament postestructuralista. Vinculat a això, es rebutja el determinisme biològic perquè estableix com a vàlida la consideració de la identitat femenina explicada a partir del sexe biològic. Aquest punt de vista s'explica com a resultat dels nous objectius fixats a partir de la dècada dels 80 recolzats en el rebuig de dicotomies basades en el sexe (home/dona), i en conseqüència, el desenvolupament de l'anàlisi de la construcció de la subjectivitat de l'individu (De Diego 1999: 446). En aquest marc actua el feminisme construccionista en que es poden incloure crítiques rellevants com Griselda Pollock i Rozsika Parker. Precisament, són elles qui manifesten que la identitat femenina no es construeix a partir de paràmetres biològics sinó que ve determinada per construcció social (Pollock i Parker 1981: 165), d'aquí que es recuperi la tesi de Simone de Beauvoir en el 1949, «no es neix dona, s'arriba a ser-ho» (de Beauvoir 1949: 371).

Segons algunes historiadores de l'art (Mayayo 2017/ Guasch 2002/ Hernández 2007) Mary Kelly és una de les artistes que combrega amb aquestes idees. A diferència de Judy Chicago, adopta una postura molt més analítica en la plasmació de problemàtiques vers el subjecte femení deixant de banda la glorificació del cos. Kelly, a

l'igual que Pollock i Parker, manifesta la necessitat d'encaminar-se cap a la no representació explícita del cos femení ja que aquest no es pot desprendre de la hipersexualització patriarcal a la que es veu sotmès tot i que hagi estat representat des de la militància antipatriarcal (Mayayo 2017: 215).

Aquestes idees es concreten en la seva obra *Interim* (1984-1989). Es planteja com una instal·lació dividida en 4 parts: *Corpus* (fig.3), *Pecunia*, *Historia* i *Potestas*. La part I: *Corpus* és la que interessa en aquesta part del treball ja que es troba vinculada amb les problemàtiques que es desprenen de la representació del cos femení, tal i com planteja la pròpia artista (Kelly 1998: 132). Aquestes idees es concreten en la combinació de 6 panells conformats per fotografies i documents extrets de novel·les o revistes, entre d'altres.

Pel que fa a les fotografies, mostren peces de vestir femenines com ara una caçadora de pell, un vestit o una bossa. Es val del concepte d'histèria exposat per Jean-Martin Charcot que es manifesta per mitjà dels noms que es troben baix cada peça de roba («Menacé» (fig.4), «Appel», «Supplication», «Erotisme», «Extase»), és a dir, els estats passionals exposats pel psicoanalista en que a través del psicoanàlisi i la visió purament masculina es diagnosticaren els símptomes «visibles» de la histèria en el subjecte femení<sup>21</sup> (Kelly 1998: 134-135).

Kelly aposta per la invisibilitat del cos femení en pro de la substitució d'aquest per elements i problemàtiques que es vinculen. Aquest «caràcter antivisual», en paraules de Hernández Navarro (2007: 81), es concep com una solució al problema de la representació, no es cau en la trampa de la concepció del cos femení com a *tabula rasa*, el qual es pot desfer de tota connotació patriarcal. S'entén aquest punt de vista englobat dins el concepte de distanciament defensat per Laura Mulvey en el seu assaig «Visual Pleasure and Narrative Cinema»<sup>22</sup> (1975). Tot i que Mulvey s'endinsa en la teoria fílmica i el psicoanàlisi, podem extreure idees claus que es vinculen a aquest rebuig a la representació artística del cos femení per part de les pròpies dones.

---

21 La histèria és un dels conceptes vinculats al psicoanàlisi que ha generat debats en el cercle feminista. S'analitza la histèria concebuda des d'un punt de vista patriarcal ja que es considerarà una malaltia femenina. Kelly (1994) exposa com la histèria no es du a terme per un descontrol de les emocions sinó per la problemàtica de la identificació de la dona amb la seva imatge. D'aquí que en les seves fotografies exposi les cinc aptituds passionals exposades per Freud a través de l'observació de la deixeble de Charcot.

22 Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Dins *Screen*, 46(3), 6-18. (trad. espanyola Mulvey, L. 2001. El placer visual y el cine narrativo. Dins *Crítica feminista en la teoria e historia del arte*. p. 81-94. Mèxic: Universidad Iberoamericana).



El plaer visual és un dels conceptes que es repeteixen tant en Mulvey com en l'obra de Kelly, associat al psicoanàlisi. Aquest ve determinat per la mirada vouyerística masculina que es dirigeix cap el cos de la dona erotitzat i fetixitzat. Mulvey exposa que aquesta estratègia pròpia del cinema de Hollywood pot esser destruïda amb efectes de distanciament, és a dir, fent conscient a l'espectador de que allò que està observat és creat i no real. Com a conseqüència, el plaer associat a la mirada vouyerística de l'espectador, essencialment masculí, desapareix. (Mulvey 2001: 93).

El que interessa realment és la imatge de la dona i no pròpiament el seu cos (Mayayo 2017: 217) i com aquesta suscita una problemàtica per les dones en el moment d'identificació amb una imatge concreta de feminitat. Aleshores, aquestes peces de roba actuen com una màscara<sup>23</sup>, com allò superficial al qual la dona espectadora s'ha d'enfrontar i no pròpiament a la vertadera essència femenina. La no representació del cos femení i la seva substitució per la superficialitat de les peces de roba abans esmentades, soluciona el problema de la histèria i l'angoixa a la no identificació de la dona amb el que hauria de ser la seva imatge des de paràmetres psicoanalítics (Kelly 1998: 139-140).

És en relació a aquest fet que Kelly es vincula a les estratègies de distanciament exposades per Mulvey ja que la dona no s'identifica amb la imatge que està observant ni amb la mirada vouyerística masculina, sinó amb una dona que és conscient de l'acte de contemplació que s'està duent a terme (Mayayo 2017: 219). Seguint aquesta línia però encaminant-se cap als processos deconstructius que es generen, Emily Apter (1991: 100) exposa com la roba és una representació al·legòrica de la crisi de la seducció femenina però que fa evident la cosificació a la que s'ha vist el cos femení al llarg de la història de l'art.

Paral·lelament, en *Corpus* s'analitza la imatge femenina associada al procés d'envelliment. En el moment en que processos biològics i naturals com l'envelliment modifiquen la corporalitat, aquesta cau en l'oblit ja que no compleix amb els cànons imposats per la mirada masculina, i per tant, amb el plaer visual que se'n deriva. En relació a això, manifesta com la societat ignora el procés de vellesa cosa que es converteix en un temor constant de les dones (Apter 1995a: 68). En aquest sentit, es fa

---

<sup>23</sup> La feminitat com a màscara pensada des de termes psicoanalítics fou exposada per Joan Riviere en *Womality as a masquerade* (1929) afirmant que la feminitat es construeix com una màscara i de la qual no es pot cercar una essència vertadera femenina.

patent el discurs de la falta, de l'absència, d'allò que s'ha perdut amb la joventut. Aquestes idees es manifesten compositivament en les fotografies de les caçadores de pell, la qual es vincula, segons Emily Apter (1995a: 67), a la pell madura però també com aquella pell que encara guarda el record de joventut.

Alguns punts de vista adoptats per Kelly, i en general per les construccionistes, seran posats en dubte sobretot per les teòriques del 90 ja que criticaven el fet de la no utilització del cos femení com un recurs bàsic de les dones i com cauen en la mateixa repressió a la que es veien sotmeses (Key 1998: 267-270). Per una altra banda, Amelia Jones argumentà com les construccionistes adoptaren una postura estricte respecte a la destrucció de formes de plaer visual patriarcal però no apostaren per unes alternatives que el retornassin a les pròpies dones (Mayayo 2017: 223).

#### **5. 4 Anàlisi de la categoria «dona»**

Les reflexions vers els paràmetres definitoris que tradicionalment s'han vinculat al subjecte femení des de la cultura patriarcal es posaran en qüestió per les feministes durant les dècades del 70 i 80. Què significa ser dona, les implicacions que se'n vinculen, les problemàtiques lligades a la visió normativitzada d'aquesta i com s'ha construït la subjectivitat femenina són preguntes que tant Kelly com Chicago plasmaran en les seves obres. Les lògiques del procés de construcció de la subjectivitat és una qüestió, tal i com s'ha repetit al llarg del treball, que és fonamental en el treball de Kelly.

En aquest sentit, Kelly per mitjà de la seva obra *Post-Partum Document* (1973-1979) concreta aquest procés en el moment de la maternitat a través de les relacions directes entre mare i fill durant els primers 6 anys de vida. L'obra es concep com una continuació del treball col·lectiu duit a terme per Kelly, Margaret Harrison i Kay Kunt anomenat *Women and Work* en què es pretenia visibilitzar la divisió del treball en funció del gènere, vinculant el treball productiu a l'esfera masculina mentre que el treball reproductiu s'associaria a l'esfera femenina, i com aquest s'invisibilitza en la cultura patriarcal (Mayayo 2011a: 17-20). La reinterpretació de la visió opressiva de la dona com a mare comporta a Kelly a la crítica de la dificultat de combinar la seva faceta com

a artista, és a dir, la feina vinculada a l'esfera pública (Mulvey 1987: 203) amb la de mare.

En aquest sentit, s'analitza el suposat rol natural de la dona com a mare i es pretén subvertir paràmetres tradicionals de maternitat dins la cultura patriarcal exposant les problemàtiques que es generen en el procés de construcció de la subjectivitat femenina des del punt de vista maternal (Mayayo 2011a: 17). D'igual manera, es combina en l'espai expositiu dos rols que històricament han estat separats, el rol d'artista i el rol de mare i es critica la impossibilitat de conciliació. A través de la frase de Griselda Pollock «Los hombres crean arte, las mujeres solo bebés» (1988: 59) s'exemplifica de manera directa l'exclusió sistemàtica a la que les dones han estat sotmeses al llarg de tota la història de l'art.

*Post-Partum Document* es genera a partir de la multiplicitat de discursos i de veus que engloben tant la figura de la mare, com la del fill, construïda aquesta a través dels objectes (fig.5) que col·lecciona la mare fruit del creixement de l'infant, els discursos psicoanalítics i textos mèdics (fig.6). D'aquesta manera, l'obra s'organitza a partir de 6 panells que es conformen en funció del procés de creixement del propi infant. Paral·lelament, s'adjunten els textos psicoanalítics fruit de la lectura de les teories de Lacan i Freud amb diagrames mèdics, és a dir, allò que es configuraria com el *Document*. En l'obra adquireixen gran importància les relectures psicoanalítiques de Lacan, ja que suposa la base per analitzar mitjançant el feminisme, tal i com exposa Kelly, el procés a través del qual els subjectes, a nivell de l'inconscient, es construeixen per mitjà de la ideologia i per tant esdevenen subjectes polítics. D'igual manera, Kelly es serveix d'aquestes fonts per evidenciar la visió instintiva i natural de la figura de la dona com a mare (Kelly 1998: 20,45), i com aquesta es generadora de tota una sèrie d'ansietats i dubtes provocades per la incapacitat de la dona per resoldre certes problemàtiques sorgides al llarg del creixement de l'infant.

La visió psicoanalítica és transversal en els distints panells que, tal i com exposa l'autora, tracta el procés de socialització a través de la relació materno-filial. Des del primer panell anomenat «Weaning from the Beast» fins el darrer «Pre- Writing Alphabet. Exergue and Diary» es descriu el procés de deslletament de l'infant des de la lactància fins l'aprenentatge del llenguatge (fig.7). Aquest no és un procés en què

predomina una sola veu sinó que es manifesta la manera com tant el nin com la mare adquireixen la seva pròpia subjectivitat dins les estructures socio-polítiques. Per aquest motiu s'explica la clara voluntat de Kelly de deixar de banda qualsevol indici d'autobiografia, d'experiència personal i única ja que es considera que és aplicable al conjunt d'individus que conformen una societat i en la qual intervenen factors socials i polítics diversos (Kelly 1998 :45).

Segons Laura Mulvey (1987: 203), mentre l'infant a través del deslletament i l'inici del coneixement del llenguatge, enceta el camí de constituir-se com un subjecte autònom, es desenvolupa en la mare un sentiment de buidor provocat per l'inevitable acceptació del complex simbòlic de castració i de la posició inferior en la qual es troba en el nivell simbòlic<sup>24</sup>. En aquest sentit, Kelly critica i visibilitza les problemàtiques a les que s'ha d'enfrontar la dona en el registre simbòlic, en el qual adquireix una «posició negativa» (Kelly 1998: 22).

En relació a aquestes teoritzacions, *Post-Partum Document* exposa el problemàtic<sup>25</sup> concepte de fetitxisme femení a través del qual la mare es converteix en l'agent actiu d'aquest procés, fetitxitzant el fill, protegint-lo sense tenir en compte el nivell d'independència que hagi assolit. Aquest fet es materialitza en l'exposició a través dels objectes que la mare va col·leccionant al llarg del creixement, com els bolquers, fotografies o regals, entre d'altres. Dins aquest mateix tema, Mulvey proposa alternatives ja que vincula la protecció de la mare cap el fill com una manera de no acceptació de la posició inferior dins el registre simbòlic, en el moment en que el fill deixa de necessitar els cuidats per a la seva supervivència (Mulvey 1987: 203).

La construcció de la identitat materna per mitjà de les relacions materno-filials no serà la única anàlisi recurrent en els significats de la categoria «dona». Kelly aborda la problemàtica de la invisibilitat femenina en el psicoanalític registre simbòlic però també l'associada al propi context socio-cultural tant passat com present. En la seva obra *Interim* (1984-89), no només tracta el punt relatiu a la representació de la

---

24 Exosat per Freud i reinterpretat per Lacan, el complex de castració és un dels conceptes conformats dins el psicoanàlisi que afecta a la constitució de la identitat femenina, la qual es genera com «absència de», tenint en compte que el fàl·lus és el portador de significat en el patriarcat. Per aquest motiu, la dona es troba absent de llenguatge, de poder i de significació i es genera des de l'altredat (Kelly 1996: 22).

25 Es tracta d'una consideració realitzada per la pròpia artista degut a les implicacions que presenta el fetitxisme dins la teoria feminista, considerant-lo com a concepte en que l'agent actiu és el masculí i relegant la dona a una posició passiva, com aquella que és observada.

corporalitat femenina sinó que en la «Part III: Historia» (fig.8) reflexiona sobre la qüestió del subjecte generador de significat al llarg de la història, és a dir, el subjecte actiu de la història. És a partir de la creació de quatre escultures a semblança de quatre llibres a gran escala en què es reivindica el discurs de col·lectius marginats dins la història oficial, recuperant aquelles històries que es troben en els marges, com és la femenina i vinculada a la història del moviment feminista (Kelly 1998a: 256-258).

En aquestes escultures, Kelly exposa la fotografia dividida d'una sufragista acompanyada de tres columnes de text en els quals es poden trobar les experiències de diferents dones sobre els fets esdevinguts en 1968. Enfront la història oficial i objectiva es presenten diverses visions subjectives dins una narració sense principis ni finals. Tal i com exposa la pròpia Kelly (1998a: 261), es vol fer patent com en aquests moments s'ha generat una visió de col·lectivitat i una identitat política que reuneix a les dones gràcies a l'activitat del moviment feminista i adquirint l'estatus de subjectes actius dins una de tantes històries generades dins la gran Història.

És la recuperació i posada en valor de l'infravalorat relat femení i de tots els àmbits que hi oscil·len una de les aportacions més destacades de l'obra de Judy Chicago. L'artista incideix en la categorització patriarcal de la dona com a «l'altre» a nivell històric, sobretot en l'àmbit de la cultura i les arts. Relatiu a això, Chicago amb la seva obra *The Dinner Party* (1974-1979) (fig. 9) posa en rellevància l'art que al llarg de la història s'ha vinculat amb la feminitat i en conseqüència, amb l'artesania i les arts menors. Les teories de Nochlin resulten adients en tant que demostren les barreres ideològiques, socials i culturals que les dones artistes han hagut d'enfrontar, impeding la seva formació i desenvolupament artístic en el cercle de les belles arts (Nochlin 2001). Així doncs, és necessari plantejar-se una qüestió: són aquestes arts menors perquè les realitzen dones? O pel contrari, les dones realitzen tasques més artesanals perquè aquestes són menors?

Per evidenciar aquesta problemàtica i posar en valor els subjectes de la història oblidats junt a les pràctiques artístiques femenines, *The Dinner Party* es concep com una instal·lació generada com un gran triangle en el qual es troben tres taules amb noms de diferents personalitats femenines rellevants de totes les èpoques de la història des de Hypatia fins a Georgia O'Keefe. Es tracta d'una reivindicació d'aquests subjectes

oblidats en el context de la taula, en que elles són les amfitriones. En cada costat del triangle, s'inserten 13 plats que recorden a les formes centrals i bulboses amb influència dels òrgans sexuals femenins i els noms brodats de cada personatge. A més, aquest triangle es trobava sobre el «the Heritage Floor» (El sòl l'herència) format per 999 rajoles amb inscripcions dels noms d'aquelles dones que no gaudiren ni gaudeixen de reconeixement real per la seva feina. Chicago realitzà les escultures de, concretament, tretze plats com a símil del Sant Sopar amb els dotze apòstols i Crist, la qual cosa suposa un revulsiu per la redefinició de paràmetres que componen la història, deixant de banda l'imperatiu masculí i proposant alternatives a la història oficial a partir del desenvolupament del que anomena, la «herstory» (García López 2014: 179-180).

El context de la taula no és atzarós sinó que respon a unes intencionalitats concretes vinculades a la recuperació dels espais privats i domèstics entorn dels quals s'ha generat la història de les dones i com a manera de qüestionar quina ha estat la participació de la dona artista al llarg de la història (De Diego 1999: 443). Es tracta d'una anàlisi crítica de les estructures de poder tradicionals i de la reivindicació de les arts com el brodat, els teixits, entre d'altres, com a pràctiques artístiques amb un valor intrínsec que la historiografia ha deixat de banda per lligar-se a un àmbit privat, domèstic, de la llar i no al món del gran art (García López 2014: 181). S'obri el debat entorn qui controla l'art, els rols de l'artista i com la institucionalització del patriarcat influeix en la consideració d'allò femení com a negatiu, inferior i exclòs del coneixement i la realització personal i professional (Jones 1996: 90).

*The Dinner Party* suposa una presa de consciència contra el pensament modern de caire essencialista tal i com exposa Amelia Jones (1996: 87-89). La teòrica argumenta que l'obra de Chicago és un contrapunt al concepte de modernitat que propugnava Clement Greenberg quan defensava la primacia de l'autonomia de l'art, la puresa i l'abstracció de cada disciplina plàstica, la qual cosa implicava des de l'exclusió d'elements de la cultura popular realitzats per grups marginals que es rebutgen en l'alta cultura fins la mescla o hibridisme de medis en una peça específica. L'examen dels factors que han regit l'art fins aleshores farà que teòrics dels cercles més conservadors adoptin una postura crítica respecte a l'obra de Chicago, considerant-la com una glorificació d'allò *kitsch* degut, en paraules de Jones (1996: 88), a la seva

monumentalitat, literalitat, agressivitat i la utilització de les arts menors femenines. En paraules de Griselda Pollock, l'art feminista és rebutjat per la crítica moderna per allunyar-se dels paràmetres exposats anteriorment degut a la incidència en allò polític, social, narratiu per contra de la pròpia naturalesa de l'art (Pollock 2013: 45).

Enfront el concepte d'universalitat repetit en multitud d'ocasions en la història de l'art del s.XX, cosa que en realitat implica un punt de vista masculí, blanc i heterosexual, Chicago aposta per la pluralitat de veus característica de l'art feminista (Mayayo 2017: 165/ Jones 1996: 98). Tot i aquesta pretensió, moltes de les crítiques a l'obra dins el propi moviment feminista anaven encaminades vers aquest aspecte. Argumentaven l'oblit per part de Chicago d'una gran part de dones no occidentals que havien estat relegades a una posició inferior col·locant-les en el terra de la instal·lació, sense un lloc a la taula. Això provocava la construcció d'una identitat femenina des del punt de vista de la dona blanca i heterosexual sense tenir en compte la multiplicitat de veus que defensava l'artista (Jones 1996).

Malgrat aquestes crítiques, el que si és cert és que el sentit col·laboratiu front la individualitat i la genialitat de l'artista masculí es present en l'obra, si més no en el seu procés de creació. La necessitat d'abandonar els conceptes patriarcals de geni creador i d'artista enfrontat al món és un dels objectius de les feministes en aquesta cronologia, sobretot en Judy Chicago junt a Miriam Schapiro. Per aconseguir-ho, el sorgiment d'espais alternatius de creació i producció artística era inevitable cosa que durà a Chicago al desenvolupament del «Women's Art Program» en la California State College de Fresno en el 1970 (Chadwick 1992: 321). Aquest programa, format únicament per dones, tenia l'objectiu de crear un espai alternatiu d'ensenyança i producció de l'art.

Segons exposa Chicago en la seva autobiografia, creia necessari un grup únicament femení d'ensenyança artística ja que així permetria a les dones créixer intel·lectual i personalment sense cap impediment masculí. L'autora explica com els espais d'ensenyança i creació mixtes dificulten a les dones el seu desenvolupament com a vertaderes professionals i, en concret, com a artistes. Això ho explica degut al predomini masculí en l'esfera pública i representativa cosa que impedeix a les dones construir un discurs propi, guanyar confiança en elles mateixes i expressar-se en l'àmbit públic (Chicago 2006: 75). En definitiva, el «Women's Art Program» es constituí com

un grup que combinava aspectes característics dels grups d'autoajuda o «consciousness-raising» i d'un espai pròpiament de creació artística esdevenint una fita clau en el desenvolupament del art feminista. Gràcies a l'èxit del grup, Chicago s'encaminà cap al trasllat del programa al California Institut of the Arts (CalArts) junt a Miriam Schapiro, amb la qual contactà per aquesta tasca i com una manera d'estendre llaços amb altres artistes. Tot i aconseguir els permisos, varen decidir ocupar un edifici fora del campus degut a les males instal·lacions de l'edifici destinat pel programa. (Gerhard 2011: 595-596).

Aquest va ser l'inici de la «WomanHouse». Després de reparar l'espai i d'adequar-lo a la seva funcionalitat, les alumnes i artistes començaren a desenvolupar els projectes propis aprofitant i tenint present el context en que es situaven. A través de la instal·lació en una antiga casa, el debat entorn de la producció artística i la domesticitat del context es feia patent, es volia recuperar l'espai d'actuació de les dones al llarg de la història: la llar (Gerhard 2011: 596). Es reivindicava aquest espai com a lloc generador de significat però també es qüestionaven els factors patriarcals que han duit a l'establiment de la dona en l'àmbit de la domesticitat.

En aquest sentit, el propi context es constitueix com a determinant en el procés de creació artística, de manera que el menjador, la cuina o l'escusat seran els llocs en que les artistes realitzaran les seves obres. En són exemples<sup>26</sup> *Nurturant Kitchen* (1972) de Susan Frazier, Vicki Hodgetts i Robin Weltsch pensada com a crítica a la vinculació entre cuina i allò femení a partir de la col·locació de relleus en forma de pit en les parets. De la mateixa manera, la pròpia Chicago realitzarà en l'espai del bany l'obra *Menstruation Bathroom* (fig.10) a través de la qual s'introdueix en temes considerats tabú en la cultura dominant com és la menstruació (Mayayo 2017: 99-100).

Malgrat les aspiracions de Chicago i Schapiro de crear espais de producció alternatius i dotar a les dones de llocs on es poguessin desenvolupar lliurement, es pot analitzar aquests projectes des d'una perspectiva crítica. Sorgeixen una sèrie de qüestionaments respecte a la legitimació d'aquests espais: és positiu que esdevinguin espais de creació, producció, difusió i venda d'obres únicament femenins? Enlloc de

---

26 Existeixen altres exemples però la intenció no és fer una descripció exhaustiva de totes les obres realitzades en la *WomanHouse* sinó plasmar la idea de producció artística en un espai alternatiu exclusivament femení en el qual predomina allò col·laboratiu, íntim i polític.



desenvolupar aquest tipus d'alternatives, les dones artistes s'han d'integrar en els circuits artístics dominants? És la creació de circuits purament femenins una pedra en el camí per a la projecció pública del treball de les joves artistes? Aquestes són algunes de les preguntes que generen un gran debat dins el moviment feminista, tal i com exposen Pollock i Parker (1981: 135).

## **6. Conclusions**

A manera de cloenda d'aquest treball de final de grau, és necessari realitzar un recorregut entorn d'aquells conceptes per mitjà dels quals s'ha generat el discurs del treball, a més d'evidenciar l'assoliment dels objectius marcats a l'inici de treball. L'omnipresència en tot el treball d'aspectes purament teòrics i filosòfics ha estat una peça clau per poder articular les relacions entre el feminisme i la pràctica artística de Judy Chicago i Mary Kelly. Sense aquests coneixements no hagués estat possible assolir el primer dels objectius marcats.

S'ha pogut observar com l'adveniment de nous plantejaments filosòfics, sociològics i/o econòmics vinculats al que alguns autors anomenen la postmodernitat a l'igual que el context revolucionari de la dècada dels 70 possibiliten la visibilitat d'històries que s'han trobat al marge, com és el relat femení. La recuperació de la veu femenina tengué el seu ressò en l'àmbit artístic en la dècada dels setanta i vuitanta per part d'una sèrie d'artistes, entre les quals es troben Kelly i Chicago que reivindicaren el paper de la dona en el camp de la producció artística i la recuperació dels noms oblidats al llarg de la història.

La complexitat pròpia d'aquesta època suposa també una heterogeneïtat de plantejaments en el cercle artístic feminista. D'aquesta manera, el que s'ha realitzat al llarg del treball ha estat una revisió de punts de vista concrets materialitzats en les obres de Chicago i Kelly. Tant a partir del segon subapartat anomenat «El debat vers la representació de la corporalitat femenina en el cercle artístic feminista» com en «Anàlisi de la categoria "dona"» s'ha mostrat la línia discursiva seguida per les dues artistes. Per una banda, des de l'essencialisme de Chicago i per l'altre, des del feminisme postestructuralista o construccionista de Kelly s'han revisat qüestions claus en el debat artístic feminista com el cos i la sexualitat femenina, la construcció de la subjectivitat,

l'anàlisi dels rols femenins, els espais d'actuació de les dones o la reivindicació del paper de la dona artista.

A partir del treball envers aquestes idees, s'ha pogut assolir el tercer objectiu marcat, el de mostrar com les artistes assimilen aquesta forma de pensament i de quina manera subverteixen els paràmetres conceptuals a través dels quals la dona s'ha definit en l'estructura patriarcal. Així doncs, aposten per nous models de dona i de l'autoconstrucció de la pròpia identitat. De la mateixa manera, la nova visió de la dona necessita de nous espais d'actuació o de renovació dels existents amb un punt de vista crític. En definitiva, s'ha manifestat la labor de les artistes en la cronologia dels setanta i vuitanta per evidenciar el discurs femení en l'art i per renovar el panorama artístic de finals del segle XX. Paral·lelament, no es pot oblidar tampoc el gran desenvolupament en el camp teòric, establint –a grans trets– les bases de la teoria filosòfica, social, econòmica, cultural i artística de la teoria feminista.

## 7. Bibliografía

Adrián, J. (2003). Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo). Dins *Anales de la Historia del Arte*, 13, 287-305. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=890802> [consultat 13/06/18].

Apter, E. (1991). Fetishism and Visual Seduction in Mary Kelly's «Interim». Dins *October*, 58, 97-108. Recuperat de: <http://www.jstor.org/stable/778800> [consultat 04/06/18].

– (1995a) Out The Closet: Mary Kelly's Corpus (1984-85). Dins *Art Journal*, 54(1), 66-70. Recuperat de: <http://www.jstor.org/stable/777510> [consultat 04/06/18].

Aruzza, C (2010). *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo* (1ªed.). Crítica & Alternativa.

Brounde, N., Garrard. M. i Brodsky J. K. [et.al] (1994). *The Power of feminist art : the American movement of the 1970s, history and impact* (1ª ed.). New York: Abrams.

Carro Fernández, S. (2012). De la ética a la estética feminista: Intersecciones contemporáneas entre práctica artística y teoría feminista. Dins *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, 1(6), 115-147.

Chadwick, W (1992). *Mujer, arte y sociedad* (1ªed.). Barcelona: Ediciones Destino. Originalment a Chadwick, W (1990). *Woman, Art and Society*, London: Thames and Hudson.

Chicago, J. (2006). *Through the flower: my struggle as a woman artist* (3ª ed.). New York: Authors Chioce Press. Originalment a Chicago, J. (1975). *Through the flower: my struggle as a woman artist*. USA: Doubleday & Company.

Churney, L. (2018) «Student Protest in the 1960's», Yale-New Haven Teachers Institute. Recuperat de: <http://teachersinstitute.yale.edu/curriculum/units/1979/2/79.02.03.x.html> [consultat 04/06/18]

De Beauvoir, S. (2017). *El segundo sexo* (7ª ed.). Madrid: Cátedra. Originalment a De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*, París: Éditions Gallimard.

De Diego, E. (1999). «Figuras de la diferencia». Dins Bozal, V. (coord.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, vol II* (2ª ed.) (p. 434-451). Madrid: Visor.

De Miguel, A. (2000). Los Feminismos. Dins Amorós, C (coord.). *Diez palabras clave sobre la mujer*, Pamplona: Verbo Divino. Recuperat de: <http://acoca2.blogs.uv.es/files/2013/12/Los-feminismos.pdf> [consultat 04/06/18]

Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad*, Mèxic: Siglo XXI. Originalment a Foucault, M. (1984). *Historié de la sexualité*, Paris: Éditions Gallimard.

García López, M. (2014). La historiografía como estructura de poder. El análisis crítico sobre obras, estrategias y reflexiones como herramienta didáctica, para impartir la historia del arte occidental, promoviendo valores de género. Dins *Dossiers Feministes*, 19, 169-187. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4943110> [consultat 13/06/18]

Gerhard, J. (2011). Judy Chicago and the Practice of 1970s Feminism a Feminist Studies. Dins *Feminist Studies*, 37(3), 591-618. Recuperat de: <http://www.jstor.org/stable23069923> [consultat 04/06/18]

Guasch, A.M. (2002) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (3ªed.). Madrid: Alianza Editorial.

Hernández-Navarro, M.A. (2007). Resistencias a la imagen (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad). Dins *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 71-98. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3015866> [consultat 13/06/18]

Hobsbawm, E. (1998). *Historia del siglo XX*, Buenos Aires: Crítica. Originalment a Hobsbawm, E. (1994). *Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*. London: Michael Joseph Ltd.

Jameson, F. (2008). Posmodernismo y sociedad de consumo. Dins Foster, H. (ed.) *La Posmodernidad* (7ª ed.) (p.165-186). Barcelona: Editorial Kairós. Originalment a Jameson, F. (1983). Postmodernism and Consumer Society. Foster, H. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* (p. 111-125). USA: Bay Press.

Jones, A. (1996). The «Sexual Politics» of The Dinner Party: A Critical Context. Dins Jones, A. (coord.). *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* (p.84-118). Berkeley: University of California Press. Recuperat de: [https://www.academia.edu/27543030/The\\_Sexual\\_Politics\\_of\\_The\\_Dinner\\_Party\\_A\\_CriticalContext](https://www.academia.edu/27543030/The_Sexual_Politics_of_The_Dinner_Party_A_CriticalContext) [consultat 04/06/18]

Kelly, M. (1998). *Imaging Desire* (2ª ed.). USA: MIT Press.

- (1998a). (P)age 49: en el *sujeto* de la historia. Dins Deepwell, K. (ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*. Cátedra: Madrid. Originalment a Kelly, M. (1995). (P)age 49: on the *subject* of history. Deepwell, K. *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies* (p.147-152). UK: Manchester University Press.

Key, J. (1998). Los modelos de la práctica pictórica: ¿demasiado cuerpo?. Dins Deepwell, K. (ed.). *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas* (p.265-318). Cátedra: Madrid. Originalment a Key, J. (1995). Models of painting practice: too much body?. Deepwell, K. *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies* (p.153-162). UK: Manchester University Press.

Lippard, L.R. (2004). *Seis años de desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*, Madrid: Akal. Originalment a Lippard, L.R (1973). *Six years: The Desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of Californi Press.

- (1994a) *The Pink Glass Swan : selected essays on feminist art* (1ª ed.). New York: The New Press.

Liotard, F. (2000). *La condición posmoderna: Informe sobre el poder* (7ª ed.). Madrid: Cátedra. Originalment a Lyotard, F (1979). *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, França: Les Éditions de Minuit.

Mayayo, P. (2017). *Historias de mujeres, historias de arte* (7ª ed.). Madrid: Ediciones Cátedra.

- (2011a). *Cuerpos sexuados, cuerpos de (re)produccion* (1ª ed.). Barcelona: Editorial UOC.

Méndez Pérez, L. (2010). «Arte coño» y otras representaciones del cuerpo sexuado: Feminismos en el arte contemporáneo. Dins J. E. Martínez Guirao (coord.). *Cuerpo y cultura* (1ª ed.) (p. 161-184), Madrid: Icaria.

Millet, K. (1995). *Política Sexual* (1ª ed.) Madrid: Cátedra. Originalment a K. Millet (1970). *Sexual Politics*, United Kingdom: Rupert Hart-Davis.

Molesworth, H. (2000). House Work and Art Work. Dins *October*, 92, 71-97. Recuperat de: <http://www.jstor.org/stable/779234> [consultat 04/06/18]

Mulvey, L. (1987). Post Partum Document. Dins Pollock, G. i Parker, R. (ed.). *Framing Feminism: art and the Women's Movement 1970-85* (1ªed.) (p.203). London: Pandora. Originalment a Mulvey, L. (1976). Post Partum Document. *Space Rib*, 53, 40.

– (2001a). El placer visual y el cine narrativo. Dins *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (p. 81-94). Mèxic: Universidad Iberoamericana. Originalment a Nochlin, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 46(3), 6-18.

Nead, L. (1998). *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad* (1ªed.). Madrid: Tecnos. Originalment a Nead, L. (1992). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.

Nochlin, L. (1971). «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». Dins Cordero, K. i I. Sáenz (comps.) (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (p.17-44). Mèxic: Universidad Iberoamericana. Originalment a Nochlin, L. (1971) «Why Have There Been No Great Women Artists?». *Art News*, pp. 22-39.

Owens, C. (2008). El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo. Dins Foster, H. (ed.) *La Posmodernidad* (p.93-124). Barcelona: Editorial Kairós. Originalment a Owens, A. (1983). The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. Foster, H. *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture* (p. 57-82). USA: Bay Press.

Pollock. G. i Parker, R. (1981). *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (1ª ed.), London: Pandora.

Pollock. G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Tacuarí. Originalment a Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, New York and London: Routledge.

Vadillo, M. (2009). La deconstrucción del cuerpo femenino: el "no-lugar" en el arte. Dins *Investigación y género: avance en las distintas áreas del conocimiento: I Congreso Universitario Andaluz*, 1385-1402. Recuperat de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4949521> [consultat 13/06/18]

## 8. Annexe

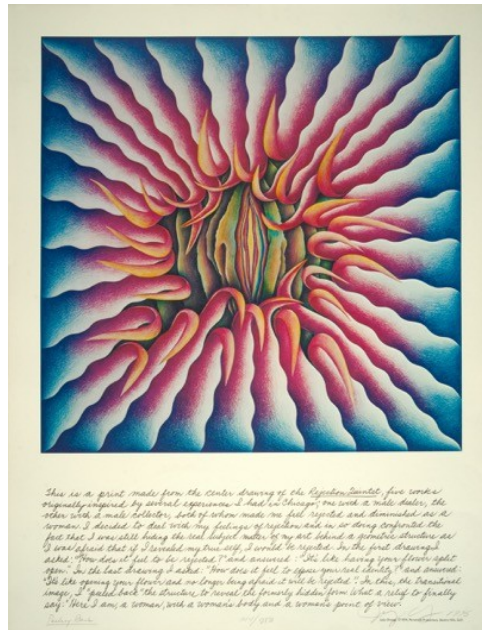


Fig. 1. *Peeling Back*, Judy Chicago, 1974. Litografia, 28'5 x 22 cm. San Francisco Museum of Art. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#8> [consultat 11/06/18].



Fig. 2. *Christine of Sweden* de la sèrie *Great Ladies*, Judy Chicago, 1973. Pintura acrílica sobre llenç, 101'6 x 101'6 cm. Brooklyn Museum. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#8> [consultat 11/06/18]





Fig. 3. *Interim, Part I: Corpus*, Mary Kelly, 1984-1989. Fotografia, serigrafia i pintura acrítica sobre Plexiglas, mesures variables. Pippy Houldsworth Gallery, London. Recuperat de: <http://www.marykellyartist.com/interim.html> [consultat 11/06/18]



Fig. 4. *Interim, Part I: Corpus, Menacé*, Mary Kelly 1984-1989. Fotografia, serigrafia i pintura acrítica sobre Plexiglas, mesures variables. Pippy Houldsworth Gallery, London. Recuperat de: <http://www.marykellyartist.com/interim.html> [consultat 11/06/18].



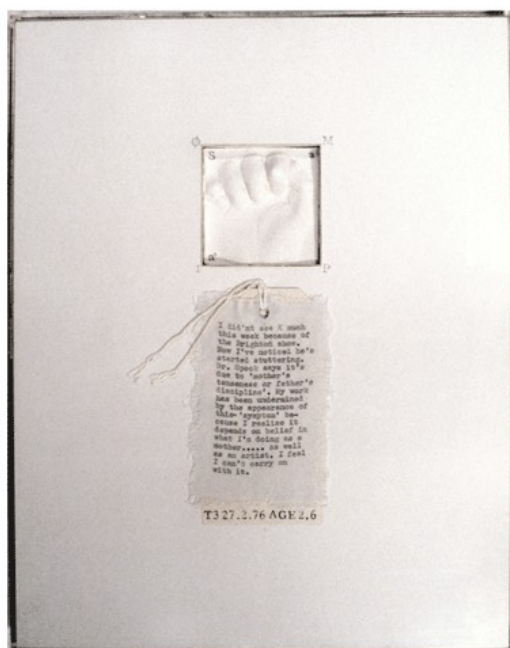


Fig.5. Detall de *Post-Partum Document*, Mary Kelly, 1974-1979. Unitats de perpsex, targeta blanca, guix, cotó, 1 de 8 unitats, 28 x 35'5 cm. Hammer Museum, Los Angeles. Recuperat de: [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html) [consultat 11/06/18].



Fig. 6. Detall de *Post-Partum Document*, Mary Kelly, 1974-1979. Unitats de perpsex, targetes blanques, fusta, paper, tinta, goma, 26 unitats de 20 x 25'5 cm cada una. Art Gallery of Ontario. Recuperat de: [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html) [consultat 11/06/18].



Fig. 7. Detall de *Post-Partum Document*, Mary Kelly, 1974-1979. Unitat de perpsèx, targeta blanca, resina i llosa, 1 de 8 unitats, 20 x 25'5 cm. Art Gallery of Ontario. Recuperat de: [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html) [consultat 11/06/18].



Fig. 8. *Interim, Part III: Historia*, Mary Kelly, 1989. Acer oxidat, serigrafia, acer inoxidable amb en una base de fusta, 4 unitats, 61 x 36 x 29 cm cada unitat. Mackenzie Art Gallery, Regina. Recuperat de: <http://www.marykellyartist.com/interim.html> [consultat 11/06/18].



Fig. 9. Detall de *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974-1979. Ceràmica, porcellana i tèxtils, 1463 × 1463 cm. Brooklyn Museum. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/> [consultat 11/06/18].



Fig. 10. *Menstruation Bathroom*, Judy Chicago, 1972. Materials diversos. Fotografia cortesia de l'arxiu de la Penn State University. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/#4> [consultat 11/06/18].

## Índex de figures

Fig. 1. *Peeling Back*, Judy Chicago, 1974. Litografia, 28'5 x 22 cm. San Francisco Museum of Art. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#8> [consultat 11/06/18].

Fig. 2. *Christine of Sweden* de la sèrie *Great Ladies*, Judy Chicago, 1973. Pintura acrílica sobre llenç, 101'6 x 101'6 cm. Brooklyn Museum. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/early-feminist/ef-artwork/#8> [consultat 11/06/18]

Fig. 3. *Interim, Part I: Corpus*, 1984-1989. Fotografia, serigrafia i pintura acrílica sobre Plexiglas, mesures variables. Pippy Houldsworth Gallery, London. Recuperat de: <http://www.marykellyartist.com/interim.html> [consultat 11/06/18]

Fig. 4. *Interim, Part I: Corpus, Menacé*, Mary Kelly 1984-1989. Fotografia, serigrafia i pintura acrílica sobre Plexiglas, mesures variables. Pippy Houldsworth Gallery, London. Recuperat de: <http://www.marykellyartist.com/interim.html> [consultat 11/06/18]

Fig.5. Detall de *Post-Partum Document*, Mary Kelly, 1974-1979. Unitats de Perpsex, targeta blanca, guix, cotó, 1 de 8 unitats, 28 x 35'5 cm. Hammer Museum, Los Angeles. Recuperat de: [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html) [consultat 11/06/18]

Fig. 6. Detall de *Post-Partum Document*, Mary Kelly, 1974-1979. Unitats de Perpsex, targetes blanques, fusta, paper, tinta, goma, 26 unitats de 20 x 25'5 cm cada una. Art Gallery of Ontario. Recuperat de: [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html) [consultat 11/06/18].

Fig. 7. Detall de *Post-Partum Document*, Mary Kelly, 1974-1979. Unitat de Perpsex, targeta blanca, resina i llosa, 1 de 8 unitats, 20 x 25'5 cm. Art Gallery of Ontario. Recuperat de: [http://www.marykellyartist.com/post\\_partum\\_document.html](http://www.marykellyartist.com/post_partum_document.html) [consultat 11/06/18].

Fig. 8. *Interim, Part III: Historia*, Mary Kelly, 1989. Acer oxidat, serigrafia, acer inoxidable amb en una base de fusta, 4 unitats, 61 x 36 x 29 cm cada unitat. Mackenzie

Art Gallery, Regina. Recuperat de: <http://www.marykellyartist.com/interim.html> [consultat 11/06/18].

Fig. 9. Detall de *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974-1979. Ceràmica, porcellana i tèxtils, 1463 × 1463 cm. Brooklyn Museum. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/> [consultat 11/06/18].

Fig. 10. *Menstruation Bathroom*, Judy Chicago, 1972. Materials diversos. Fotografia cortesia de l'arxiu de la Penn State University. Recuperat de: <http://www.judychicago.com/gallery/womanhouse/pr-artwork/#4> [consultat 11/06/18].