

JUDY CHICAGO Y LOS ORÍGENES DEL ARTE FEMINISTA EN NORTEAMERICA

TRABAJO FIN DE GRADO



GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

AUTORA: Olga García Giménez

TUTOR: Dr. Pascual Patuel Chust

VALENCIA

Junio de 2017

I am trying to make art that relates to the deepest and most mythic concerns of human kind and I believe that, at this moment of history, feminist is humanism.

Judy Chicago

ÍNDICE

	<i>Págs.</i>
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. OBJETIVOS.....	4
1.2. METODOLOGÍA.....	4
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	5
2. JUDY CHICAGO	
2.1. ORÍGENES.....	7
2.2. OBRAS FEMINISTAS	
2.1.1. <i>RED FLAG</i> (1971).....	19
2.1.2. <i>LOVE STORY</i> (1971).....	20
2.1.3. <i>GUNSMOKE</i> (1971).....	22
2.1.4. <i>WOMANHOUSE</i> (1971 – 1972)	23
2.1.5. <i>ABLUTIONS</i> (1972).....	48
2.1.6. <i>GREAT LADIES</i> (1973).....	50
2.1.7. <i>THE DINNER PARTY</i> (1974 – 1979).....	51
2.1.8. <i>THE BIRTH PROJECT</i> (1980 – 1985).....	56
3. INFLUENCIAS POSTERIORES	
3.1. LA MENSTRUACIÓN.....	61
3.2. LA VIOLACIÓN.....	65
3.3. LA DOMESTICIDAD.....	70
3.4. LOS ESTEREOTIPOS Y ROLES FEMENINOS.....	73
3.5. LA RECUPERACIÓN DE LA GENEALOGÍA FEMENINA.....	76
3.6. EL “NÚCLEO CENTRAL”.....	78
3.7. EL PARTO.....	79
4. CONCLUSIONES.....	80
5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	86
6. ANEXO	
6.1. DOCUMENTOS COMPLEMENTARIOS (FUENTES PRIMARIAS).....	91
6.2. “ <i>WAITING</i> ” POEM.....	97
6.3. PLACE SETTINGS OF <i>DINNER PARTY</i>	100

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS

Generales:

- ∇ Reconstruir la trayectoria artística feminista de Judy Chicago.

Específicos:

- ∇ Evidenciar el valor de Judy Chicago como pionera del Arte Feminista en Estados Unidos.
- ∇ Acotar temporalmente su periodo de producción de obras feministas.
- ∇ Clasificar estas obras en bloques temáticos que nos permitan conocer las primeras experiencias y reivindicaciones feministas llevadas al escenario artístico.
- ∇ Señalar los precedentes artísticos que pudieron inspirar a Chicago para la realización de sus obras.
- ∇ Indicar la influencia que tuvieron las obras de Chicago en artistas feministas desde los años setenta hasta la actualidad, tanto dentro como fuera de Norteamérica.
- ∇ Construir una red de artistas con temáticas y características formales semejantes con el fin de comprender estas manifestaciones como una corriente artística consolidada.
- ∇ Mostrar la importancia de la sororidad en el Arte Feminista, manifestada a través del desarrollo de sus grandes proyectos colaborativos.
- ∇ Determinar la vigencia del mensaje de sus obras en la sociedad patriarcal de nuestros días.

1.2. METODOLOGÍA

Para poder cumplir los objetivos anteriores se ha empleado en este trabajo tanto el método iconográfico como el iconológico. El análisis iconográfico nos ha permitido identificar y clasificar, tanto las obras de Chicago como las de otras artistas feministas, en función de su temática. Se establece así una estrecha relación entre artistas de periodos y lugares geográficos diferentes. Mientras, la iconología nos posibilita realizar una interpretación cultural de los temas de esas obras. Hay que tener en cuenta que el Arte Feminista es un arte comprometido con las experiencias femeninas y crítico con las injusticias de las mujeres a lo largo de la historia, por tanto, el contenido

tendrá siempre más importancia que la forma. Con estas herramientas hemos podido crear un trabajo que busca un enfoque sincrónico y huye de la mera enumeración y catalogación.

Por lo que respecta a la búsqueda de información es necesario decir que las fuentes primarias han sido las más interesantes (*Anexo 6.1*). Las entrevistas recogidas en video a la propia Judy Chicago y los libros que ella misma escribió como *Through the Flower: My Struggle as A Woman Artist* (2006) o *The Dinner Party: From Creation to Preservation* (2007) nos aportan de primera mano la perspectiva de la protagonista de nuestra investigación. Así mismo, artículos escritos por Miriam Schapiro o las reflexiones de las estudiantes de CalArts, recogidas en la página web oficial del proyecto *Womanhouse* (<http://www.womanhouse.net/>), también han sido de gran utilidad para entender los múltiples matices de semejante proyecto colaborativo.

En cuanto a las fuentes secundarias me he apoyado principalmente en investigaciones de historiadores e historiadoras del arte especializados en el Arte Feminista. Para la búsqueda de estos libros, artículos o tesis me he servido de bases de datos informatizadas, tanto multidisciplinares como Dialnet, Roderic o ProQuest y otras específicas de nuestra disciplina como BHA and RILA. Además, resulta de especial mención la página web del Brooklyn Museum (https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/home/) que ofrece información muy detallada y documentada sobre la instalación *The Dinner Party*. Físicamente he tenido la oportunidad de consultar los fondos de la Biblioteca de Humanidades “Joan Regla”, la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UPV y la Biblioteca del IVAM. En estos tres centros pude comprobar que la bibliografía específica sobre Judy Chicago era escasa o nula y que los libros generales sobre Arte Feminista no superan en muchas ocasiones el único ejemplar, lo que dificulta la tarea investigadora.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como ya hemos señalado anteriormente la mayoría de las obras analizadas en este trabajo han sido ampliamente documentadas por la propia Chicago y demás colaboradoras. Sin embargo, en las fuentes secundarias encontramos una cierta selectividad. La información resulta más abundante en las obras que representan las inquietudes del feminismo radical. En cambio, las referencias a las obras relacionadas

con un feminismo esencialista, menospreciado por la corriente anterior, son notablemente más escasas e incluso llegan a omitirse.

El feminismo radical, cuyo estallido en Norteamérica está estrechamente relacionado con la publicación del libro *Política Sexual* de Kate Millett, adoptará como máxima el conocido lema de «lo personal es político». El contundente significado de esas palabras aparece claramente representado en las primeras litografías de Judy Chicago y en las habitaciones más renombradas de la *Womanhouse*. Se tratan de trabajos que reflexionan sobre los roles y la construcción social impuesta de la identidad femenina, también sobre la violencia hacia las mujeres como una actitud intrínseca del patriarcado.

Por otro lado, la cara más esencialista de este movimiento recupera y subvierte la identificación patriarcal establecida entre el binomio mujer – naturaleza. De esta forma se acercan a su yo más telúrico y reivindican una deidad suprema femenina (Earth Goddess, Gaia, Madre Naturaleza...). Esto queda manifiestamente reflejado en *The Birth Project*, pero también en *Leaf Room* o *Red Moon Room*. Ambas son habitaciones de la *Womanhouse*, pero de seguro no tan conocidas como las famosas *Nurturant Kitchen*, *Menstruation Bathroom* o *Linen Closet*.

Para ser rigurosos con nuestra labor y evitar estos “vacíos” historiográficos, habrá que tener en cuenta las palabras de Judy en las que afirma que *el feminismo no puede ser monolítico, pues existen dentro de él una gran variedad de opiniones y posibilidades*.

2. JUDY CHICAGO

2.1. ORÍGENES

Judith Sylvia Cohen nace el 20 de julio de 1938 en Chicago (Illinois, U.S.). Sus padres, May y Arthur Cohen, tuvieron un importante papel en el desarrollo de la artista que conocemos hoy día. De su madre, que había sido bailarina, recibió la sensibilidad artística y el apoyo necesario para dedicarse al arte. Por otro lado, su padre, un activista político y organizador sindical, le inculcó los principios de la igualdad y la justicia, unos valores muy presentes en el movimiento feminista del que Judith será pionera en su manifestación artística. De hecho, fue la muerte de éste, cuando ella contaba solo con trece años de edad, el devastador suceso que le hizo refugiarse y volcarse definitivamente en el arte como medio de expresión personal.

Comenzó a pintar a los tres años de edad y muy tempranamente sus profesores le reconocieron un indudable talento. Ante semejantes dotes su madre no dudó en inscribirla en las clases semanales del Chicago Art Institute, en el que recibió una formación artística clásica desde 1945 hasta 1956. Un año después se trasladó a Los Ángeles y comenzó a estudiar en la School of Art de la Universidad de California (UCLA). En 1962 se licenció en bellas artes y humanidades y dos años más tarde obtuvo un máster en pintura y escultura. Judith, a pesar de utilizar las mismas técnicas y materiales que había aprendido en las clases junto con sus colegas varones, obtenía obras calificadas de “arte femenino”. El uso de colores pastel o el innegable carácter sexualmente abierto de su producción (fig. 1 y 2) eran motivos para una crítica negativa por parte de sus profesores.

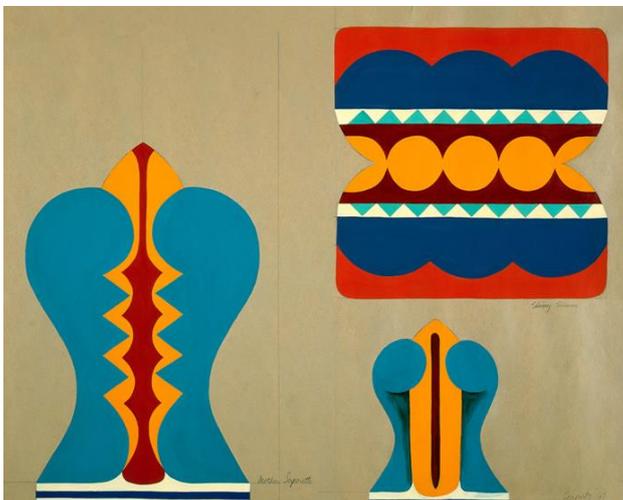


Figura 1. JUDY CHICAGO, *Mother Superette*, 1963.

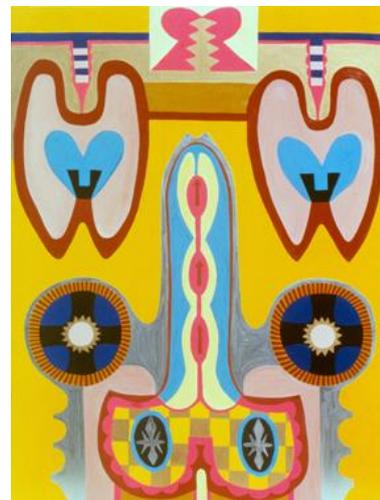


Figura 2. JUDY CHICAGO, *Bigamy*, 1963.

Judith decidió desafiar este ambiente extremadamente machista matriculándose en una escuela de carrocerías de automóviles en la que era la única mujer en una clase de 250 alumnos. A partir de la técnica de la pintura a pistola que le enseñaron comenzó a decorar el capó de los coches con imágenes decididamente sexuales de órganos reproductores femeninos y masculinos (fig. 3 y 4). De esta manera se revelaba ante dos ambientes marcados por la presencia masculina, el mundo automovilístico y el artístico.¹



Figura 3. JUDY CHICAGO, *Flight Hood*, 1965.



Figura 4. JUDY CHICAGO, *Birth Hood*, 1965.

No obstante, llegado el inicio de su carrera profesional Judith decide alejarse de un arte que muestre sus inquietudes personales o emocionales e intenta hacerse un hueco en el movimiento local angelino conocido como Finish Fetish.

Cuando era una joven artista en Los Ángeles, quería, sobre todo, ser tomada en serio en un mundo artístico que no tenía espacio para la sensibilidad femenina. En un esfuerzo por encajar, acomodé mis impulsos estéticos al estilo imperante.²

Es por ello que su producción artística de la segunda mitad de los años sesenta se caracteriza por un fuerte carácter formalista y minimalista. Encontraremos dibujos y esculturas realizados con técnicas mecanizadas y estructurados a través de formas geométricas simples (fig. 5).

¹ COUSTOU, Elsa; FRIGERI, Flavia. "Pop Pills". En: <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/pop-pills-1> (11-VI-2017)

² RADCLIFFE INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY HARVARD UNIVERSITY. "Judy Chicago: Through the Archives". En: <https://www.radcliffe.harvard.edu/schlesinger-library/exhibition/judy-chicago-through-the-archives> (11-VI-2017)



Figura 5. Judy Chicago con *Zig Zag* y *Trinity*, c. 1965.

Para dominar las nuevas técnicas y materiales que se le exigían asistió a una escuela de construcción de barcos en Long Beach. Allí aprendió a trabajar la fibra de vidrio, un material con el que realizó *10 Part Cylinder* (fig. 6). Esta obra le llevó a ser una de las cinco mujeres incluidas en la exposición *Sculpture of the Sixties* en Los Angeles Country Museum of Art (fig. 7)



Figura 6. Judy Chicago con *10 Part Cylinder*, 1966.



Figura 7. JUDY CHICAGO, *10 Part Cylinder*, 1966.

Fue esta una época en la que Judith ocultó su feminidad, tanto física (comenzó a usar botas y fumar cigarrillos) como artísticamente, centrándose para ello en el color, las formas abstractas y las dimensiones ampliadas de sus obras. Era lo necesario para alejarse de la identificación negativa que suponía ser una mujer artista y conseguir así ser aceptada. La crítica e historiadora del arte Lucy Lippard lo explicaba en *From the Center* (1976) de la siguiente manera:

Cuando la identidad de una mujer se vuelve completamente falsa al verse envuelta en el mundo del arte masculino, comenzará a denigrarse y aislarse a sí misma y a su trabajo por avergonzarse de su propio sexo.³

Judith no tardó en darse cuenta de esto último y siendo consciente de la facilidad con la que su propia cultura le había negado su verdadera identidad sexual decidió no volver a desconectar su experiencia como mujer de la creación artística. Sin embargo, no estaba dispuesta a perder la aprobación masculina que tanto le había costado conseguir. La solución al dilema fueron las formas geométricas circulares. Utilizándolas conseguía no alejarse del formalismo y hacer referencia subrepticamente a su propio cuerpo femenino (senos, orificio vaginal, vientre fecundado...).

De esta manera surgieron las series *Domes* (fig. 8, 9 y 10) y *Pasadena Lifesavers* (fig. 11, 12 y 13), pinturas que exploraban amplias gamas de colores a partir de formas circulares abiertas o cerradas en su centro.

Había interiorizado parte de la máxima social según la cual las mujeres no deben ser agresivas y, cuando expresé este aspecto de mí misma a través de formas tan vehementes, me asusté y pensé que “a mis pinturas les pasaba algo malo” (...) Cuando me repuse de la vergüenza por haber revelado algo de mí tan distinto a los conceptos en boga de la “feminidad”, fui aceptando poco a poco las pinturas y, al hacerlo, también fui aceptándome a mí misma...⁴

³ LIPPARD, Lucy, 1976, p.31.

⁴ CHICAGO, Judy, 1975, p. 23.

De esta manera podemos encontrar ya en estas tempranas manifestaciones el origen de la iconografía del “núcleo central” femenino, una imaginaria que Judith desarrollará profundamente en sus trabajos feministas de los años 70.

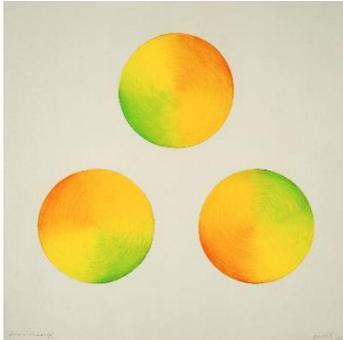


Figura 8. JUDY CHICAGO, *Dome Drawing (Orange, Yellow, Green)*, 1968.



Figura 9. JUDY CHICAGO, *Dome Drawing 3*, 1968.

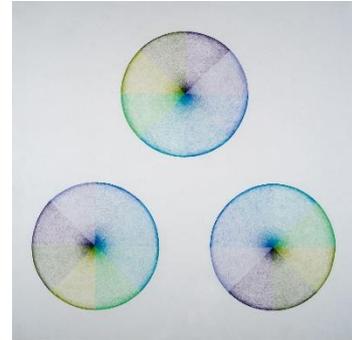


Figura 10. JUDY CHICAGO, *Dome Drawing #5*, 1968.



Figura 11. JUDY CHICAGO, *Pasadena Lifesavers Red Series #2*, 1969 – 1970.



Figura 12. JUDY CHICAGO, *Pasadena Lifesavers Yellow Series #2*, 1969 – 1970.

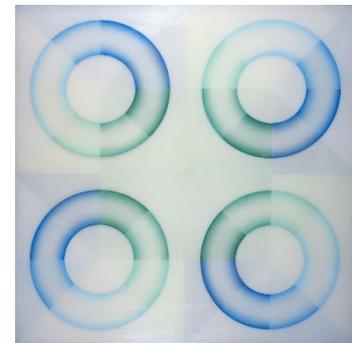


Figura 13. JUDY CHICAGO, *Pasadena Lifesavers Blue Series #2*, 1969 – 1970.

Estas pinturas formaron parte de la primera exposición individual de Judy, realizada en el otoño de 1970 en la galería California State University Fullerton. Se incluyó también documentación fotográfica de sus *Atmospheres* (fig. 14 – 17), intervenciones al aire libre en las que utilizaba sus conocimientos de pirotecnia para, a través de humo de diferentes colores, suavizar y feminizar el medio ambiente.



Figura 14. JUDY CHICAGO, *Orange Atmosphere*, 1968.



Figura 15. JUDY CHICAGO, *Purple Atmosphere #4*, 1969.



Figura 16. JUDY CHICAGO, *Multi-color Atmosphere*, 1970.



Figura 17. JUDY CHICAGO, *Bridge Atmosphere*, 1970.

Ante esta primera exposición Judy comienza a plantearse la necesidad de un nombre artístico, pues no se sentía cómoda con el apellido masculino recibido a través del padre por herencia (Cohen) o de su marido tras el matrimonio (Gerowitz). Decidió que en alusión a su ciudad natal y a su fuerte y característico acento adoptaría el nombre de Judy Chicago. Su cambio legal de nombre fue anunciado en la revista *ArtForum* de octubre de 1970 (fig 18). Decía así:

Por la presente, Judy Gerowitz se libera de todos los apellidos impuestos a ella a través de la dominación social masculina y elige libremente su propio apellido: Judy Chicago.



Figura 18. JUDY CHICAGO, *Artforum*, Octubre 1970.

Empoderada con su nuevo apellido volvió a posar para la revista tan solo dos meses después (fig. 19). Esta vez aparecía en un ring ataviada con guantes y botas de boxeo. En la camiseta podemos leer claramente “JUDY CHICAGO”. De esta manera parodiaba la virilidad masculina del mundo artístico y se mostraba a sí misma como una mujer independiente y dispuesta a luchar por cambiar el mundo del arte.

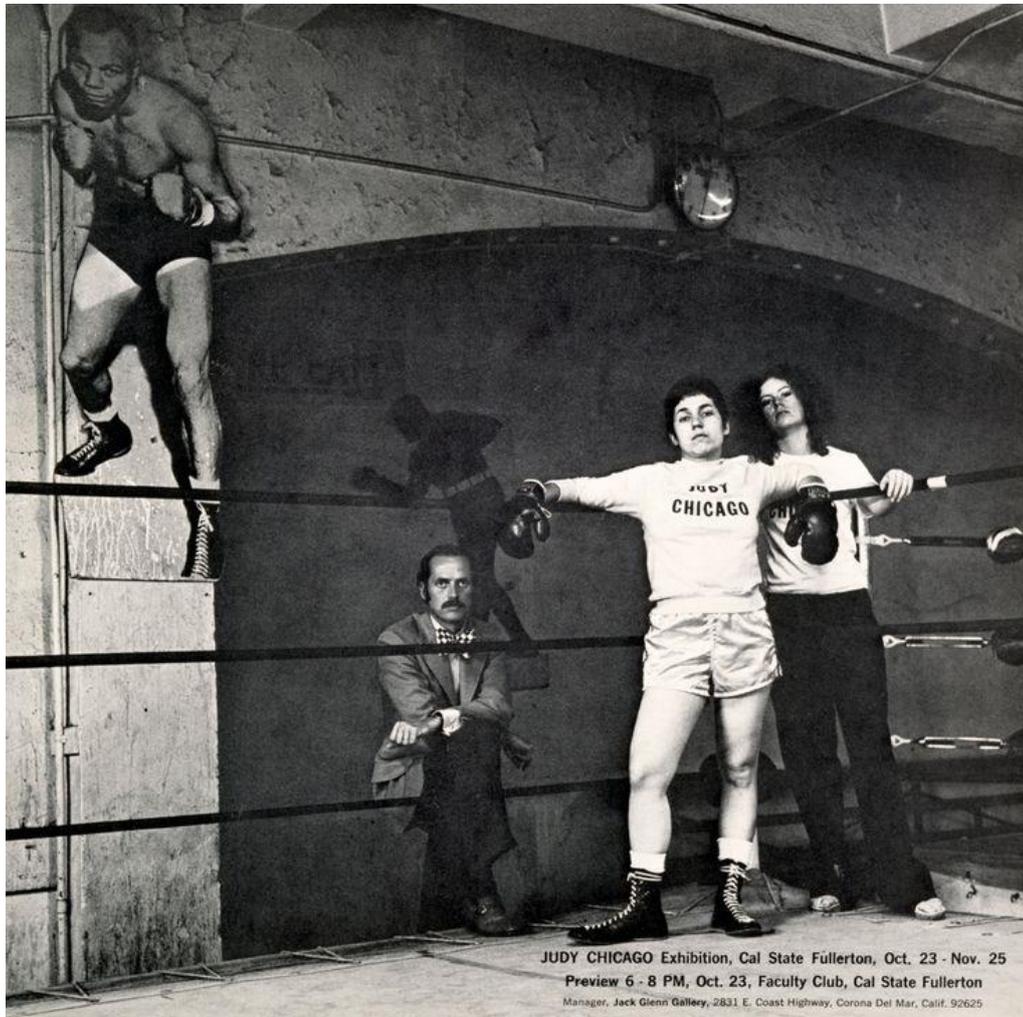


Figura 19. JUDY CHICAGO, *Artforum*, Diciembre 1970.

El papel de Chicago como pionera del Arte Feminista se refuerza al conocer su atrevimiento a la hora de tratar temas que atañen directamente a lo femenino. Como analizaremos a continuación algunos de estos temas no eran completamente inéditos en el arte occidental, sin embargo ninguna artista hasta la fecha los había tratado con la fuerza expresiva que consigue Chicago.

∇ **LA MENSTRUACIÓN.** Con anterioridad a la visibilización de esta experiencia exclusiva femenina que realizará Judy Chicago, la artista Shigeko Kubota ya había ofrecido una reflexión sobre la menstruación cuando en el *Perpetual Fluxus*

Festival de Nueva York llevó a cabo la performance *Vagina Painting* (fig. 20). La artista se ató a su ropa interior un pincel y se puso de cuclillas de manera que pareciese que lo estaba sujetando con la vagina. A continuación, comenzó a dibujar con pintura roja sobre un papel blanco previamente extendido en el suelo. Con la creación de este método deliberadamente femenino de pintura gestual, Shigeko Kubota subvertía el *dripping* utilizado por Jackson Pollock y parodiaba el uso de mujeres desnudas como “pinceles humanos” de Yves Klein⁵. Además, a través de esa pintura roja que fluía del núcleo de su cuerpo femenino advertía sobre la violencia simbólica que significaba no visibilizar la menstruación femenina⁶.



Figura 20. SHIGEKO KUBOTA, *Vagina Painting*, 1965.

∇ **LA DOMESTICIDAD.** Uno de los libros más importantes para el movimiento feminista es *La mística de la feminidad*, publicado en 1963 por Betty Friedan. La autora trataba aquí el llamado “problema sin nombre” que afectaba a las mujeres estadounidenses de clase media. Se explica cómo estas amas de casa, felizmente casadas, con hijos y un hogar tecnificado no eran felices, pues aspiraban a una autonomía y realización personal que iba más allá de las expectativas que la sociedad les imponía. Tal y como podremos ver en la *Womanhouse*, el primer proyecto colaborativo de Chicago, la domesticidad acaba convirtiéndose en una trampa para todas estas mujeres.

⁵ RECKITT, Helena, 2005, p. 65.

⁶ GARCÍA LÓPEZ, Miriam, 2014, p. 175-177.

Así lo afirmaba ya la artista Louise Bourgeois a mediados de la década de los cuarenta en referencia a sus *Femme Maison* (fig. 21), una serie de dibujos que nos muestran cuerpos femenino desnudos enclaustrados dentro de casas. En ninguno de los casos se ve la cara de la mujer, cuya identidad ha sido reemplazada por el elemento arquitectónico que la confina y constriñe. En su momento los críticos entendieron estas imágenes como una representación natural de la identidad femenina, la mujer y el hogar. Gracias a la revisión del feminismo sabemos que las *Femme Maison* son una crítica al confinamiento doméstico y que los pequeños brazos que asoman por los laterales no nos saludan amablemente, sino que nos piden auxilio. Pero no solo piden ayuda, *representan también una solución, pues rompen desde el interior la frontera del ámbito privado.*⁷



Figura 21. LOUISE BOURGEOIS, Serie *Femme maison*, 1946 – 1947

▽ **LA RECUPERACIÓN DE LA GENEALOGÍA FEMENINA.** Un ejemplo predecesor a *The Dinner Party* de Chicago y que también reunía a mujeres alrededor de una mesa es la obra *Some Living American Women Artist /Last Supper* (fig. 22) de Mary Beth Edelson. Para este collage se utilizó una reproducción de *La Última Cena* de Da Vinci y se sustituyeron los rostros de Jesús y sus discípulos por los de 13 artistas americanas vivas: Linda Benglis, Helen Frankenthaler, June Wayne, Alma Thomas, Lee Krasner, Nancy Graves,

⁷ CARRO FERNÁNDEZ, Susana, 2008, p. 215-216

Elaine de Kooning, Louise Nevelson, M. C., Richards, Louise Bourgeois, Lila Katzen, Yoko Ono y Georgia O’Keeffe, que presidía la mesa. Otras 67 fotografías de mujeres artistas enmarcaban la escena. De esta manera se realizaba, ya en 1972, una lectura no patriarcal de la iconografía religiosa y se reivindicaba un lugar para las mujeres en el arte.⁸



Figura 22 MARY BETH EDELSON, *Some Living American Women Artist / Last Supper*, 1972.

∇ **EL “NÚCLEO CENTRAL”.** En los setenta, Chicago y Miriam Schapiro publicaron un artículo titulado *Female Imagery*, en el que reivindicaban la existencia en el arte de una imagería femenina basada en un orificio central como metáfora del cuerpo femenino.

Esta denominada iconografía vaginal la encontramos tempranamente en las imágenes hiperflorales de Goergia O’Keeffe. A pesar del rechazo de la autora a esta referencia en su obra⁹, no podemos negar la influencia que tuvieron en el desarrollo artístico de Chicago. Al igual que en los platos cerámicos de *The Dinner Party*, los cuadros de de O’Keeffe se estructuran a menudo a partir de un núcleo central rodeado de pliegues y ondulaciones, remitiéndonos ineludiblemente a los genitales femeninos (fig. 23, 24 y 25). O’Keeffe comenzó a pintar estas grandes flores a principios de los años 20 y siempre defendió que su intención no iba más allá de otorgar monumentalidad a las pequeñas y frágiles

⁸ CARRO FERNÁNDEZ, Susana, 2010, p.144.

⁹ H. CAVINESS, Madeline, 2007, p. 19.

flores, para que de este modo la gente emplease su tiempo en observarlas detenidamente, tal y como ella había hecho.¹⁰



Figura 23. GEORGIA O'KEEFFE, *Grey Lines with Black, Blue and Yellow*, 1923.



Figura 24. GEORGIA O'KEEFFE, *Flower Abstraction*, 1924.



Figura 25. GEORGIA O'KEEFFE, *Black Iris III*, 1926.

∇ **EL PARTO.** Una de las motivaciones de Chicago para realizar sus imágenes de partos en *Birth Project* fue llenar el notable vacío que existía en el arte con respecto a la representación de este proceso esencialmente femenino.

Probablemente una de las escasas imágenes que encontró al respecto fue la obra *God Giving Birth* (fig. 26) de Monica Sjöö, censurada en numerosas ocasiones por contradecir, al igual que Chicago, uno de los pilares fundamentales de la iconografía cristiana y occidental secular¹¹. Así esta pintura se atrevía ya a finales de los sesenta a mostrar a una mujer poderosa y creadora del universo cósmico dando a luz a un ser.

A mediados de los 70, el video *Burial Pyramid* (fig. 27) realizado por Ana Mendieta con ayuda de Hans Breder, también nos recuerda inevitablemente a las imágenes creadas por Chicago en *Birth Project*. Grabado en Yagul (México), lo primero que apreciamos no es más que un paisaje vegetal y pedregoso. No obstante, pronto nos damos cuenta de que un montículo de piedras comienza a subir y bajar al ritmo de una respiración. Este movimiento ocasiona que las piedras terminen por desplazarse y dejen al descubierto el cuerpo tendido y

¹⁰ O'KEEFFE, Georgia, 2001, p. 14.

¹¹ RECKITT, Helena, 2005, p. 55.

desnudo de Mendieta.¹² Mediante esta mágica mimesis la artista consigue representar su nacimiento a través de la Tierra.



Figura 26. MONICA SJÖÖ, *God Giving Birth*, 1968



Figura 27. ANA MENDIETA, *Burial Pyramid*, 1974.

¹² ORANSKY, Howard; WERTHEIM JOSEPH, Laura, 2015, p. 104.

2.2. OBRAS FEMINISTAS

A partir de 1970 y durante los siguientes quince años enmarcamos las obras con carácter explícitamente feminista de Chicago, pues resulta constante e innegable el compromiso que adquiere con las experiencias, problemas y reivindicaciones femeninas a través de su arte.

2.2.1. *RED FLAG* (1971)



Figura 28. JUDY CHICAGO, *Red Flag*, 1971.

Conocemos la primera fotolitografía de Judy Chicago bajo el título de *Red Flag* (fig. 28). En la imagen podemos ver en primer plano como la propia artista extrae de su vagina un tampón manchado de sangre. De esta manera se mostraba por primera vez en el arte una acción muy común entre las mujeres, retirarse un tampón durante la menstruación y visibilizarlo. Se denunciaba así la ocultación por parte de la cultura occidental sobre un tema biológico que a lo largo de la historia y en numerosas civilizaciones se le ha atribuido connotaciones negativas.¹³ Las palabras del título hacen hincapié en el acto cargado de revolución que la artista está realizando.

¹³ MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M; GONZALEZ-MORENO, María Barbaño, 2014, p.48.

Sin embargo, buena parte de la crítica, siguiendo el complejo de castración femenina definido por el psicoanálisis de Freud, interpretó el tampón de *Red Flag* como un pene ensangrentado. La cuestión va mucho más allá cuando escuchamos a la propia artista afirmando que incluso algunas mujeres que vieron esta obra expuesta no entendían lo que había sido representado. Se convierte esto en un síntoma más de la ocultación que impone el orden social establecido, cuyos efectos llegan a impedir reconocer a las mujeres una experiencia corporal propia que experimentan durante años.

Resulta también significativo señalar que *Red Flag* se opone a cierta imaginaria tradicional masculina, que visualiza la zona del pubis de la mujer sólo como franja de atracción y placer¹⁴. El ejemplo más significativo de esto último lo encontraríamos en el célebre cuadro de Courbet titulado *L'Origine du monde* (fig. 29) de 1866.



Figura 29. GUSTAVE COURBET, *L'Origine du monde*, 1866.

2.2.2. LOVE STORY (1971)

Irónicamente titulada *Love Story* (fig. 30), la siguiente fotolitografía de Chicago une sobre tonos azulados imagen y texto. La parte superior presenta una fotografía en la que se apunta con un arma el trasero de una mujer. En la parte inferior un crudo texto acompaña a la dura imagen describiendo una violación.¹⁵

¹⁴ AVENDAÑO SANTANA, Lynda E. "Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas." En: <http://artglobalizationinterculturality.com/es/equipo/doctorado/lynda-avendano-santana/ana-mendieta-trazas-de-cuerpo-huellas-que-obliteran-improntas/> (18-II-2017).

¹⁵ "Estas aquí para servir a tus amos, tu boca, tu vientre y tu trasero están constantemente a nuestra entera disposición. Tus manos no son tuyas, tampoco tus pechos, ni, sobre todo, ninguno de los orificios de tu cuerpo, que somos libres de explorar y en los cuales, cuando nos plazca, podemos introducirnos. Un escabel fue colocado como soporte debajo de su pecho, sus manos fueron inmovilizadas detrás de su

La plasmación de esta horrible vivencia por parte de Chicago está estrechamente relacionada con su labor como educadora en el primer Programa de Arte Feminista de la California State University de Fresno. Había sido organizado por la propia Chicago y se dirigía exclusivamente a mujeres. El objetivo era crear un espacio en el que todas juntas pudieran reflexionar libremente sobre sus experiencias personales desde el género. Así, a través de las sesiones de autoconciencia Chicago quedó conmocionada al descubrir que prácticamente la mitad de las estudiantes habían sido violadas.

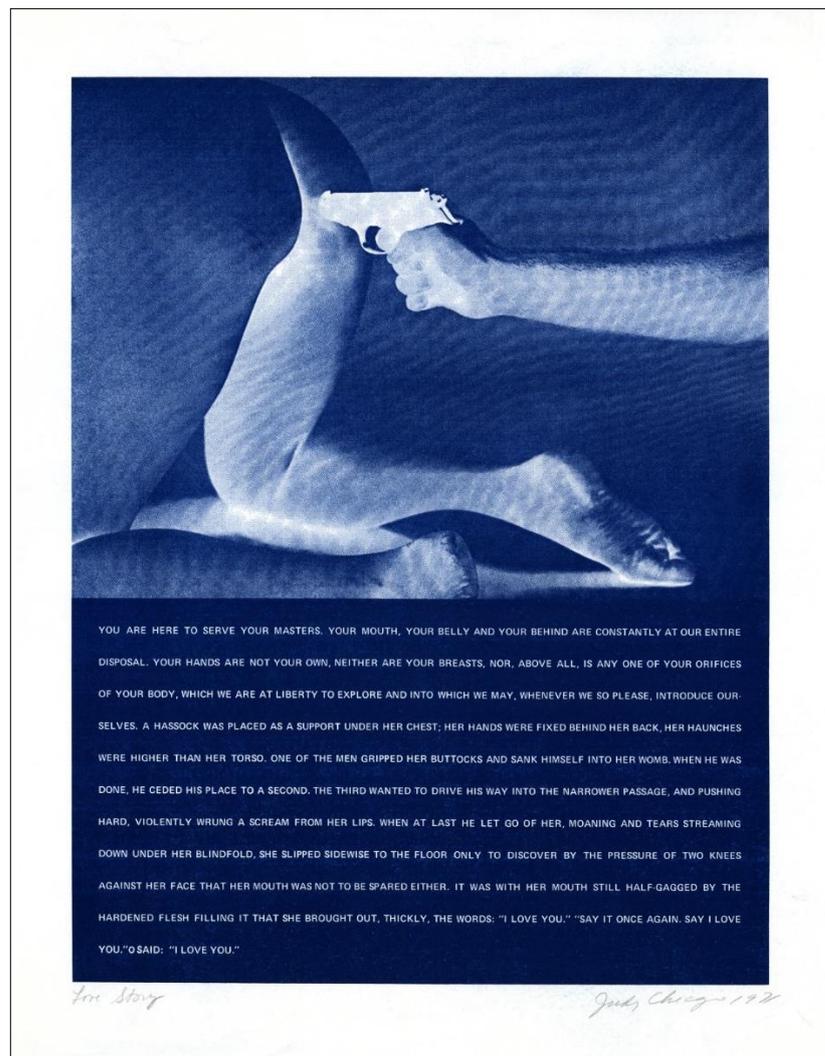


Figura 30. JUDY CHICAGO, *Love Story*, 1971.

espalda, su cadera estaba más elevada que su torso. Uno de los hombres agarró sus nalgas y se hundió en su útero. Cuando terminó, cedió su lugar a un segundo. El tercero quiso abrirse camino por la entrada más estrecha, y empujando con fuerza, violentamente arrancó un grito de sus labios. Cuando por fin la soltó, quejándose y llorando por debajo de la venda de sus ojos, se deslizó lateralmente hasta el suelo, para descubrir por la presión de dos rodillas contra su rostro que su boca tampoco iba a ser salvada. Fue con su boca todavía medio silenciada por la endurecida carne que la llenaba que ella sacó, con voz ronca, las palabras: "Te amo." "Dilo una vez más. Di que me amas." Oh dijo: "Te amo".

2.2.3. *GUNSMOKE* (1971)

Como si de una continuación de la anterior se tratase, en *Gunsmoke* (fig. 31) Judy Chicago nos muestra el último peldaño de esa violencia contra la mujer. En la imagen va a acometerse un feminicidio, ya que ella misma es receptora de un disparo que de producirse resultaría mortal. El tratamiento monocromático acentúa el dramatismo de una escena en la que únicamente podemos ver una mano que sujeta la pistola y como el cañón está introducido en la boca de la víctima.

De esta manera tan violenta nos recuerda que en países donde se permite la posesión de armas, como Estados Unidos, el acceso a un arma de fuego en el hogar aumenta cinco veces la probabilidad de que una mujer pueda ser asesinada por su esposo o compañero.

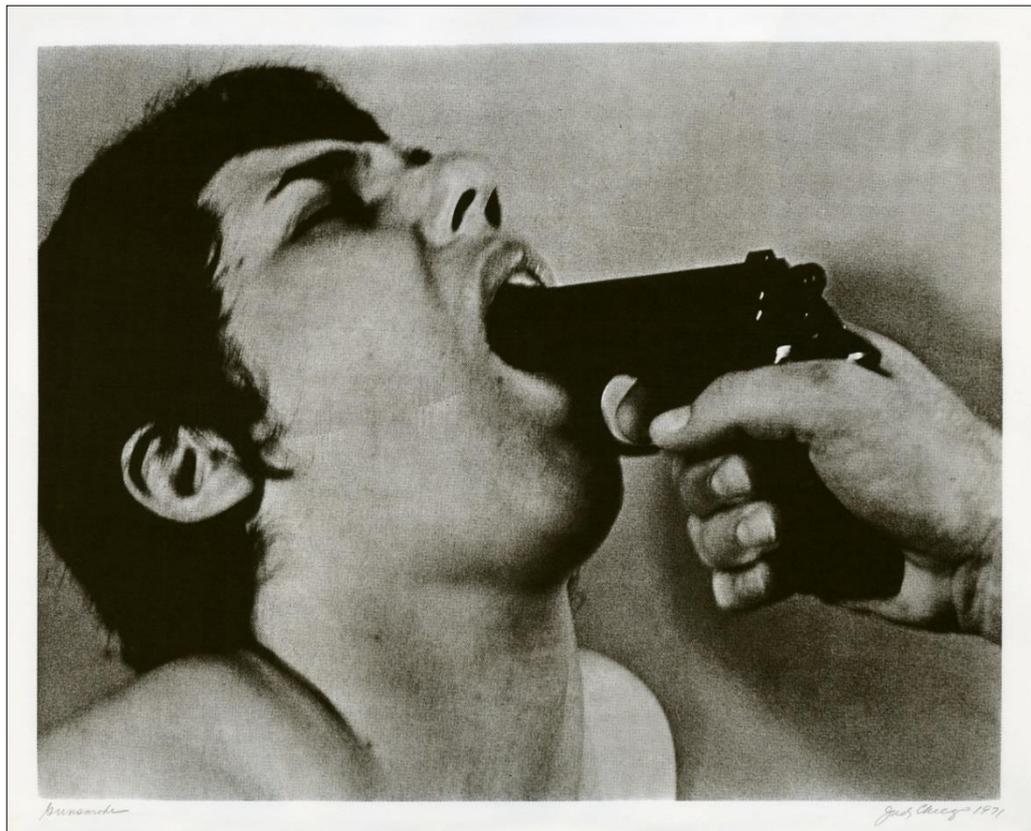


Figura 31. JUDY CHICAGO, *Gunsmoke*, 1971.

2.2.4. *WOMANHOUSE* (1971 – 1972)

La magnitud y el éxito que obtuvo el proyecto pedagógico feminista de Judy Chicago la llevó a buscar la colaboración de la reconocida pintora y activista feminista Miriam Schapiro. Juntas decidieron trasladar el programa al California Institute of the Arts (CalArts), donde ésta última ya ejercía como profesora. De esta nueva comunidad artística femenina surgiría la *Womanhouse*, una materialización de las reflexiones en torno a la domesticidad de la mujer.

La idea conceptual de la *Womanhouse* fue de la historiadora del arte Paula Harper. Sin embargo, el proyecto fue dirigido por Judy Chicago y Miriam Schapiro (fig. 32) y lo llevaron a cabo las veintiuna estudiantes que integraban el programa CalArts (fig. 33). Las artistas angelinas Wanda Wescoast, Sherry Brody y Carol Edson Mitchell también colaboraron y expusieron su trabajo.



Figura 32. Miriam Schapiro y Judy Chicago en la *Womahouse* (portada del catálogo diseñada por Sheila Levrant de Bretteville), 1971.



Figura 33. Judy Chicago y algunas de las estudiantes de CalArts que participaron en la *Womanhouse*, 1971.

En este contexto y durante seis semanas del año 1971 la casa abandonada del 553 de Mariposa Avenue fue reparada intensamente (fig. 34) y estructurada como una obra de arte en sí misma. Se convirtió en un espacio artístico en el que las estudiantes desarrollaron sus habilidades y trabajaron cooperativamente reflexionando desde la experiencia del género. Estuvo abierta al público durante el mes de febrero del año 1972 y después fue demolida por el Ayuntamiento de Los Ángeles tal y como estaba previsto.



Figura 34 Trabajos de renovación en el 553 de Mariposa Avenue (Hollywood, California) antes de su intervención para el proyecto *Womanhouse*, 1971.

Como analizaremos a continuación, la mayoría de las habitaciones reproducen áreas convencionales de la casa (comedor, cocina, dormitorios, baños), pero al

mismo tiempo transgreden la relación establecida entre domesticidad y mujer mediante la exageración creativa de elementos físicos y emocionales.¹⁶

∇ **BRIDAL STAIRCASE DE KATHY HUBERLAND**

Como si de un rito iniciático se tratase, la joven novia, personificada por un maniquí, espera con orgullo en mitad de la escalera el comienzo de su vida matrimonial. Se nos presenta toda de blanco, con velo y un exuberante vestido, mirada ensimismada y barbilla alta. Los brazos, bien presentan un estático y etéreo movimiento (fig. 35) o bien sujetan el ramo de flores (fig 36). El color blanco, símbolo de pureza, representa la virginidad conservada que es ahora ofrecida al hombre. De hecho, ella misma, inmóvil y en lo alto es un deseado trofeo del que se tomará posesión a través de la ruptura del himen. La cola del vestido nupcial, que cambia progresivamente de blanco a gris, no nos lleva al dormitorio en el que se realizaría la consumación de la unión matrimonial. Por el contrario, desciende por las escaleras y nos conduce hasta la despensa¹⁷ (fig. 37), será éste su camino hacia la reclusión y el sometimiento.



Figura 35. KATHY HUBERLAND, *Bridal Staircase*, Instalación de la *Womanhouse* 1972.



Figura 36. KATHY HUBERLAND, *Bridal Staircase* (detalle), 1972.

¹⁶ RAVEN, Arlene, 1994, p. 51

¹⁷ CARRO FERNÁNDEZ, Susana, 2010, p. 98-99.

Allí abajo encontramos una fila de platos preparados y alineados sobre la alacena. Cada plato está iluminado por una bombilla y contienen, repetitivamente, la comida del desayuno, el almuerzo y la cena. Enfrente, varios delantales de cocina cuelgan de la pared. Esta disposición de los elementos representa la tarea sin fin del ama de casa, tema que retomaremos más adelante cuando sea tratado de nuevo en la *Womanhouse* a través de la performance *Maintenance*



Figura 37. KATHY HUBERLAND, *Pantry*, Instalación de la *Womanhouse* 1972.
SUSAN FRAZIER, *Aprons*, 1972.

∇ **NURTURANT KITCHEN DE ROBIN WELTSCH, VICKI HODGETTS Y WANDA WESTCOAST.**

Para la instalación desarrollada en la cocina se realizó, a petición de Miriam Schapiro, una sesión de concienciación en la que se trataron los siguientes temas:

- 1) Los recuerdos infantiles producidos por este espacio, para unas un lugar cálido asociado a la crianza y para otras un lugar peligroso lleno de cuchillos afilados.
- 2) La perpetua prolongación de la función nutricia de la madre, asignada por la naturaleza a través de la acción de amamantar
- 3) La cocina como zona de futuras batallas entre la madre que nutre y la hija que consume y debate su autonomía.¹⁸
- 4) La desigualdad en función del sexo que crece en este contexto.¹⁹

¹⁸ AMORÓS BLASCO, Lorena, 2013, p. 76.

¹⁹ VIÑOLO BERENGUEL, María, 2015, p. 50.

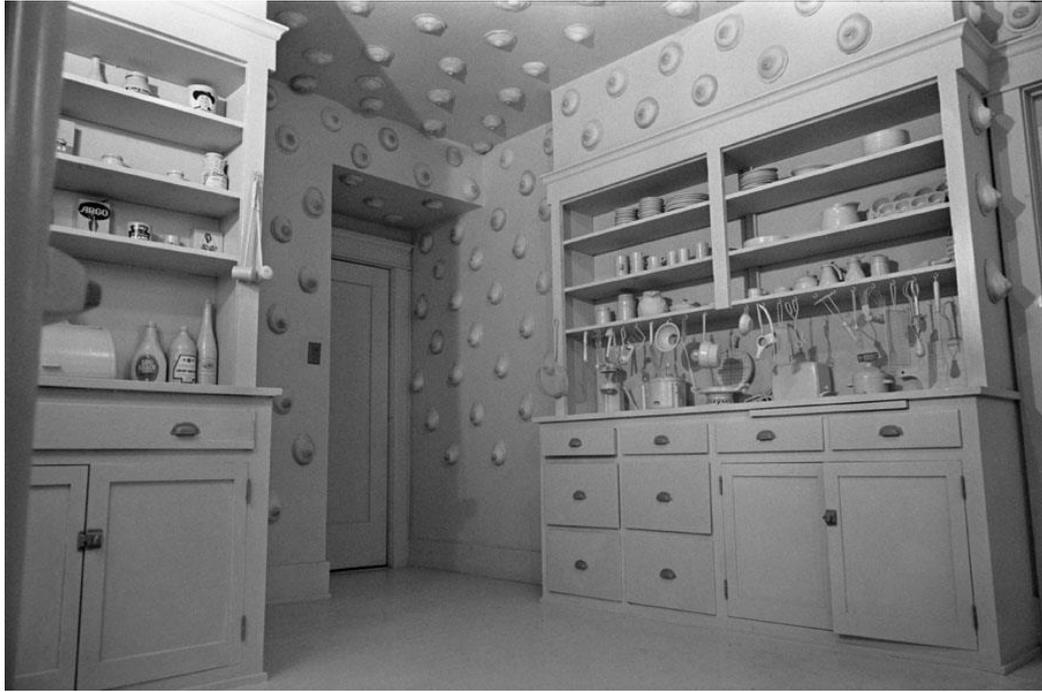


Figura 38. ROBIN WELTSCH, VICKI HODGETTS Y WANDA WESTCOAST, *Nurturant Kitchen*, Instalación de la *Womanhouse* 1972.

Fruto de estas reflexiones *Nurturant Kitchen* evocará el drama que sufren muchas amas de casa y plasmará la realidad social de estas mujeres.

Se presenta una cocina en la que todo está impecablemente limpio y pulcro, dispuesto en un exquisito orden geométrico, desde los útiles de cocina colgados de la pared hasta los envases de alimentos expuestos en los estantes (fig. 38). Los cajones abiertos muestran su interior empapelado mediante collages con imágenes de mujeres extraídas de revistas (fig. 39). Por las paredes y el techo se desarrolla uno de los elementos más icónicos de la *Womanhouse*. Es lo que conocemos como *Eggs to Breast*, pechos femeninos que se iban transformando paulatinamente en huevos fritos (fig. 40 y 41). No se trataban de pechos erotizados, sino de mamas que alimentan pero que de tan omnipresentes y visibles resultan obsesivas.²⁰ Se realizaron en un material esponjoso a partir de cinco moldes de arcilla que mostraban esta transformación. Para acabar, las cortinas de plástico (fig. 42) bañaban la estancia de una cálida luz que reforzaba el tono rosado con el que la cocina fue íntegramente pintada.

²⁰ ALIAGA, Juan Vicente, 2007, p. 278.



Figura 39. ROBIN WELTSCH, VICKI HODGETTS Y WANDA WESTCOAST, *Nurturant Kitchen* (detalle de los cajones), 1972.



Figura 40. ROBIN WELTSCH, VICKI HODGETTS Y WANDA WESTCOAST, *Nurturant Kitchen* (detalle de la pared), 1972.

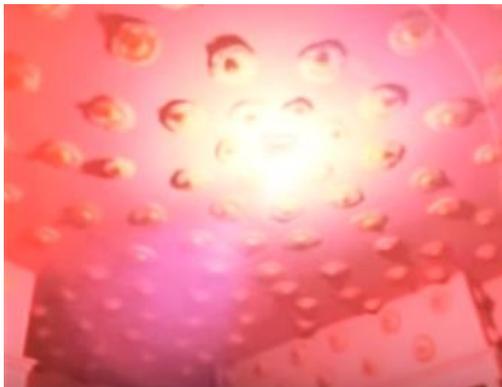


Figura 41. ROBIN WELTSCH, VICKI HODGETTS Y WANDA WESTCOAST, *Nurturant Kitchen* (detalle del techo), 1972.



Figura 42. ROBIN WELTSCH, VICKI HODGETTS Y WANDA WESTCOAST, *Nurturant Kitchen* (detalle de las cortinas), 1972.

▽ **THE DINING ROOM DE BETH BACHENHEIMER, SHERRY BRODY, KAREN LECOCQ, ROBIN MITCHELL, MIRIAM SCHAPIRO Y FAITH WILDING (fig. 43)**

Se trata de un comedor tradicional y clásico, exageradamente elegante, en el que todo está dispuesto exactamente del modo en el que se espera que sea.

El mural del fondo de la estancia sigue el modelo de las naturalezas muertas de la pintora Anna Claypoole Peale del siglo XIX (fig. 44). Las siete estudiantes, trabajaron codo a codo, y pintaron el mural al mismo tiempo, aunque cada una con su propio estilo. Los sensuales melocotones, la sandía demasiado madura, el pan recién horneado, los huevos y las flores fueron combinados para crear un exuberante resultado final (fig. 45).



Figura 43. BETH BACHENHEIMER, SHERRY BRODY, KAREN LECOCQ, ROBIN MITCHELL, MIRIAM SCHAPIRO Y FAITH WILDING, *The dining room*, Instalación de la *Womanhouse* 1972.



Figura 44. ANNA CLAYPOOLE PEALE, *Still Life*, ca. 1860-1870.



Figura 45. BETH BACHENHEIMER, SHERRY BRODY, KAREN LECOCQ, ROBIN MITCHELL, MIRIAM SCHAPIRO Y FAITH WILDING, Pintura mural de *The dining room*, 1972.

Las frutas y flores de la moldura del techo fueron pintadas de manera realista y mediante un delicado trabajo de reconstrucción hicieron funcionar la lámpara de araña colgada en el centro de la estancia. En el suelo pintaron mediante la técnica del estarcido una rica alfombra que parece real. En cuanto a la mesa, se abastecieron de una gran tabla ovalada sobre la que colocaron un mantel amarillo a juego con las cortinas, todo cosido y elaborado por ellas mismas. Sobre ésta dispusieron una serie de esculturas con masa de pan que imitaban elaborados platos culinarios extraídos de fotografías de libros de cocina (fig. 46). Los vasos y la botella de vino fueron realizados con plástico y se apoyan los unos en los

otros (fig. 47). Quizás, una analogía de las propias artistas durante la realización de esta habitación, pues presenta el mayor esfuerzo de colaboración de la *Womanhouse*.

Sin embargo, esta puesta en escena tan cuidada y perfecta nos presenta un lugar irreal, pues oculta las discusiones de los conflictos cotidianos que afloran tan comúnmente en este espacio de reunión familiar.²¹ También habría que tener en cuenta que esa comida artificial e incomible hacía la cena irrealizable y empujaba a pensar en una moraleja bastante simple: quien desee cenar, que se prepare la comida.²²



Figuras 46 y 47. BETH BACHENHEIMER, SHERRY BRODY, KAREN LECOCQ, ROBIN MITCHELL, MIRIAM SCHAPIRO Y FAITH WILDING, *The dining room* (detalles), 1972.

La inclusión de una pintura de bodegón en esta estancia es un homenaje a todas aquellas mujeres artistas que fueron excluidas de las escuelas de arte y por tanto se les imposibilitaba el dibujo de un modelo al natural, que fue la base de las enseñanzas artísticas durante más de cuatro siglos. De esta manera se les relegaba a la pintura de temas considerados menores y se les apartaba de las grandes composiciones históricas o mitológicas. No obstante, esto no quita mérito a la exquisita calidad que muchas de ellas llegaron a alcanzar en este ámbito. Algunos ejemplos son Clara Peeters, Fede Galizia, Louise Moillon o la ya citada Anna Claypoole Peale.

²¹ ROSA, María Laura, 2011, p. 6

²² ALIAGA, Juan Vicente, 2007, p. 279.

▽ **LAUNDRY ROOM DE BETH BECHENHEIMER** (fig. 48)

El cuarto destinado a la lavandería está compuesto de unas medias de cristal laminado tendidas y un cubo lleno de jabón. El material escogido para las medias hace alusión a la fragilidad de esta prenda femenina, una herramienta utilizada por el patriarcado para ocultar el cuerpo femenino, y por tanto un símbolo más de opresión a las mujeres.



Figura 48 BETH BECHENHEIMER, *Laundry Room*, Instalación de la *Womanhouse* 1972



Figura 49. JUDY CHICAGO, *Menstruation Bathroom*, Instalación de la *Womanhouse* 1972.

▽ **MENSTRUATION BATHROOM DE JUDY CHICAGO** (fig. 49)

En esta instalación Judy Chicago vuelve a abordar el tabú de la menstruación. Nos presenta un baño con paredes e inmobiliario blanco, limpio e impoluto. En contraposición, la papelera situada junto al retrete rebosa compresas y tampones usados. Las estanterías están llenas de estos productos higiénicos, con los que, en palabras de Chicago: «... nuestra cultura limpia la menstruación.»

Si se piensa en los productos publicitarios cuyo objetivo escriba en higienizar al máximo y en borrar las huellas de la sangre vertida, esta instalación se situaría por tanto en otro nivel, pues evita la ocultación y la mistificación de una realidad

23

²³ ALIAGA, Juan Vicente, 2007, p. 280.

▽ **NIGHTMARE BATHROOM DE ROBIN SCHIFF**



Figura 50. ROBIN SCHIFF, *Nightmare Bathroom* (detalle), 1972.

Nightmare Bathroom nos muestra a una mujer tumbada dentro de una bañera con la mayor parte de su cuerpo cubierto no por agua, sino por arena (fig. 51). El botiquín abierto está repleto de botes de cosméticos con (de nuevo) arena en su interior (fig. 50). Se trata de una metáfora sobre cómo el cuerpo de las mujeres es prisionero de todas esas lociones, cremas y ungüentos que debe ponerse para permanecer joven. Por el suelo, el dibujo de una serpiente reptando aproximándose a la bañera para aprovecharse de la vulnerable situación de su víctima. No hay manera de escapar.

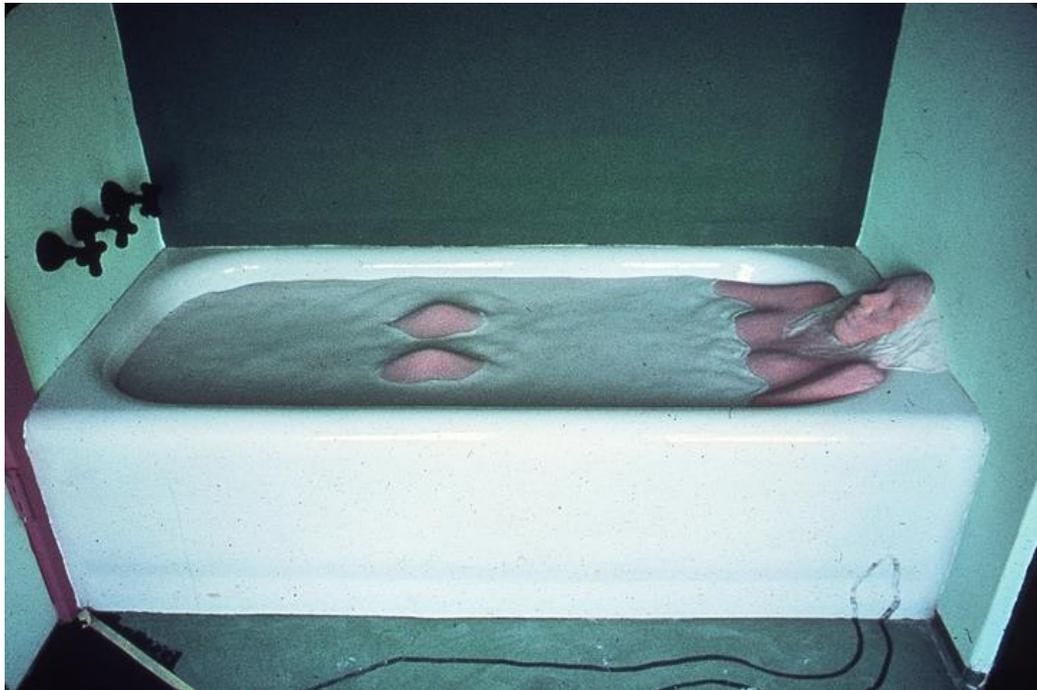


Figura 51. ROBIN SCHIFF, *Nightmare Bathroom*, Instalación de la *Womanhouse* 1972.

▽ **LIPSTICK BATHROOM DE CAMILLE GREY** (fig. 52)

Lipstick Bathroom, es el último de los tres baños de la *Womanhouse*. Con un mensaje similar al anterior, representa la obsesión social por los cosméticos y la presión a la que son sometidas las mujeres desde muy temprana en edad en pos del ideal de belleza femenino. Más concretamente este baño es una hipérbole acerca del uso de la barra de labios.²⁴ Todo esto queda patente a través de la penetrante y claustrofóbica sensación que transmitía el color rojo impregnado por la totalidad de su superficie. Además, de los 200 pintalabios de plástico colocados en repisas y la piel roja que forraba la bañera.



Figura 52. CAMILLE GREY, *Lipstick Bathroom*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

²⁴ ALIAGA, Juan Vicente, 2007, p. 281.

∇ *LEA'S ROOM* DE KAREN LECOQ Y NANCY YOUDELMAN (fig. 53)



Figura 53. KAREN LECOQ & NANCY YOUDELMAN, *Lea's Room*, Instalación de la *Womanohuse*, 1972

El dormitorio principal tenía la intención de crear un ambiente de “exuberante belleza y sofocante opresión.” Incluía muebles de estilo victoriano, una cama de matrimonio con colcha y almohadas de raso, cortinas de encaje y la pared recubierta de papel rosado.²⁵

En la cómoda se desarrolla una performance, inspirada en el personaje de Chéri de la novela homónima del francés Colette, en la que una mujer se aplica sin cesar, una y otra vez, capas de maquillaje (fig. 54). Se retrata así el dolor, la desesperación y la impotencia de perder la belleza propia de la juventud. También relata la intimidación que supone la competencia con otras mujeres por mantener esa belleza ideal.²⁶



Figura 54. KAREN LECOQ & NANCY YOUDELMAN, *Lea's Room*, Performance de la *Womanohuse*, 1972.

²⁵ F. GERHARD, Jane, 2013, p. 54.

²⁶ LECOQ, Karen; YOUDELMAN, Nancy. “Lea's Room”. En: <http://www.womanhouse.net/works/utuk9gkvs97x83qsl7ntsktormvwt1> (05-III-2017)

▽ **PERSONAL SPACE DE JANICE LESTER** (fig. 55)

Podría ser la habitación de una descuidada adolescente, con la cama deshecha, la ropa tirada por el suelo y demás objetos esparcidos por los rincones. Lester se inspiró en un sueño que tuvo para realizarla. Soñó con una habitación secreta donde solo ella podía ir y en la que la fantasía se hacía realidad. En comparación con esta habitación interior, la exterior parecía aburrida y monótona. Más tarde se dio cuenta de que:

*La habitación interior representaba el arte que nunca se hace, la riqueza que la mayoría de gente, especialmente las mujeres, mantienen encerrada en sí mismas. Entonces comprendí que la habitación secreta era una trampa, así como un santuario...*²⁷



Figura 55. JANICE LESTER, *Personal Space*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

²⁷ LESTER, Janice. "Personal Space." En: <http://www.womanhouse.net/works/yo4pv9rhuxp6r8ej7ui2qy3kptofsm> (05-III-2017)

▽ **THE NURSERY DE SHAWNEE WOLLENMAN** (fig. 56)

Shawnee Wollenman creó en esta habitación un cuarto de bebé ideal, con todo lo que una madre puede desear para su hijo. Además, lo realizó de la manera más andrógina posible para manifestar la idea de que lo masculino y lo femenino son construcciones sociales impuestas. La peculiaridad es que los muebles y juguetes son gigantes, con ello se pretendía recuperar el sentimiento de la infancia al sentirse pequeño en una habitación donde todo es grande.²⁸ (fig. 57)

Sin embargo, la habitación también podría hacer referencia al total control que el hijo ejerce sobre el tiempo de la madre. Al fin y al cabo, el cuarto del bebé es la habitación en la que la madre emplea más tiempo, primero en la planificación antes de que nazca el hijo y después durante su cuidado. Se mostraría así al espectador la forma en que las mujeres carecen de control incluso en la maternidad y como en muchas ocasiones se ven sobrepasadas por ésta.



Figura 56. SHAWNEE WOLLENMAN, *The Nursery*, Instalación de la *Womanhouse* 1972.



Figura 57. Shawnee Wollenman en *The Nursery*, 1972.

²⁸ WOLLWENMAN, Shawnee. "The Nursery". En: <http://www.womanhouse.net/works/5sgxbdpswhkns79269n7yvd2t5wrc5> (26-II-2017)

▽ *PAINTED ROOM* DE ROBIN MITCHELL (fig. 58)

De las tres habitaciones en las que se realizó una pintura, la de *Painted room* fue la única abstracta, más bien estaba a medio camino entre la abstracción y el expresionismo.²⁹ Robin Mitchell manifestó que su intención era llenar la blanca habitación de color, el suelo las paredes, los muebles, el techo... de la misma manera que el sol inundaba la habitación de luz.³⁰



Figura 58. ROBIN MITCHELL, *Painted Room*, Instalación de la Womanhouse, 1972.

²⁹ SCHOR, Mira, 2009, p. 97.

³⁰ MITCHELL, Robin. "Painted Room." En: <http://www.womanhouse.net/works/s184cp3dv9zusc0g3dfn2v1dxuepj6> (27-II-2017)

▽ **RED MOON ROOM DE MIRA SCHOR** (fig. 59)

Mediante la técnica del trampantojo Mira Schor crea en este mural un falso ambiente en el que el espacio interior y exterior se confunde. A la derecha la artista realiza un autorretrato de cuerpo entero en el que levanta una mano. El resultado es un paisaje que ella misma describió como el lado oscuro de sí misma. Por la Luna llena, el paisaje montañoso y la paleta de colores rojizos y morados relacionaríamos esta obra, al igual que la siguiente, con el feminismo esencialista que relaciona estrechamente a la mujer con la naturaleza.



Figura 59. MIRA SCHOR, *Red Moon Room*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

▽ **LEAF ROOM DE ANN MILLS** (fig. 60)

A Ann Mills le atrajo esta habitación de la *Womanhouse* por su forma ovalada, que podríamos relacionar con el vientre de una mujer embarazada o con las curvas que se asocian al cuerpo femenino. Inspirándose en las hojas que se veían por la ventana pintó este motivo alrededor de toda la pared, una al lado de la otra y desde el suelo hasta el techo.

Según la propia artista, las hojas se convirtieron en grandes escudos detrás de los cuales poder ocultarse, mientras que al mismo tiempo le revelaban lo que ella misma era. De esta manera, las hojas cambiaban de verde a rojo reflejando los

cambios de humor de la artista mientras trabajaba en la pintura. Así, estableció una analogía entre el ciclo interno de sus sentimientos y el externo de las hojas pintadas en la pared. Ambos brotan, perecen gradualmente y vuelven a comenzar de nuevo.³¹



Figura 60. ANN MILLS, *Leaf Room*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

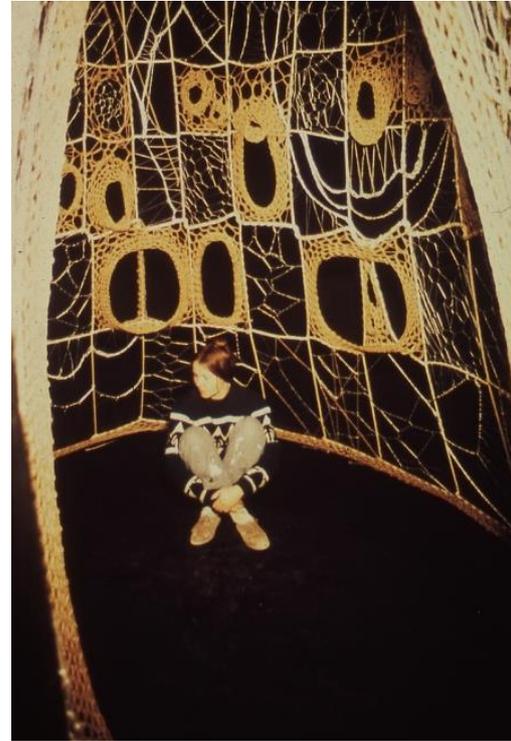


Figura 61. FAITH WILDING, *Crocheted Room*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

▽ **CROCHETED ENVIRONMENT O WOMB ROOM DE FAITH WILDING** (fig. 61)

Se trataba de una tienda de paredes reticulares tejidas a ganchillo. Según Faith Wilding representaba el nido tejido por la madre *los ambientes que las mujeres construían para ella y sus familias*.³² Como si de un útero se tratase alude a la capacidad de dar a luz, de ofrecer cobijo y de suministrar alimento. También podía evocar a las chozas africanas donde las mujeres que menstruaban se ocultaban del resto de la comunidad.³³

³¹ MILLS, Ann. "Leaf Room". En:

<http://www.womanhouse.net/works/s184cp3dv9zusc0g3dfn2v1dxuepi6> (27-II-2017)

³² WILDING, Faith. "Crocheted environment". En:

<http://www.womanhouse.net/works/dh6s1kz35kj9qsiwvrg6tq2ycbby4z> (26-II-2017)

³³ ALIAGA, Juan Vicente, 2007, p. 280.

La idea de utilizar hilo de ganchillo supone un homenaje a las técnicas de la costura, una reivindicación de su categoría artística y una crítica a la historia del arte que honró ciertos materiales en detrimento de otros.³⁴

∇ **LINEN CLOSET DE SANDY ORGEL** (fig. 62)

En *Linen Closet* las puertas abiertas de un armario nos muestran a una maniquí introducida en su interior. El cuerpo desnudo está atravesado y segmentado por las baldas, una de ellas se encuentra a altura del cuello y nos recuerda a una guillotina³⁵. Junto a la maniquí se apilan toallas y sábanas perfectamente dobladas. De esta manera tan gráfica se reflexiona sobre como la casa recluye el cuerpo femenino y lo limita, como durante siglos las tareas del hogar han sido el único aliciente en la vida de muchas mujeres.

No obstante, la figura femenina adopta la posición de las antiguas korais griegas³⁶ (fig. 63) y con la pierna derecha y el brazo contrario adelantados avanza desde el interior del armario para intentar liberarse. Así, la instalación va un paso más allá y pretende luchar contra la reclusión de las mujeres en el hogar.³⁷



Figura 62. SANDY ORGEL, *Linen Closet*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.



Figura 63. Korais, 520 a.C.

³⁴ CARRO FERNÁNDEZ, Susana, 2012, p. 152.

³⁵ RECKITT, Helena, 2005, p. 21.

³⁶ AMORÓS BLASCO, Lorena, 2013, p. 75

³⁷ VILLAVERDE SOLAR, María Dolores., 2012, p. 4.

▽ **SHOE CLOSET DE BETH BACHENHEIMER** (fig. 64)

Los zapatos de tacón, emblema de la opresión a las mujeres, se multiplican en el armario de Beth Bachenheimer. De esta manera se muestra una de las supuestas obsesiones más populares entre las mujeres, su desesperado intento de estar a la moda. La artista recogió cientos de zapatos y pintó o modificó cada par individualmente.³⁸ Se mostraban muy diversos tipos de zapatos, dando a pensar que la mujer que se los pusiera pudiera modificar su apariencia e identidad provisionalmente.



Figura 64. BETH BACHENHEIMER, *Shoe Closet*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.



Figura 65. JUDY HUDDLESTON, *Personal Environment*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

▽ **PERSONAL ENVIRONMENT DE JUDY HUDDLESTON** (fig. 65)

En palabras de la artista:

*Un deseo de otredad, de ser otro. Un espacio en el cual estar rodeado por un aura totalmente diferente del mundo, trascendiendo el plano establecido.*³⁹

³⁸ BACHENHEIMER, Beth. "Shoe Closet". En:

<http://www.womanhouse.net/works/2dkdsob2q84ooozut0ywfooj5kpt4g> (26-II-2017)

³⁹ HUDDLESTON, Judy. "Personal Environment". En:

<http://www.womanhouse.net/works/15szpna8d7qupd1q6h7i9dumujlcvv> (26-II-2017).

∇ **DOLLHOUSE DE MIRIAM SCHAPIRO Y SHERRY BRODY** (fig. 66)



Figura 66. MIRIAM SCHAPIRO Y SHERRY BRODY, *Dollhouse*,
Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

Realizada a partir de tela y prendas cosidas, esta acogedora casa de muñecas explora, a través de sus seis habitaciones, la construcción del género femenino en sus múltiples facetas. El salón y la cocina del primer piso nos muestran los espacios adjudicados por defecto a la buena ama de casa.

En el segundo piso la mujer en el dormitorio se mira al espejo mientras se preocupa por alcanzar los ideales de belleza establecidos y mantener así a su marido. En la habitación contigua los colores y los motivos orientales nos sugieren un lugar exótico que relacionamos indudablemente con un harén, símbolo de la sumisión sexual de la mujer frente al hombre. En el último piso la habitación del bebé nos remite al deber como mujer de ser madre, pero también nos permite darnos cuenta de que, frente a la aparente armonía, la casa presenta numerosos elementos perturbadores. Esta habitación se ve amenazada por una gran araña oculta y un oso que junto a la ventana mira fijamente al monstruo que ha sustituido al bebé en su cuna. Por el salón vaga una serpiente de cascabel y a través de la ventana de la cocina vemos como diez hombres de pie nos observan. Estos peligros ocultos son en realidad advertencias flagrantes para el público femenino. Lo cierto es que cuanto más miramos los pequeños habitáculos más comienzan a asemejarse a celdas.⁴⁰ Únicamente a través de la última habitación, el estudio, la mujer consigue sentirse realizada a través del arte. Los roles aquí se han intercambiado, como nos indica el cuadro de Schapiro que descansa sobre el caballete la mujer es la artista. Por su parte, el pene del maniquí nos evidencia que al hombre se la ha relegado al papel del modelo.

⁴⁰ MONTERY BLAIR, A, *The Montag*, 2015, p. 76-82.

▽ **GARDEN JUNGLE DE PAULA LONGENDYKE** (fig. 67)

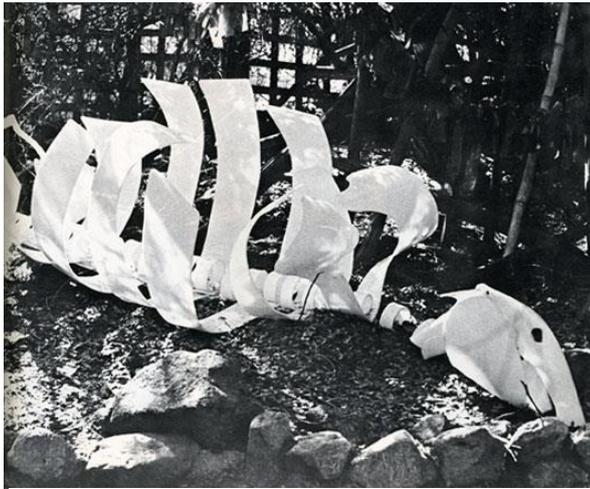


Figura 67. PAULA LONGENDYKE, *Garden Jungle*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

La escultora Paula Longendyke realizó para el jardín de la *Womanhouse* una serie de formas esqueléticas de plástico que se correspondían con animales como dinosaurios o arañas. Éstos estaban rodeados de hojas tropicales realizadas manualmente. La artista se inspiró para estas obras en su

propia biografía, ya que mientras vivió en Florida durante su niñez estuvo en contacto con cocodrilos y serpientes, animales que la aterrorizaban. Con estas piezas se liberaba de ese trauma y controlaba su temprano terror hacia los animales.⁴¹

▽ **NECCO WAFERS DE CHRISTINE RUSH Y JAN OXENBURG** (fig. 68)

Con la intención de que el suelo del jardín pareciera irreal, como que flotaba, lo pintaron de color turquesa, rosa, azul, verde pálido, amarillo y lavanda. Estos tonos pastel creaban un fuerte contraste con los colores orgánicos del jardín. Además, crearon unas nubes artificiales inspirándose en las que dibujaban cuando era pequeñas. El resultado fue un fantástico espacio.⁴²



Figura 68. CHRISTINE RUSH Y JAN OXENBURG, *Necco Wafers*, Instalación de la *Womanhouse*, 1972.

⁴¹ LONGENDYKE, Paula. "Garden Jungle." En: <http://www.womanhouse.net/works/t4axy1k94iliswppinyufpb1l2p0s> (26-II-2017).

⁴² RUSH, Christine. "Necco Wafers". En: <http://www.womanhouse.net/works/t4axy1k94iliswppinyufpb1l2p0s> (26-II-2017).

▽ **THREE WOMEN POR JAN OXENBURG, SAHWNEE WOLLENMAN Y NANCY YOUDELMAN** (fig. 69)

Esta primera performance de la *Womanhouse* exploraba tres diferentes estereotipos de mujeres: Sparkly, la chica dura; Rainbow, la hippie y la inocente y maternal Roselyn. Cada una de estas mujeres hablaba sobre su vida. Al principio, debido a la exagerada interpretación y al maquillaje parecían cómicas. Sin embargo, poco a poco, su humanidad y su dolor comenzaron a emerger a través de esos roles en los que estaban atrapadas como mujeres.



Figura 69. JAN OXENBURG, SAHWNEE WOLLENMAN Y NANCY YOUDELMAN, *Three Women*, Performance de la *Womanhouse*, 1972

∇ **MAINTENANCE POR SANDRA ORGEL Y CHRISTINE RUSH.**

Esta segunda performance estaba compuesta por dos actuaciones. En la primera, Sandy Orgel salía al escenario y planchaba cuidadosamente una sábana (fig 70). La segunda se realizaba al final de la tarde y en ella la estudiante Christine Rush arrodillada junto al cubo, fregaba el suelo cepillo en mano con un movimiento continuo y repetitivo (fig. 71). Con esto se pretendía visualizar la gran cantidad de tiempo que las mujeres emplean en aburridas actividades domésticas.



Figura 70. SANDRA ORGEL, *Ironing*, Performance de la *Womanhouse*, 1972.



Figura 71. CHRISTINE RUSH, *Scrubbing*, Performance de la *Womanhouse*, 1972.

▽ **THE COCK-CUNT PLAY DE JUDY CHIGAGO, POR FAITH WILDING Y JANICE LESTER (fig. 72)**

La tercera performance fue la obra *Cock and Cunt* que había sido concebida por Judy Chicago antes de la *Womanhouse*. No obstante, debido a que trataba los roles hombre-mujer en el ambiente doméstico mediante experiencias que podrían resultar comunes a muchas personas, decidieron incluirla. Para llevarla a cabo, dos estudiantes, Faith Wilding y Janice Lester, se vestían de negro y se colocaban respectivamente un gran pene y una gran vagina para mediante la imagen genital evidenciar el sexo que interpretaban durante la actuación. Ataviadas de esta manera y moviéndose de un lado a otro como marionetas representaban una pelea conyugal mediante un grosero diálogo:

- *Una polla significa que no lavas los platos... Tú tienes un coño. Un coño significa que tú lavas los platos.*
- *No veo en qué lugar de mi coño está escrito eso.*

El fin era visibilizar el reparto de las actividades que nuestra sociedad patriarcal ha asignado históricamente a cada rol en función de sus diferencias biológicas.⁴³



Figura 72. JUDY CHICAGO, *Cock-Cunt Play*, Performance de la *Womanhouse*, 1972.

⁴³ CARRO FERNÁNDEZ, Susana, 210, p. 112-113.

▽ **WAITING POR FAITH WILDING** (fig. 73)

Seguía Wilding en solitario, con el pelo recogido en un moño y vestida con una sencilla blusa blanca y una larga falda a rayas blancas y negras. Se sentaba en una silla y balanceándose suavemente hacía delante y hacía atrás recitaba en voz baja un poético monólogo que recogía el sufrimiento de la mujer en términos de espera y pasividad en las distintas facetas de su vida.⁴⁴

(Anexo 6.2)

Así, con una retahíla, de gran poder emocional y significado político, la artista rompía el silencio dando voz a la dependencia e inmovilidad de la



Figura 73. FAITH WILDING, *Waiting*, Performance de la *Womahouse*, 1972.

condición femenina. En una clara crítica a la razón patriarcal, describe como las mujeres no definen su vida por ellas mismas, sino por los actos y decisiones de los demás. Al igual que sucede con el personaje de Penélope en eterna espera, sin Ulises no hay historia.

▽ **THE BIRTH TRILOGY POR JUDY HUDDLESTON, JAN OXENBURG, CHRISTINE RUSH, SHAWNEE WOLLENMAN Y NANCY YUDELMAN.**

La última performance representaba el nacimiento, la maternidad y la nutrición, acciones propias y naturales de la existencia femenina. El grupo de mujeres vestidas de negro y con un pañuelo rojo en la cabeza interpretaban tanto a las madres como a los bebés. Primero se colocaban de pie en fila e iban pasando por el espacio que quedaban entre sus piernas separadas (fig. 74). Este túnel se convertía simbólicamente en el canal de parto por el que los bebés emergen. Después las figuras de las madres se sentaban y las que hacían de bebés gateaban

⁴⁴ CINTAS MUÑOZ, Vanesa; DEL RÍO ALMAGRO, Alfonso, 2013, p. 30

hacia ellas para ser abrazados y consolados (fig. 75). Finalmente, todas las mujeres se colocaban en círculo, inclinando su cabeza hacia el centro (fig. 76) y comenzaban a cantar del mismo modo que lo hacen las mujeres de Oriente Medio cuando quieren indicar un peligro. El canto se hacía cada vez más fuerte hasta parecer en éxtasis, señalando así la alegría, la libertad y la liberación.



Figura 74. JUDY HUDDLESTON, JAN OXENBURG, CHRISTINE RUSH, SHAWNEE WOLLENMAN Y NANCY YOUDELMAN, *The Birth Trilogy*, Performance de la *Womanhouse*, 1972.



Figura 75. JUDY HUDDLESTON, JAN OXENBURG, CHRISTINE RUSH, SHAWNEE WOLLENMAN Y NANCY YOUDELMAN, *The Birth Trilogy*, Performance de la *Womanhouse*, 1972.



Figura 76. JUDY HUDDLESTON, JAN OXENBURG, CHRISTINE RUSH, SHAWNEE WOLLENMAN Y NANCY YOUDELMAN, *The Birth Trilogy*, Performance de la *Womanhouse*, 1972.

2.2.5. ABLUTIONS (1972)

Después del éxito de la *Womanhouse*, Judy Chicago junto con Suzanne Lacy, Sandra Orgel, Aviva Rahmani y Jan Lester, colaborará en la performance *Ablutions*, que como *Love Story* también reflexionaba sobre la violación, pero de una manera más simbólica.

En una gran sala con tres tinas metálicas rodeadas de cáscaras de huevos se desarrollaban simultáneamente diferentes acciones. Por una parte, una mujer desnuda era fijada a una silla mediante vendas que iban cubriendo todo su cuerpo. Mientras, otras dos mujeres se iban bañando en las tinas, que habían sido llenadas respectivamente de huevos, sangre y barro. Cuando terminaban este

proceso se las envolvía en sábanas como si fuesen un cadáver que desechar. Por otro lado, Lacy rodeó la sala clavando 50 riñones de animal en la pared. Finalmente, a modo de telaraña, se colocaron cuerdas por todo el escenario para simular una trampa.⁴⁵ A la vez que todo esto sucedía no paraba de sonar una cinta en la que voces femeninas contaban explícitamente su experiencia como mujeres violadas. Se analizaban así un conjunto de imágenes sobre el abuso, pero también sobre la curación⁴⁶ (fig. 77).



Figura 77. JUDY CHICAGO, SUZANNE LACY, SANDRA ORGEL, AVIVA RAHMANI & JAN LESTER, *Ablutions*, 1972.

⁴⁵ LACY, Suzanne. "Ablutions (1972)." En: <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/ablutions/> (31-III-2017)

⁴⁶ ALIAGA, Juan Vicente, 2007, p. 287.

2.2.6. GREAT LADIES (1973)

En 1973, Chicago ya ha abandonado el Programa de Arte Feminista y comienza a buscar en solitario su propia voz como mujer artista. Para ello, retoma y amplía la imaginería del “núcleo central” a través de emblemáticos cuadros realizados con acrílico pulverizado sobre el lienzo. (fig. 78, 79 y 80). De esta manera encontramos tanto en los materiales como en las formas reminiscencias de sus raíces artísticas.

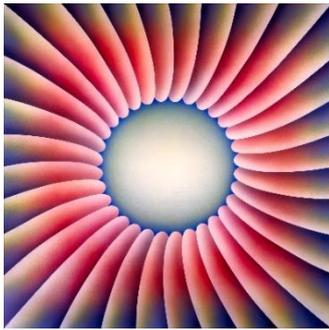


Figura 78. JUDY CHICAGO, *Through the Flower*, 1973.



Figura 79. JUDY CHICAGO, *Let It All Hang Out*, 1973.

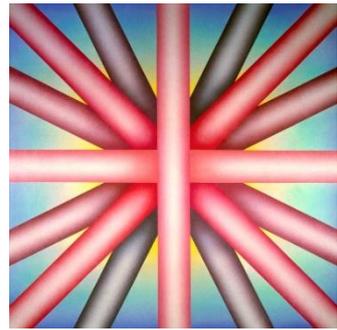


Figura 80. JUDY CHICAGO, *Heaven is fir White Men Only*, 1973.

Estas imágenes la condujeron hasta la realización de la serie *Transformation Painting: Great Ladies Transforming Themselves into Butterflies* (fig. 81, 82 y 83), compuesta por un conjunto de retratos abstractos de varias mujeres importantes del pasado. Aquí Chicago vuelve a usar una composición centralizada creada a partir de vibrantes ondas que simbolizan la metamorfosis y liberación concedida a estas mujeres a través de su conmemoración.



Figura 81. JUDY CHICAGO, *Marie Antoinette*, 1973.



Figura 82. JUDY CHICAGO, *Christine of Sweden*, 1973.

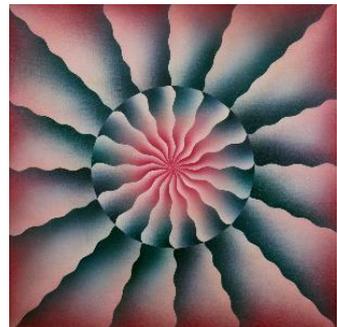


Figura 83. JUDY CHICAGO, *Queen Victoria*, 1973

Esta búsqueda de grandes logros femeninos borrados de la historia es sobre la que se asienta la base de su siguiente y más importante obra, *The Dinner Party*.

2.2.7. *THE DIINNER PARTY* (1974 – 1979)

Durante cinco años comprendidos entre 1974 y 1979 y junto con el esfuerzo de más de 100 colaboradoras Judy Chicago llevo a cabo su obra más significativa, *The Dinner Party* (fig. 84). Su impacto y proyección internacional fueron tales que acabo convirtiéndose en un paradigma en cuanto a la recuperación de la historia de mujeres. De hecho, no resulta atrevido considerar a *The Dinner Party* como el símbolo más emblemático del arte feminista.⁴⁷

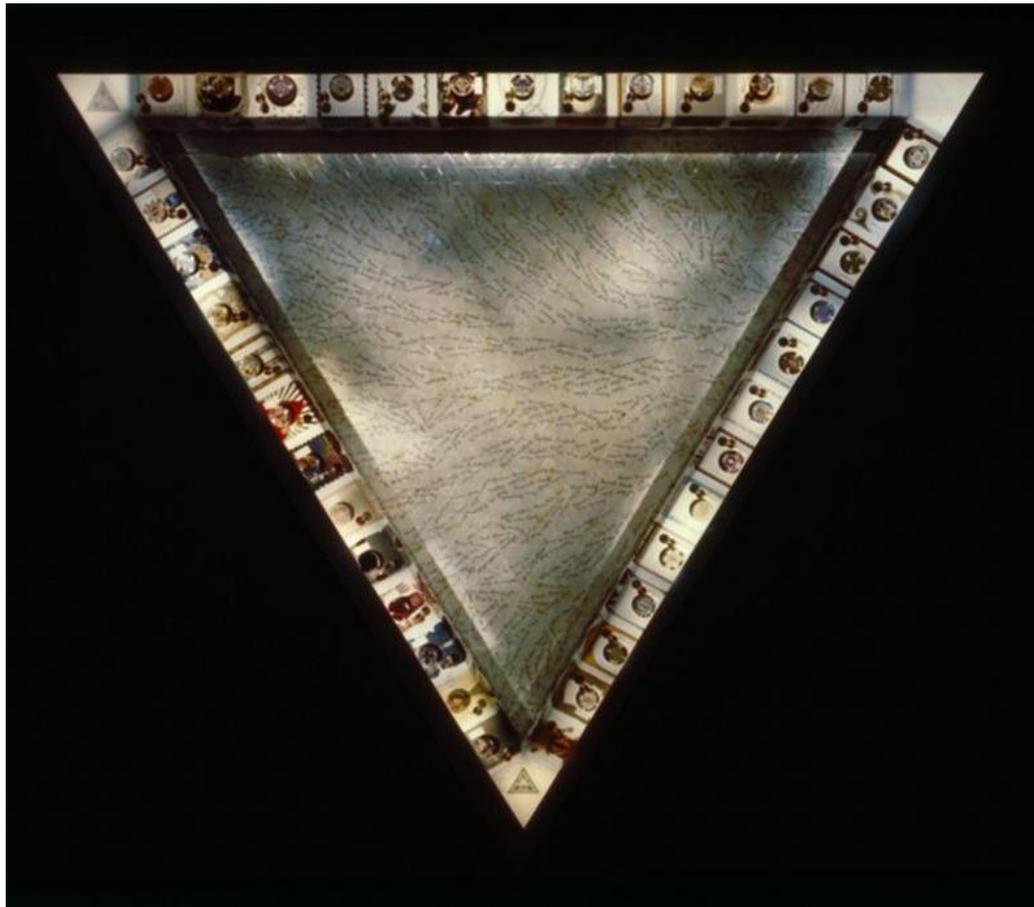


Figura 84. JUDY CHICAGO. *The Dinner Party*, 1974 – 1979.

La búsqueda de mujeres predecesoras que inicia Chicago, la conduce a la esfera de las artes decorativas y al descubrimiento de la pintura china. Así, comenzó a considerar la potencialidad de los platos chinos pintados como metáfora sobre la domesticidad y la trivialización de las mujeres.⁴⁸ Su plan inicial consistía en una serie titulada “Twenty-five Women Who Were Eaten Alive” veinticinco platos (finalmente la idea se extendió a 100) que se colgarían de las paredes como

⁴⁷ CHILVERS, Ian, 2001, p. 279.

⁴⁸ CARRO FERNÁNDEZ, Susana, 2010, p. 142.

pinturas y con los que pretendía recuperar a aquellas mujeres que habían sido borradas de la Historia. Gradualmente y con todos estos ingredientes, Chicago empezó a concebir la idea de *The Dinner Party* como la representación de una cena exclusiva para mujeres. De esta manera se critica la tradicional labor adjudicada al género femenino de preparar la comida y servir la mesa, pues ahora ellas serían las invitadas de honor.



Figura 85. Judy Chicago trabajando en los Entry Banners, 1974 – 1979.

Antes de acceder al monumental banquete, seis estandartes diseñados por Chicago (fig. 85) dan la bienvenida a los visitantes de *The Dinner Party* (fig. 86). Pintados en tonos rojos, negros, blancos y dorados incorporan motivos que encontraremos más tarde en la mesa, como triángulos o formas florales abstractas. Además, cada tapiz incorpora una frase que a modo de poema pretende transmitir la visión de Chicago de un mundo igualitario:

“And She Gathered All before Her / And She made for them A Sign to See / And lo They Saw a Vision / Frim this day forth Like to like in All things / And then all that divided them merged / And then Everywhere was Eden Once again”



Figura 86. JUDY CHICAGO, *Entry Banners*, 1974 – 1979.

A continuación, una mesa en forma de triángulo equilátero de casi 15 metros de lado (fig. 87) nos trasmite la armonía, equilibrio e igualdad del mundo femenino. En cada una de sus tres secciones se prepara meticulosamente el lugar para trece mujeres, tanto históricas como mitológicas. De esta manera, se alude numéricamente a la cantidad de brujas, sacerdotisas y chamanas que integraban las comunidades medievales, y que fueron perseguidas por la Inquisición. Además, se subvierte la creencia religiosa según la cual eran trece los hombres presentes en La Última Cena. La propia Chicago manifestaba esta intención al afirmar que *The Dinner Party* era *un intento de reinterpretar La última cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida*. Los cáliz que acompañan cada cubierto refuerzan esta idea, pues sugieren que la sangre que contendrían sería la menstrual en sustitución de la de Cristo.⁴⁹



Figura 87. JUDY CHICAGO, *The Dinner Party*, 1974 – 1978.

En total son 39 los asientos reservados, cada uno de ellos integrado por un mantel, un cáliz, una servilleta, cubiertos y un plato de cerámica china. Los manteles llevan el nombre de la mujer que representan y se adornan con motivos o símbolos estrechamente relacionados con ella, todo bordado según la técnica de cada época (fig. 88). Por su parte, los platos están policromados y presentan en su mayoría una referencia al núcleo central femenino mediante una iconografía vaginal abstracta inspirada en flores y mariposas (fig. 89). Además, los platos de mujeres que lucharon por la libertad e independencia femenina presentan más altura y volumen en sus relieves.

(Anexo 6.3)

⁴⁹ GARCÍA LÓPEZ, Miriam, 2014, p. 180 – 181.



Figura 88. Colaboradoras de *The Dinner Party* trabajando en los manteles de Susan B. Anthony y Boudica, 1978.



Figura 89. Judy Chicago trabajando en el plato cerámico de Virginia Woolf para *The Dinner Party*, 1978.

La obra comienza haciendo referencia al culto de la Diosa Madre, reflejo de una época en la que las mujeres disfrutaban de poder político y social. Paulatinamente se aprecia como esta sociedad se somete ante la hegemonía de los hombres sobre las mujeres.⁵⁰ El ciclo termina con las figuras de Virginia Woolf y Georgia O’Keeffe, que representan los primeros intentos de restablecer de nuevo el mundo femenino.

El resto de invitadas a la cena se hacían presentes a través de la plataforma de sustentación de la mesa. Chicago la denominó *The Heritage Floor* y está formada por casi 2000 azulejos blancos y triangulares sobre los que se inscriben en letras doradas 999 nombres de figuras femeninas (fig. 90 y 91).



Figura 90. Judy Chicago en el estudio de Santa Mónica

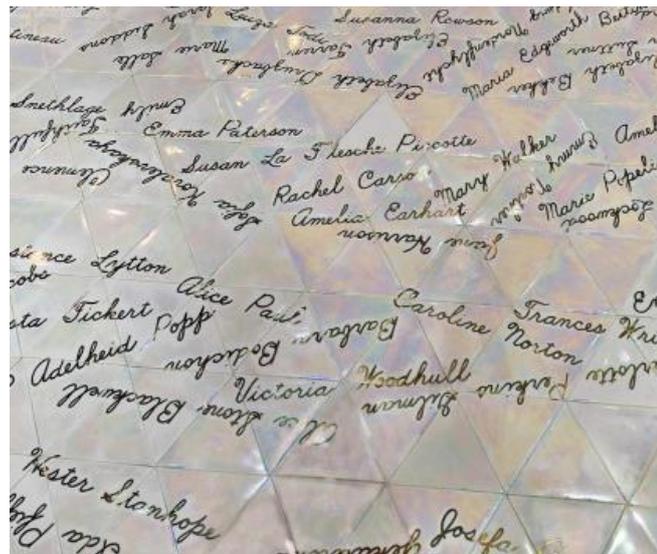


Figura 91. JUDY CHICAGO, *The Heritage Floor* (detalle), 1974-1979.

⁵⁰ AKSENUK, Rosa, 2007, p.5.

Justo antes de la exposición de *The Dinner Party* en el Museo de Arte Moderno de San Francisco, Linda Pruess y Suzanne Lacy (con quien Chicago había colaborado años atrás) llevaron a cabo la performance *International Dinner Party*. El proyecto pretendía ser un homenaje a la obra de Chicago y consistía en una cena simultánea alrededor de todo el mundo en la que se enalteciese a una o varias mujeres importantes de cada comunidad.⁵¹

Debido a las diferencias horarias la performance se prolongó durante 24 horas y quedó registrada a través de telegramas que los más de 200 grupos de mujeres enviaron al museo. La ubicación de cada cena era marcada por Lacy con un triángulo rojo invertido en un gran mapa mundial blanco (fig. 92). El proyecto contó con más de 2000 participantes en todo el mundo y demostró el alcance de la organización feminista.⁵²



Figura 92. LINDA PRUESS Y SUZANNE LACY. *International Dinner Party*, 1979.

Posteriormente *The Dinner Party* fue llevada por una gira mundial en la que recorrió seis países y tres continentes, pudiendo así ser visitada por más de un millón de personas. No obstante, hubo museos en los que se decidió rechazar su

⁵¹ MAYER, Mônica, 1998, p. 48

⁵² LACY, Suzanne. "International Dinner Party". En: <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/international-dinner-party/> (31-III-2017).

exposición y en algunos países, la exhibición de *The Dinner Party* llegó incluso a ser un tema llevado al congreso. Así fue como hombres que ni siquiera habían visto la obra en persona la calificaron de “basura” o de “arte pornográfico raro”. Incluso se atrevieron a proclamar que *The Dinner Party* no era arte.

En el propio entorno feminista también manifestaron una serie de críticas con respecto a la obra. Por una parte la reivindicación de una tradición exclusivamente femenina, promulgaba la visión separatista de la historia e ignoraba la relación intrínseca que existe con la cultura masculina. Además, se establece una estructura jerárquica a favor de las 39 mujeres que tienen su propio lugar y en detrimento de las 999 que únicamente son mencionadas a nivel del suelo. Según esta visión lo que se está haciendo es reivindicar la genialidad de algunas de las grandes mujeres del pasado, una técnica utilizada opuestamente por el patriarcado y que resulta excluyente. Sin embargo, desde un posicionamiento feminista puede resultar completamente legítimo utilizar y subvertir matriarcalmente estas estrategias en pro de una necesidad irrefutable de igualdad para ambos géneros.

Actualmente y desde marzo de 2007 se encuentra permanentemente en el Centro Elizabeth A. Sackler de Arte Feminista en el Museo de Brooklyn, Nueva York y representa un alto porcentaje del público que asiste al museo. Este era uno de los principales objetivos de Chicago para *The Dinner Party*, conseguir un emplazamiento permanente y evitar que su obra se perdiera en la historia, exactamente como ha ocurrido con gran parte de la producción cultural realizada por mujeres.⁵³

2.2.8. THE BIRTH PROJECT (1980 – 1985)

En 1980 Chicago se embarca en otro gran proyecto colaborativo en el que también invertirá cinco años para su completa realización. Se trata de *Birth Project*, un homenaje a la figura de la mujer como madre⁵⁴ a través de imágenes que celebran y relacionan el proceso del nacimiento con el de la creación.

⁵³ THROUGH THE FLOWER. “Projects: *The Dinner Party*”. En: https://www.throughtheflower.org/projects/the_dinner_party (24-IV-2017).

⁵⁴ VARA, Celia, 2014, p. 270.

Para llevar a cabo este proyecto Chicago se inspiró en testimonios de mujeres que explicaban, en muchas ocasiones por primera vez, su experiencia durante el parto. La idea consistía en proporcionar la imagen y el diseño a un equipo de más de 150 costureras voluntarias de Estados Unidos, Canadá y Nueva Zelanda para que estas profesionales lo trasladasen a la tela.⁵⁵ En total se realizaron 85 piezas de tamaño variable que combinan pintura y diferentes técnicas de costura: bordado, macremé, petit point, croché, etc. Las imágenes representan la exclusiva experiencia del cuerpo femenino mediante *la alegría y el dolor del embarazo* (fig. 93), *la gloria y el horror de la experiencia del parto* (fig. 94) o *la sensación de atrapamiento que va justo después de la satisfacción de dar la vida*⁵⁶ (fig. 95). Todos ellos eran temas dignos de atención y confrontación para Chicago, pues tienen una gran importancia en la vida de las mujeres que lo experimentan.



Figura 93. JUDY CHICAGO, *Smocked Figure*, 1984.

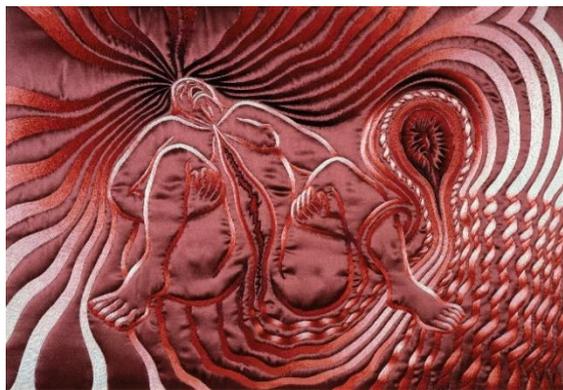


Figura 94. JUDY CHICAGO, *Birth Tear*, 1982.



Figura 95. JUDY CHICAGO, *Birth Tear / Tear*, 1985.

⁵⁵ CARRO FERNÁNDEZ, Susana, 2010, p. 151-152.

⁵⁶ CHICAGO, Judy, 1985, p. 7.

Algunas de estas piezas iban un paso más allá recuperando y reivindicando el mito de la Gran Diosa Madre, representada dándose luz a sí misma, al firmamento, a los mares y las criaturas que la habitan a través de las fuerzas cósmicas(fig. 96, 97 y 98).



Figura 96. JUDY CHICAGO, *The Creation*, 1984.

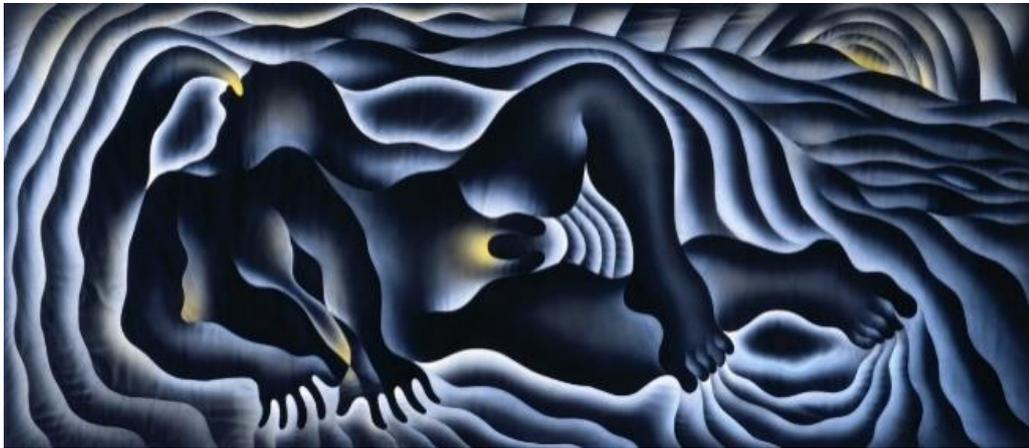


Figura 97. JUDY CHICAGO, *Birth Trinity*, 1983.



Figura 98. JUDY CHICAGO, *Creation of the World*, 1980 - 1981.

En esta línea, la propia Chicago reelaborará en *In the Beginning* (fig. 99) un nuevo Génesis reinterpretado desde un punto de vista femenino. El resultado es una combinación de texto escrito con imágenes de poderoso valor simbólico.



Figura 99. JUDY CHICAGO, *In the Beginning* (detalles), 1982.

Con estas claras referencias al mundo místico (fig. 100), Chicago crea imágenes que arremeten de nuevo contra la iconografía patriarcal de la Iglesia. Así lo vemos claramente en *Guided by the Goddess* (fig. 101), una serigrafía en la que la tradicional Virgen de la Leche ha sido elevada a Diosa. Apreciamos como de sus pechos brotan cual rayos abundantes flujos de leche que alimentan a todos sus hijos, una insaciable humanidad.



Figura 100. JUDY CHICAGO, *Birth Trinity*, 1983.



Figura 101. JUDY CHICAGO, *Guided by the Goddess*, 1985.

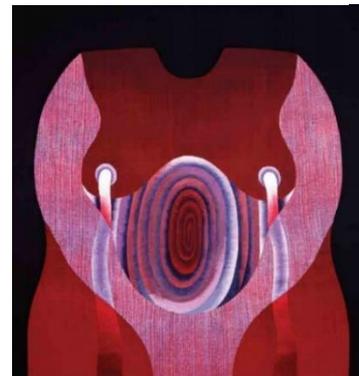


Figura 102. JUDY CHICAGO, *Pregnant Amazon*, 1984.

En el momento de su exhibición las piezas estaban acompañadas de información que contextualizaban y hacían reflexionar al público sobre la técnica de la

costura, el parto o en definitiva sobre la realidad de la vida de las mujeres. La exposición llegó a su fin en 1987 y fue visitada por más de 250.000 personas.⁵⁷

⁵⁷ THROUGH THE FLOWER, "Projects: *Birth Project*". En: https://www.throughtheflower.org/projects/birth_project (18-IV-2017).

3. INFLUENCIA POSTERIOR

Consideramos que para poder comprender plenamente el antes y el después que marcó Judy Chicago en la Historia del Arte, es necesario conocer la continuidad, temática y formal, de sus obras en el Arte Feminista. Es por ello que analizamos a continuación la producción de otras mujeres artistas, contemporáneas y posteriores a Chicago, que tanto dentro como fuera de Norteamérica han continuado con su legado.

3.1. LA MENSTRUACIÓN

Tan solo dos años más tarde de *Red Flag* la artista Shelley Lowell empleará también la fuerza visual del tampón en *The Red Period* (fig. 103). En este caso colocó varios tampones sobre un lienzo y pintó el fondo en tonos oscuros y rojizos simulando la sangre menstrual.

Ya en la década de los 90 la artista Kiki Smith retomaría este tema representándolo de una manera diferente. Así, en *Train* (fig. 104), adopta el cuerpo tridimensional para colocar la secreción menstrual en medio del escenario. La fragilidad del cuerpo desnudo de cera se refuerza con la pose de pudor ante el hilo de cuentas rojas de vidrio que fluye de su vagina. La artista intenta transmitir como nos hemos alejado de nuestro cuerpo femenino ocultando una realidad biológica básica.⁵⁸



Figura 103. SHELLEY LOWELL, *The Red Period*, 1973.

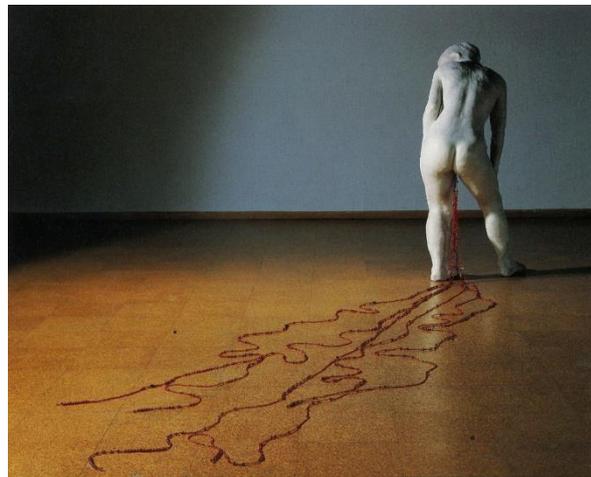


Figura 104. KIKI SMITH, *Train*, 1993.

A comienzos del siglo XXI, la joven británica Sarah Maple realizará a modo de tríptico una pintura titulada *Menstruate with pride* (fig. 105). En una ambientación exterior aparece, en el centro de la composición, una mujer cuyo vestido blanco está

⁵⁸ FLYNN, Tom, 2002, p. 157.

manchado de sangre a la altura de su vagina. Muchas mujeres se sentirían avergonzadas ante esta situación, sin embargo, ella levanta su puño derecho como símbolo de orgullo. Orgullo de ser mujer y de lo conlleva. A su alrededor un numeroso público, incluidas otras mujeres, se horrorizan ante semejante espectáculo. Únicamente una niña pequeña en primer plano, libre aún de los estereotipos patriarcales, mira la mancha con curiosidad.

Al otro lado del Atlántico, Lina Pardo Ibarra, una alumna de arte de la Universidad de los Andes (Colombia), realizó la performance titulada *Una mujer de rojo* (fig. 106). Para llevarla a cabo pasó cinco días en el interior de una incómoda vitrina, vestida únicamente con una camiseta blanca y dejando que su sangre menstrual goteara en el suelo. Delante de la vitrina se dispusieron imágenes de mujeres famosas vestidas de rojo cuya imagen se había vuelto un icono de la sensualidad y la feminidad. En palabras de la propia artista su objetivo era “*cuestionar la idea de lo femenino, confrontando los preceptos que los medios de comunicación promueven, frente a un proceso cíclico fisiológico de las mujeres, la menstruación.*”⁵⁹



Figura 105. SARAH MAPLE, *Menstruate with pride*, 2010 – 2011



Figura 106. LINA PARDO IBARRA, *Una mujer de rojo*, 2012

En 2013 nos encontramos con dos obras que establecen una relación entre la menstruación y la técnica artesanal de tejer o bordar. Se unen así en el arte feminista dos “actividades” que han ido siempre de la mano en cuanto a lo que ser mujer se refiere. En primer lugar, tenemos a Carina Úbeda y su instalación *Paños* (fig. 107). Durante cinco años la artista recogió su flujo menstrual en trozos de tela sobre los que

⁵⁹ MÉNDEZ, Lourdes, 2016, p. 47.

bordó en bastidores frases que respondían a la pregunta: ¿Cuál es el destino del óvulo? Después los colgó del techo a la altura de los ojos del público junto con mitades de manzanas secas que sugerían el sexo femenino. Por otro lado, la artista Casey Jenkins para la performance *Casting off my womb* (fig. 108) tejió durante 28 días una bufanda con lana que iba extrayendo de su vagina. De esta manera quedaba registrado en el trozo de tela el ciclo hormonal de la mujer.



Figura 107. CARINA ÚBEDA, *Paños*, 2013.



Figura 108. CASEY JENKINS, *Casting off my womb*, 2013

La técnica fotográfica, utilizada ya en este contexto por Chicago en *Red Flag*, será utilizada también en los últimos años por otras tres artistas. Así lo hará Arvida Bystrom en la serie *There Will Be Blood* (fig. 109), en la que retrata cuerpos femeninos realizando actividades cotidianas al mismo tiempo que menstrúan.⁶⁰ Las modelos representan a mujeres que por primera vez no se ven obligadas a ocultar esta parte de su proceso vital.



Figura 109. ARVIDA BYSTROM, Serie *There Will Be Blood*, 2012

⁶⁰ GARLO, Miriam, 2014, p. 98.

Similar, pero con diferente fortuna resulta la serie *Period* (fig. 110) de la poeta feminista Rupi Kaur, quien con la ayuda de su hermana fotógrafa realizó un proyecto que pretendía reflejar cómo es la menstruación y que supone en el día a día de una mujer. Algunas redes sociales eliminaron las fotografías debido al reporte de usuarios por considerarlas imágenes ofensivas.



Figura 110. RUPI KAUR, Serie *Period*, 2015

Censurada también, aunque esta vez por el ambiente profundamente represivo de China, fue la serie fotográfica *Doce flores mensuales* (fig. 111) de Chen Lingyang en la que retrató su sexo durante el periodo menstrual junto con doce flores (que aluden a cada uno de los meses del año) y varios espejos. Concibió este proyecto durante todo el año que pasó encerrada en su casa convirtiendo así su malestar en una experiencia artística que le permitió volver a conectar con la sociedad.⁶¹

La relación entre flor y vagina será una iconografía presente en otras obras feministas por lo que retomaremos este concepto más adelante.

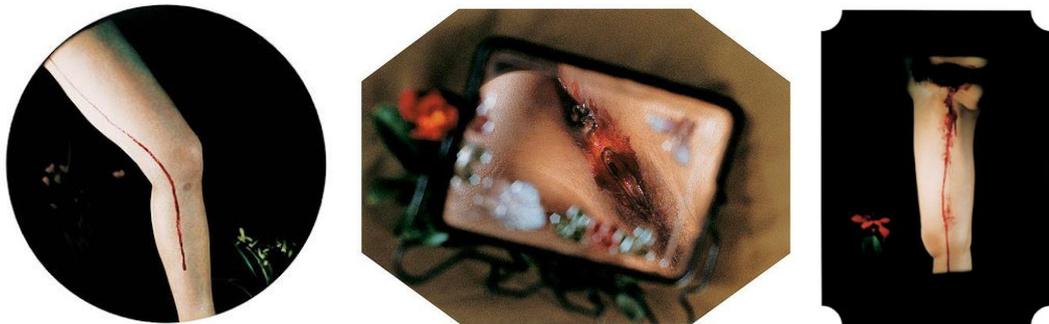


Figura 111. CHENG LINGYANG, Serie *Doce flores mensuales*, 2000

Como hemos podido comprobar el siglo XXI nos ofrece una proliferación de propuestas artísticas en las que se visualiza la menstruación. A través de estas nuevas manifestaciones, incomprensibles sin el legado de pioneras como Chicago,

⁶¹ MANONELLES MONER, Laia, 2009, p. 27 – 28.

se manifiesta como las artistas feministas han continuado su legado profundizando en esta iconografía exclusiva de la mujer.

3.2. LA VIOLACIÓN

En los años 70 serán dos las artistas que junto a Chicago reflexionan, de maneras diferentes, su rechazo ante semejante violencia contra la mujer, una violencia antes condenada al silencio.

Ana Mendieta, al igual que Chicago en sus tres litografías, utiliza su propio cuerpo como soporte artístico y como medio de transmisión del mensaje. Las siguientes dos performances son parte de una serie que gira en torno a la visibilización de la violencia hacia las mujeres. Surgen como respuesta al caso real de violación y asesinato en 1973 de Sara Ann Otten, una estudiante de la Universidad de Iowa.

En *Rape Scene* (fig. 112) Mendieta aparece fotografiada en una situación muy semejante a la descrita por Chicago en *Love Story*. De esta manera la artista se muestra flexionada sobre una mesa, atada de pies y manos, desnuda de cintura para abajo y con rastros de sangre en las piernas. Sin dejar ver su cara se convierte en una víctima anónima. El escenario termina de componerse con la vajilla rota en el suelo y un tenue foco de luz que la ilumina directamente. Mendieta ha reconstruido en su casa la escena de una violación y la visibiliza como forma de protesta. El encuadre escogido para la fotografía implica al espectador y le hace sentir parte de la brutal escena, obligándole a contemplar con desagrado las consecuencias del suceso.⁶² Una realidad indeseada que no queremos ver.

Un año después y con el mismo título realizará otra performance (fig. 113) en la que cambia el lugar privado por el público. Así, en un sitio apartado de la ciudad y rodeado de maleza aparece su cuerpo inerte tirado sobre un tronco. Ha sido asesinada, pero también violada como nos da a entender la ausencia de ropa en la parte inferior de su cuerpo y la sangre que salpica el interior de sus piernas.⁶³

⁶² PORTUONDO, María Luisa. "Ana Mendieta – *Rape Scene*: la detención del instante". En: <http://revista.escaner.cl/node/1434> (18 – II – 2017)

⁶³ P. HERZBERG, JULIA. "Monografía. Ana Mendieta sus años de formación". En: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9309 (18-II-2017)

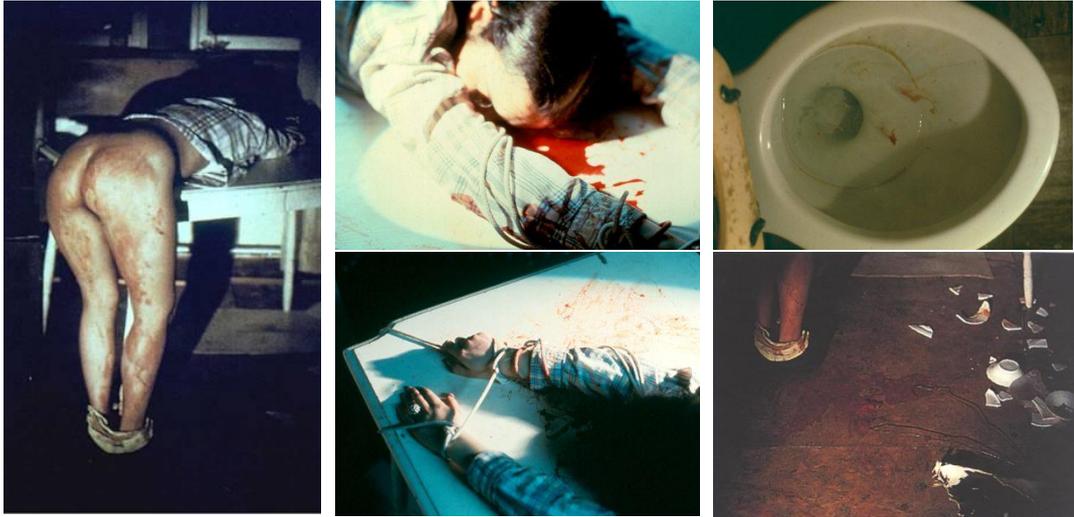


Figura 112. ANA MENDIETA, Serie *Rape Scene*, 1973.

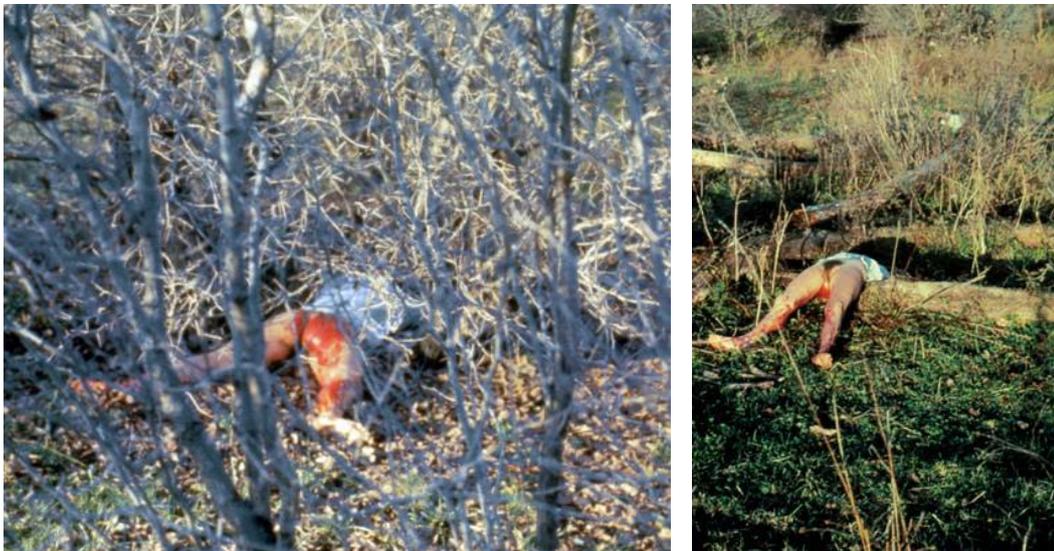


Figura 113. ANA MENDIETA, *Rape scene*, 1974.

Dentro de la corriente del arte feminista activista encontramos la acción *Three Weeks in May* (fig. 114) de Suzanne Lacy, que denuncia las violaciones acaecidas en la ciudad de los Ángeles durante este periodo de 1977. Para ello Lacy iba cada día a la oficina central del Departamento de Policía y obtenía los informes de violaciones del día anterior. A continuación, en un conjunto de planos y calles de la ciudad se colocaba diariamente con una plantilla el término *rape* (violación) en los lugares donde se había producido dicha agresión. Los mapas estaban colocados en el City Mall Shopping Center, situado ante el Ayuntamiento de Los Ángeles.⁶⁴ En 2012 Lacy reinventó esta acción y produjo una comunidad online cuyo lema fue “Conozco a alguien que han violado, ¿y tú?” La propuesta pretendía invitar a hablar sin por ello

⁶⁴ LAZY, SUZANNE, 2003, p: 34

declararse víctima y conservando el anonimato. Titulada *Three weeks in Januray* continua con la idea de mapeo de la violación, pero ahora los sellos son estampados por personajes públicos y políticos que apoyan el proyecto.⁶⁵



Figura 114. SUZANNE LAZY, *Three days in May*, 1977.

En 1983 será la artista Sue Coe quien, al igual que Ana Mendieta, se haga eco de la noticia de una violación real para tratar este tema en su obra. Como nos hace imaginar el explícito título de la ilustración, la joven de 21 años Cheryl Ann Arujo fue víctima de una violación múltiple sobre una mesa de billar cuando entraba en la taberna de Big Dan en New Bedford (Massachusetts) para comprar un paquete de cigarrillos. Coe estaba trabajando para una revista cuando se enteró de lo sucedido y decidió realizar una de sus feroces ilustraciones al respecto (fig. 115). La revista publicó la imagen, pero únicamente la mitad superior, de forma que sólo era visible la parte de la mujer expuesta. Esta censura molestó tanto a la artista que realizó una segunda versión de grandes dimensiones y a todo color para que no cupiese duda de lo que se estaba representando (fig. 116). En ambas versiones llama poderosamente la atención el esquelético cuerpo de la protagonista que contrasta con las musculosas anatomías de los violadores. De nuevo, como en las fotografías de Mendieta, la obra nos sitúa como espectadores, somos una de esas veinte personas del Big Dan que vieron lo que sucedía, pero no hicieron nada para impedirlo.

⁶⁵ GARCÍA-OLIVEROS HEDILLA, Elena, 2005, p.43-47

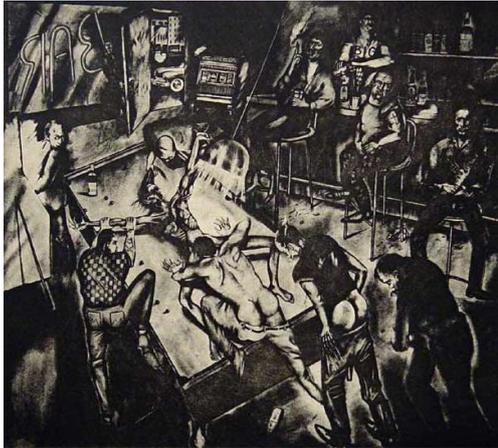


Figura 115. SUE COE, *Woman Walks into Bar - Is Raped by Four Men on the Pool Table - While 20 Watch*, 1983. Primera versión.



Figura 116. SUE COE, *Woman Walks into Bar - Is Raped by Four Men on the Pool Table - While 20 Watch*, 1983. Segunda versión.

A comienzos del siglo XXI, la guatemalteca Regina José Galindo y la colombiana Martha Amorocho recogerán toda esta tradición y realizarán un arte de denuncia en el que ellas mismas son el sujeto y objeto de sus propias acciones, utilizando el cuerpo como la materia central. Como Chicago y Mendieta encarnaran el papel de la víctima, aunque siempre desde la resistencia.

En *El dolor en un pañuelo* (fig. 117) Regina José Galindo aparece con los ojos vendados y atada de pies y manos a una cama dispuesta verticalmente. Su cuerpo completamente desnudo sirve de pantalla sobre el que se proyectan noticias extraídas de la prensa en relación a violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala⁶⁶. Titulares como: “Treinta violaciones en sólo dos meses” impregnan su piel de tortura y dolor. Así, como en *Love Story* de Chicago, imagen y texto se unen para llenar la obra de presencia.



Figura 117. REGINA JOSÉ GALINDO, *El dolor en un pañuelo*, 1999.

⁶⁶ QUIÑONES OTAL, Emilia, 2010, p. 132

En 2007, vuelve a presentar su cuerpo desnudo e inmovilizado en una cama a la que se ata de pies y manos con cordones umbilicales de recién nacidos (fig. 118). Ella misma, embarazada realmente de ocho meses, muestra la forma en la que las mujeres indígenas embarazadas eran dispuestas para ser violadas. Esto era parte de una táctica militar durante el conflicto armado en Guatemala para que las mujeres abortaran y dificultar así la supervivencia de los pueblos indígenas.⁶⁷ El título de la acción, *Mientras ellos siguen libres*, deja de



Figura 118. REGINA JOSÉ GALINDO, *Mientras ellos siguen libres*, 2007.

manifiesto la impunidad de los violadores, que eran tanto militares como civiles. La performance, al igual que en *Ablutions*, se completa con declaraciones autobiográficas de víctimas entrevistadas en las que se afirma que esto era una práctica sistematizada.⁶⁸

Por último, resulta también muy interesante el trabajo de Martha Amorocho en torno a la violación, pues ella misma sufrió esta repulsiva experiencia cuando a la temprana edad de siete años fue violada por un miembro de su propia familia. En el año 2002 tratará por primera vez este tema en su trabajo *Marca en la piel* (fig. 119), en el que utilizará una aguja para inscribir sobre su piel tanto escenas de violación como imágenes de mujeres que se cosen su orificio vaginal para evitar ser violadas.

Dos años más tarde realizará *Lo llevo puesto* (fig. 120), un tríptico digital en el que aparecen una serie de manos masculinas presionando el cuerpo desnudo de la artista (pechos, muslos, vagina, caderas...). El dolor vinculado al trabajo artístico actuará a

⁶⁷ REYES FRANCO, Marina. "El cuerpo social por/en/de Regina José Galindo." En: http://www.revistasaua.com.ar/01_09/09.html (18-II-2017)

⁶⁸ FARIÑA BUSTO, María Jesús, 2017 p. 261.

modo de catarsis para ella y le permitirá liberarse y hacer público un delito que nunca denunció.

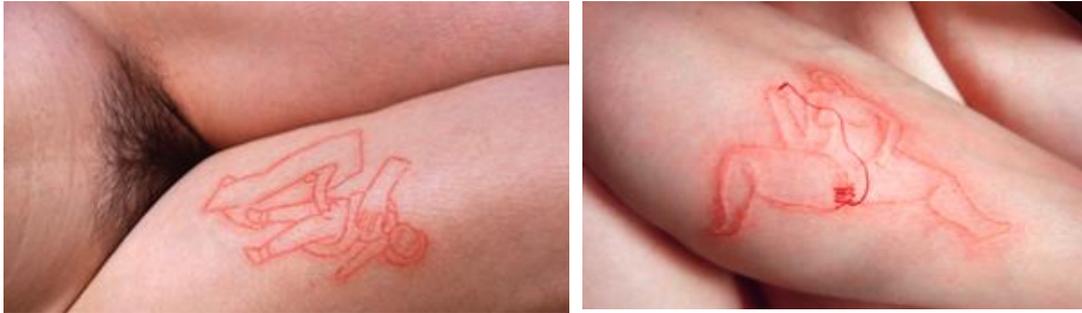


Figura 119. MARTHA AMOROCHO, *Marca en la piel*, 2002.



Figura 120. MARTHA AMOROCHO, *Lo llevo puesto*, 2004.

Como hemos podido comprobar la violación ha sido desde el primer momento un tema capital para las artistas feministas. Lo trataron porque además de su gravedad y del atentado físico y mental que supone para la mujer, era y continúa siendo un problema real en la sociedad.

3.3. LA DOMESTICIDAD

A mediados de los setenta, los impactantes fotomontajes de la artista catalana Eulàlia Grau realizados con imágenes de novias (fig. 121 y 122), parecían mostrarnos el futuro del radiante maniquí de *Bridal Staircase* en la *Womanhouse*. A través de imágenes extraídas de la publicidad Eulàlia criticaba la discriminación y el control al que la sociedad y los medios de comunicación de masas someten a la mujer.⁶⁹ En

⁶⁹ GAITÁN SALINAS, Carmen; RIVERA MARTORELL, Sara, 2012, p. 51.

este caso se atrevía a reflexionar sobre el matrimonio y como para muchas mujeres se convertía en el inicio del camino hacia una falsa realización.



Figura 121. EULÀLIA GRAU, *Novia y lavavajillas (Etnografía)*, 1973.



Figura 122. EULÀLIA GRAU, *Aspiradora (Etnografía)*, 1973.

Así mismo, la cocina fue el lugar por antonomasia que eligieron las artistas para mostrar los angustiosos devenires de la domesticidad femenina y romper el mito del ama de casa realizada. En este espacio enmarcamos el conocido *Semiotics of the Kitchen* (fig. 123) de Martha Rosler. En esta videoperformance la artista, en posición frontal ante la cámara y completamente seria, comienza a mostrarnos utensilios de cocina mientras los nombra en orden alfabético. A la vez que empuña los objetos realiza violentos gestos con ellos, mostrando de esta manera su rabia y frustración. Rosler, que ha estado parodiando a la famosa y televisiva cocinera Julia Child⁷⁰ (fig. 124), deja entrever el tono irónico de la performance con su saludo final. Años después se realizó *Semiotics of the Kitchen: An Audition*, una reinterpretación de la performance de Rosler por otras 26 mujeres.



Figura 123. MARTHA ROSLER, *Semiotics of the kitchen*, 1975.



Figura 124. JULIA CHILD, *The French Chef (TV show)*, 1963 - 1973

⁷⁰ CASTAÑER, Xesqui, 2015, p. 413.

Soy artista, Soy mujer. Soy esposa. Soy madre. Me rompo la espalda lavando, limpiando, cocinando, renovando, aguantando, conservando, etc. Además (hasta ahora por separado) “hago” arte. (...)

Así empezaba el manifiesto de Mierle Laderman Ukeles para su performance *Maintenance Art* (fig. 125) en la que fregaba el suelo del Museo Wadsworth Atheneum en Hartford, suelo que era pisado por los visitantes y vuelto a fregar por la artista. Una ingrata y repetitiva tarea similar a la de Christine Rush en la performance *Scrubbing* de la *Womanhouse*.

Ya en 1992, Janine Antoni fue un paso más allá y comenzó a fregar el suelo de la Anthony d’Offay Gallery de Londres utilizando su pelo empapado en champú y tinte negro.⁷¹ (fig. 126). La intención era denunciar la opresión que se ejerce sobre las mujeres a través de la domesticidad.



Figura 125. MIERLE LADERMAN UKELES, *Maintenance Art*, 1973.



Figura 126. JANINE ANTONI, *Loving Care*, 1992.

Recientemente la joven artista Raisa Galofre se autofotografía en las habitaciones de su casa en Barranquilla (Colombia) para reflexionar sobre el rol que le toca vivir en una cultura caribeña, en la que el espacio femenino continúa siendo el hogar. En una de estas



Figura 127. RAISA GALOFRE, Serie *Self-fictions*, 2010.

⁷¹ ALIAGA, Juan Vicente, 2007, p. 282-283.

fotografías de la serie *Self-fictions* (fig. 127) la artista aparece tendiendo sus bragas. Como en la *Laundry Room* de la *Womanhouse* es a través de la ropa interior de la mujer como se cuestiona esa idea existente de la esencia femenina. Casi medio siglo después de ponerle nombre al problema sin nombre, la joven artista nos interpela con su mirada y parece seguir preguntándonos: ¿De esto se trata?⁷²

3.4. LOS ESTEREOTIPOS Y ROLES FEMENINOS

La crítica a la asociación naturalizada entre las mujeres, la belleza y los cosméticos, presente en numerosas habitaciones y performances de la *Womanhouse*, ha sido ampliamente tratada por el arte feminista.

Ya en 1971, la artista Eleanor Antin se maquillaba delante de una cámara durante casi cuarenta minutos (fig. 128). La videoperformance reflexiona sobre el sometimiento de la mujer al cumplimiento de los convencionalismos que la sociedad impone sobre la belleza femenina. El título, *Representational Painting*, no es casual y alude al maquillaje como único lenguaje plástico permitido a la mujer.⁷³

Paralelamente al desarrollo de la *Womanhouse*, Ana Mendieta reformaba su cara en *Facial Cosmetic Variations* (fig. 129). Como si de diferentes máscaras se tratase, con la simple aplicación de maquillaje, cambio de peinado y gestos, visualizaba como podía transformar su imagen femenina.⁷⁴



Figura 128. ELEANOR ANTIN, *Representational Painting*, 1971



Figura 129. ANA MENDIETA, *Cosmetic Variations*, 1972.

⁷² GONTOVNIC, Mónica, 2015, p. 144

⁷³ HINOJOSA, Lola. "Representational Painting." En:

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/representational-painting> (01-III-2017)

⁷⁴ RUIDO, María, 2002, p. 45-46.

A mediados de esta década de los setenta, la artista yugoslava Sanja Ivekovic grabará *Instructions Nº1* (fig. 130), videoperformance en la que se dibuja líneas negras en su rostro y cuello indicando las direcciones en las que deben aplicarse correctamente las cremas faciales. Irónicamente convierte su propia cara en el manual de instrucciones. También realizará *Make-up – Make-down* (fig. 131) en el que durante nueve minutos se aplica una serie de cosméticos (incluyendo el pintalabios tan presente en *Lipstick Bathroom*) realizando deliberadamente gestos muy sensuales al manipularlos. La cámara enfoca la parte superior de su cuerpo, pero en ningún momento aparece el rostro, denunciando de esta manera la identidad arrebatada.⁷⁵



Figura 130. SANJA IVEKOVIV, *Instructions Nº1*, 1976



Figura 131. SANJA IVEKOVIV, *Make-up – Make-down*, 1978.

En 1989, la artista María Teresa Hincapié, pasará ocho horas detrás del escaparate de una librería del centro de Bogotá limpiando, maquillándose y peinándose. En esta performance titulada *Vitrina* (fig. 132) hace visibles actos cotidianos para las mujeres y manifiesta la relación entre lo personal y lo político.⁷⁶

Más recientemente Pipilotti Rist en *Be Nice To Me* (fig. 133) restregará fuertemente su cara contra un cristal dejando un rastro de maquillaje mientras deforma su rostro. Nos muestra de esta manera esos elementos externos que la sociedad exige que adose a su cara.

⁷⁵ EPPS, Philomena. "Make-up – Make-down". En: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/ivekovic-make-up-make-down-t12852> (05-III-2017)

⁷⁶ RAMÍREZ MOLANO, 2006, p. 179.



Figura X. MARÍA TERESA HINCAPIÉ, *Vitrina*, 1989.



Figura X. PIPILOTTI RIST, *Be Nice To Me*, 2008.

Por otro lado, en la performance *Three Women* de la *Womanhouse* nos encontramos con una reproducción de estereotipos femeninos que nos remiten inevitablemente a dos artistas, Martha Wilson (fig.134) y Cindy Sherman (fig. 135). Ambas realizaron a mediados de los años setenta una serie de autorretratos en los que disfrazadas y maquilladas reproducen, a modo de denuncia, las imágenes que el cine, la literatura o la publicidad sexista ofrecen de la mujer.⁷⁷



Figura 134. MARTHA WILSON, *A Portfolio of Models (The Earth Mother, The Housewife, The Lesbian)*, 1974.



Figura 135. CINDY SHERMAN, *Untitled Film Stills*, 1977 – 1980

⁷⁷ ADRIÁN ESCUDERO, Jesús, 2003, p. 301.

Los exagerados roles de género representados en *Cunt-Cook Play* nos recuerdan también a las imágenes de marcado corte feminista que Lynda Benglis publicó de sí misma en la revista *ArtForum*. En ambas fotografías (fig. 136) la artista aparecía desnuda, pero en una de ellas sujetaba con la mano derecha un enorme pene artificial saliendo de su vagina y en la otra se presentaba como una mujer sumida ofreciéndose sexualmente. La intención fue desmitificar y deconstruir la imagen del cuerpo femenino.

Resulta significativo como estar en posesión del miembro fálico les permite tanto a Faith Wilding como a Lynda Benglis adoptar una actitud desafiante y alejada de la que se espera de ellas como mujeres.



Figura 136. LYNDA BENGLIS en *ArtForum*, 1974.

3.5. LA RECUPERACIÓN DE LA GENEALOGÍA FEMENINA

Paralelamente a *The Dinner Party* la pintora Ilise Greenstein desarrolló en Washington, aunque con menos fortuna, otro ambicioso proyecto colaborativo. *Sister Chapel* (fig. 137), al igual que la obra de Chicago reflexionaba sobre la imaginaria religiosa patriarcal y pretendía ser un monumento conmemorativo a las mujeres. Inicialmente se concibió como museo, biblioteca y archivo de la historia de las mujeres en todas las disciplinas. Sin embargo, nunca llegó a ser construida y el

desarrollo de la idea se quedó en una instalación a modo de maqueta realizada por Maureen Connor. Este prototipo contó con la participación de mujeres artistas consolidadas (Alice Neel, Shirley Gorelick, Betty Holliday, June Blum, Martha Edelheit, Diana Kurz, Elsa M. Goldsmith, Cynthia Mailman, May Stevens, Sharon Wybrants y Sylvia Sleigh) que llevaron a cabo unos paneles en los que representaron de nuevo a importantes mujeres reales como Bella Abzug, Frida Kahlo, Marianne Moore, Betty Friedan, Juana de Arco o Artemisia Gentileschi; pero también mitológicas como Lilith o Durga, e incluso superheroínas.⁷⁸



Figura 137. ILISE GREENSTEIN, *The Sister Chapel*, 1974 – 1978.

Posteriormente y desde el año 2013, Lorena Wolffer recoge esta tradición y la reinventa. Ya no se trata de reunir a importantes mujeres alrededor de una mesa, sino que la artista invita a comer a mujeres transeúntes en banquetes organizados por las calles de ciudades mexicanas (fig. 138). A muchas de estas mujeres ni siquiera les había preparado nunca nadie una comida y mucho menos se la había servido en la mesa un hombre. Mediante este acto



Figura 138. LORENA WOLFFER, *Estados de Excepción*, 2013.

⁷⁸ D. HOTTLE, Andrew, 2014, p. 1-4.

performativo se subvertía el espacio público patriarcal y se le daba la vuelta al estado de excepción mexicano, que responde exclusivamente a intereses falocéntricos.⁷⁹

3.6. EL “NÚCLEO CENTRAL”

En los años sesenta y setenta, y junto al desarrollo de los *Domes* y *Pasadena Lifesavers* de Judy Chicago, tanto Lee Bontecou con sus cavidades vaginales (fig. 139) como Deborah Remington con sus formas ovoides (fig. 140), continúan con esta proliferación encubierta de la sexualidad femenina.

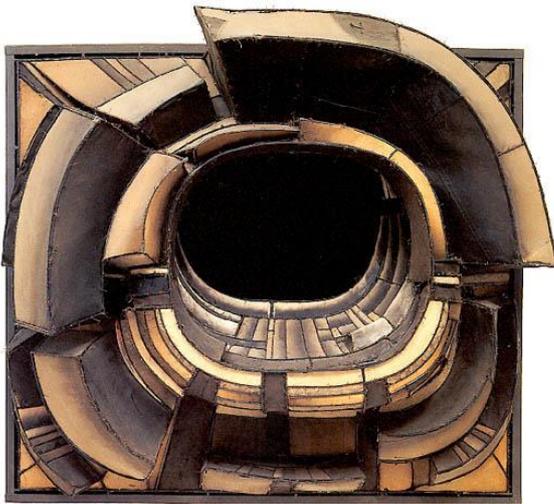


Figura 139. LEE BONTECOU, *Sin Título*, 1961.



Figura 140. DEBORAH REMINGTON, *Dorset* 1972.

Más tarde, la mexicana Erika Harrsch realizará en 2005 el proyecto *Imagos* (fig. 141 y 142). Esta serie fotográfica se compone de 39 imágenes de diferentes especies de mariposas cuyo cuerpo ha sido sustituido por genitales femeninos. El país de origen de la mariposa y el de la mujer cuya vulva ha sido fotografiada es el mismo. Sin embargo, Harrsch tomó todas estas fotografías en la ciudad de Nueva York. Se reflexiona así sobre la preservación de la identidad después de la inmigración, pero también sobre como, en una sociedad que objetualiza a las personas, el cuerpo sexualizado de la mujer se convierte en un artículo coleccionable regido por el dinero. Varias décadas después *Imagos* hace que la relación visual mariposa-vagina establecida en *The Dinner Party* se libere de cualquier prejuicio moral y se vuelva completamente explícita ante los espectadores/as.

⁷⁹ BALLESTER BUIGUES, Irene, 2014, p. 112.

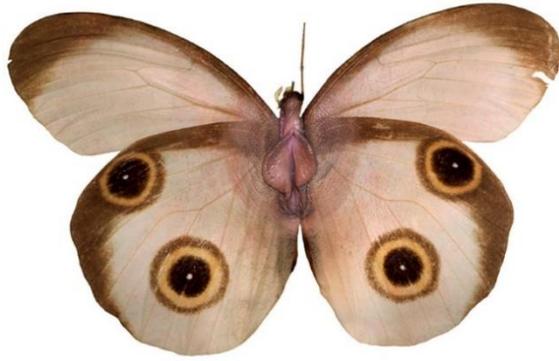


Figura 141. ERIKA HARRSCH, *Taernatis Artemis* de la serie *Imagos*, 2005.



Figura 142. ERIKA HARRSCH, *Cymothoe sangaris* de la serie *Imagos*, 2005.

3.7. EL PARTO

Siguiendo la línea que marcó Chicago en cuanto a la exaltación de la figura materna y una iconografía del parto sin tapujos ni falsos ideales encontramos el autorretrato documental de Ana Álvarez-Errecalde (fig. 143). En él la artista se fotografía a sí misma en el momento inmediato al parto sin esconder la sangre, la placenta o el cordón umbilical.⁸⁰ Al igual que Chicago, cuestiona las maternidades idílicas y puras que nos ofrece la mirada patriarcal a través del cine o la publicidad.

Homónimo y de semejantes dimensiones al proyecto de Chicago resulta la serie de pinturas de la canadiense Amanda Greavette. Desde 2008 la artista se inspira en experiencias reales para narrar a través de sus cuadros el dolor, la euforia y la transformación de las mujeres que viven el simbólico proceso del parto (fig. 144).

La obra de estas mujeres resulta crucial para el Arte Feminista, pues ofrece una visión de la mujer como madre que se aleja de la clásica imagen amable y edulcorada.



Figura 143. ANA ÁLVAREZ-ERRECALDE, *El nacimiento de mi Hija*, 2005.



Figura 144. AMANDA GREAVETTE, *The Little Birds*, 2010.

⁸⁰ UICICH, Sandra Marcela; 2015, p. 136 – 137.

4. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos analizado detalladamente la producción artística de Judy Chicago desde principios de los años setenta hasta mediados de los ochenta. Un periodo no demasiado largo, pero sí fructífero y en el que encontramos en la totalidad de sus obras unas características que nos permiten calificarlo como plenamente feminista. Desde la expresión de lo personal y la experiencia cotidiana, hasta el empleo activo de la crítica o la incorporación de técnicas artesanales, sus obras abrieron un nuevo camino para la expresión de las mujeres en el arte.

El Arte Feminista se fundamenta en una fuerte carga ideológica por lo que el mensaje de la obra va a tener más importancia que la forma. Los proyectos artísticos de Chicago están impregnados de ese contenido y consiguen transmitir las reivindicaciones que marcaba el movimiento feminista de la época. A través de sus preocupaciones como mujer inscrita en una sociedad patriarcal Chicago conseguirá crear una iconografía y un lenguaje propios para el Arte Feminista. Es por ello que una vez examinadas sus obras no nos resultó difícil encontrar en ellas una serie de temáticas clave.

La **menstruación**, una experiencia exclusiva de la mujer, fue visibilizada a través de la obra *Red Flag*. Nuestra artista fue la primera en mostrar de una manera tan explícita este proceso biológico considerado tabú e incluso negativo en las sociedades patriarcales. Para ello utiliza su propio cuerpo como soporte artístico y como medio de transmisión del mensaje. Un año más tarde volvió a tratar este tema en *Menstruation Bathroom*, una instalación del proyecto *Womanhouse* que reflexionaba sobre los productos de higiene femenina.

Por su parte, tanto las otras dos litografías que realizó Chicago en 1971, *Gunsmoke* y *Love Story*, como la performance colaborativa *Ablution* del año siguiente, reflexionan de una manera muy directa y como nunca antes se había hecho sobre la violencia, y más concretamente sobre el impacto de la **violación** en las mujeres. El objetivo de este tipo de reflexiones artísticas era borrar los límites de la comodidad para el espectador y ofrecer la oportunidad de abrir un dialogo que no era posible de otra manera en la sociedad de la época.

En 1971, Chicago inicia con la *Womanhouse* su primer proyecto colaborativo, lo que responde a un rechazo del modelo artístico tradicional y patriarcal en el que la valía se

corresponde con el artista individual y masculino convertido en genio. Este hecho es importante porque a partir de este momento la acción colaborativa se convertirá en una constante para ella. Las reflexiones en torno a la domesticidad que encontramos en la *Womanhouse* abarcan múltiples aspectos:

- ∇ El matrimonio con la instalación *Bridal Staircase*.
- ∇ La maternidad y sus deberes con las instalaciones *Nurturant Kitchen*, *The Nursery* y *Womb Room* o la performance *The Birth Trilogy*.
- ∇ Las tareas domésticas con las instalaciones *The Dining Room* y *Laundry Room* o las performances *Maintenance* y *The Cock-Cunt Play*.
- ∇ La feminidad estereotipada con las instalaciones *Nightmare Bathroom*, *Lipstick Bathroom* y *Shoe Closet* o las performances *Lea's Room* y *Three Women*
- ∇ El mundo interior y natural con las instalaciones *Personal Space* y *Personal Environment* o las pinturas de *Leaf Room*, *Red Moon Room* y *Painted Room*.
- ∇ La opresión y el encarcelamiento con las instalaciones *Linen Closet*, *Dollhouse* o la performance *Waiting*.
- ∇ El miedo al exterior con *Garden Jungle* y la necesidad de hacerlo un lugar más acogedor con *Necco Wafers*.

De alguna forma las 17 habitaciones de la casa parecen corresponderse con esa habitación propia que reclamaba Virginia Woolf como requisito indispensable para el desarrollo artístico. En definitiva, la *Womanhouse* representa una conquista del espacio privado que se convierte en público a través de la acción feminista.

Respondiendo a la demanda de Simone de Beauvoir, que reflexiona sobre la necesidad de una historia para las mujeres, Chicago realiza en *The Dinner Party* (y previamente en la serie *Great Ladies*) una **recuperación de la genealogía femenina**. Así, esta obra resulta un homenaje a los logros de las mujeres que han sido olvidadas y silenciadas a lo largo de la historia. Para ello Chicago prepara meticulosamente un lugar para ellas en su particular banquete, para el que emplea en su construcción una escala monumental tradicionalmente reservada a los hombres y que tiene la finalidad de ensalzarlas. También resulta muy importante en esta obra la reivindicación del cuerpo de la mujer y de su identidad femenina a través de la **iconografía vaginal** que muestran los platos cerámicos. Se muestra de esta manera un nuevo sexo activo que ya no se limita a agrandar y complacer

a la mirada masculina. Por último, es necesario destacar la inclusión de las consideradas técnicas menores en esta obra, como la cerámica o el bordado. Un acto que podemos calificar de subversivo porque nunca han sido consideradas por las Bellas Artes como una disciplina válida por pertenecer al ámbito femenino. Metafóricamente hablando entenderíamos *The Dinner Party* como una gran celebración en la que mujeres poderosas y de grandes logros nos invitan a conocer a las espectadoras y espectadores la envergadura de la herencia histórica femenina.

En *Birth Project* la mujer es símbolo de fuente de vida, a través del proceso del nacimiento y de la metáfora de la creación. Este proyecto surge con la finalidad de ampliar la escasa iconografía en el arte occidental del **parto**, eje de la vida de muchas mujeres y una experiencia universal de toda la humanidad. Para conseguirlo el medio utilizado fue la costura, una forma tradicional de arte femenino. Se establece así una relación entre la capacidad para engendrar y dar vida de las mujeres con su espíritu creativo. Esta esencia femenina intrínseca que se le atribuye a la mujer por el hecho de serlo ha sido muy criticada por otras corrientes del feminismo. Sin embargo, Chicago lo utiliza artísticamente como una manera de recuperar el cuerpo femenino y crear nuevas representaciones e iconografías que han sido invisibilizadas por los artistas varones.

La riqueza y variedad de estas aportaciones fue tan importante para el Arte Feminista que su presencia ha sido omnipresente y perdurable de manera internacional, tanto para las contemporáneas a Chicago como para generaciones feministas posteriores. Una de las intenciones de este trabajo ha sido reunir el nombre de algunas de estas artistas. Para ello hemos analizado las semejanzas temáticas y las relaciones formales de sus obras con respecto a las de Chicago. Estos datos han sido recogidos y procesados visualmente en un mapa interactivo⁸¹ en el que cada triángulo representa a una artista. La localización en el mapa de dicho triángulo nos indica no tanto su nacionalidad, sino el lugar en el que desarrolló su obra. De esta manera tendríamos una primera fase (fig. 144) en la que aparecen mayoritariamente artistas norteamericanas anteriores a Chicago y que pudieron servirle como fuente de inspiración. Quizás no sea legítimo calificar a estas artistas como feministas, ya que aún no existía el movimiento como tal. Sin embargo, no podemos negar

⁸¹ Puede visitarse en el siguiente enlace:

<https://drive.google.com/open?id=1sxGGU3BmwkQuZ8XvpvFuGJyVKow&usp=sharing>

que en algunas de sus obras encontramos indicios de unos rasgos que serán consolidados y desarrollados plenamente por el movimiento artístico feminista de los años setenta.



Figura 144. Antecedentes artístico a Judy Chicgo.

En la siguiente fase (fig. 145) vemos claramente como el foco de actividad se desarrolla ampliamente en Norteamérica, donde se estaban produciendo ya desde los años sesenta movimientos por los derechos sociales y la libertad de expresión, liderados por colectivos denigrados o considerados menores, como la población afroamericana o las mujeres. Las artistas se valdrán de este impulso para reclamar visibilidad en el mundo del arte y escapar así de la censura. En este contexto Judy Chicgo actuará como pionera del Arte Feminista y abrirá el camino a un movimiento de rápida expansión y desarrollo en la efervescente sociedad americana de la época.

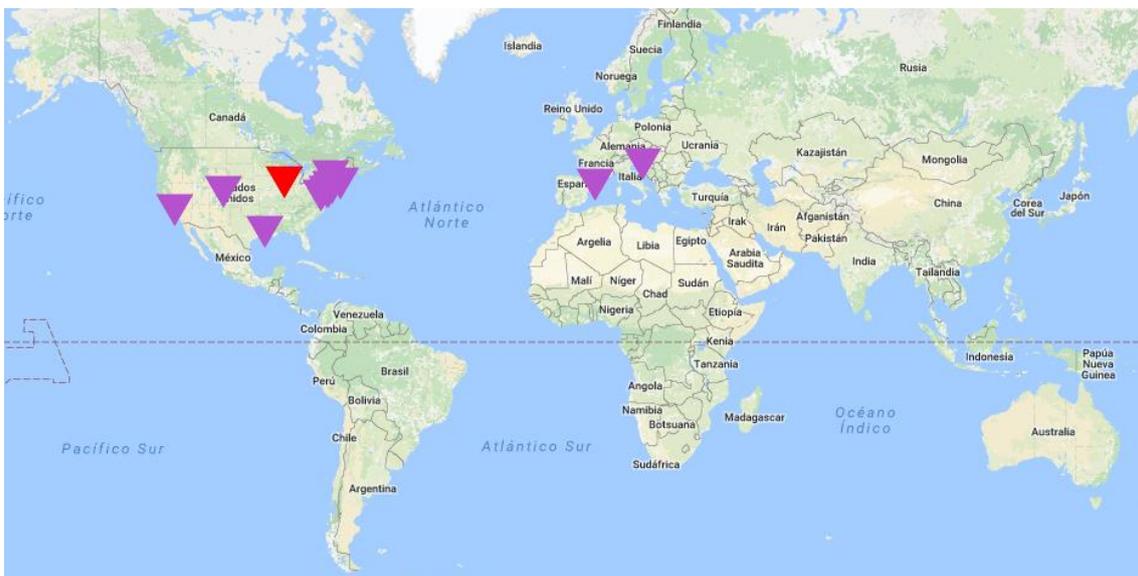


Figura 145. Influencia artística feminista ejercida por Judy Chicgo en la década de los 70.

La última fase (fig. 146), se corresponde con las artistas que continúan el legado de la producción artística de Chicago. Podemos ver en el mapa como el movimiento coge fuerza en Europa Occidental, donde ya existían anteriormente algunas obras que respondían a preocupaciones de carácter feminista. También son las artistas de América Latina las que recogen legítimamente el relevo de Chicago, pues es en sus países donde las tasas de feminicidios y demás abusos a mujeres alcanza las cuotas más altas.



Figura 146. Influencia artística feminista ejercida por Judy Chicago desde mediados de los 80 hasta la actualidad.

El gran vacío lo encontramos en África, Europa Oriental y Asia. Un hecho que encuentra su explicación en el extremo ambiente represivo y de fuerte control social que se erige en estos lugares. Como consecuencia las prácticas artísticas reivindicativas son realizadas de manera clandestina y responden en muchas ocasiones a necesidades diferentes a las de Occidente. Esto no quiere decir que no exista Arte Feminista, sino que junto con la barrera idiomática encontramos otras dificultades que nos impiden llegarlo a conocer en profundidad. También hay que tener en cuenta que el objetivo del trabajo no era enumerar todo el conjunto de mujeres artistas con obra de lectura feminista, ya que en su evolución esta corriente ha añadido, además de los propuestos por Chicago, otros temas sobre los que reflexionar. Séase el lesbianismo, la cirugía estética, los trastornos alimenticios o la prostitución por citar algunos ejemplos. Sin lugar a dudas podemos encontrar aquí otras vías igual de interesantes para futuras investigaciones.

Una de las características en las que se fundamenta la importancia de las aportaciones de Chicago recae en esa variedad de temas que puso sobre la mesa hace ya más de treinta años y que continúan siendo de absoluta vigencia para la sociedad actual. ¿Acaso los

anuncios publicitarios de compresas y tampones no invisibilizan la sangre menstrual y predicán una falsa pureza? ¿No es cierto que la violencia de género y las agresiones a mujeres pueden calificarse de pandemia? ¿No sigue siendo notable la ausencia de nombres femeninos en los libros de Historia? ¿No hay casos en los que el orgullo de ser madre adquiere connotaciones negativas cuando la mujer siente que pone en riesgo su vida laboral? La respuesta a estas preguntas era y sigue siendo afirmativa porque continuamos en un mundo construido por y para hombres.

Las obras de Chicago son un reflejo de la compleja sociedad en la que vivimos, un ejemplo de cómo el arte ha trascendido la barrera de lo estético para comenzar a adquirir una función social capaz de concienciarnos y de hacernos reflexionar. En definitiva, somos todas y todos los que formamos parte de este sistema patriarcal que maltrata a la mujer por el hecho de serlo. Simplemente, al igual que hizo Chicago, hemos de darnos cuenta de que el Arte Feminista es una valiosa herramienta política para comenzar a cambiar esa realidad.

5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. “Estéticas feministas contemporáneas (o de cómo hacer cosas con el cuerpo)”. *Anales de historia del arte*, 2003, nº13, p. 287-305

ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. “Cuerpo y transgresión. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2004, nº10, p. 71-83

ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. “El cuerpo y sus representaciones”. *Enrahonar: quaderns de filosofia*, 2007, nº38-39, p.141-157

AKSENCHUK, Rosa. “Las mujeres en el cuerpo del arte; Iconografías, idearios y vicisitudes de la sexuación”. *Psikeba: Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, 2007, nº5, p. 5.

ALARIO TRIGUEROS, M^a Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008

ALIAGA, Juan Vicente. *Orden fálico: androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Tres Cantos: Akal, 2007.

AMORÓS BLASCO, Lorena. “Visiones femeninas en torno al espacio de la obra artística y a la relación cuerpo casa / casa-cuerpo.” *Investigaciones Feministas*, 2013, vol. 3, p. 73-83.

AUMENTE RIVAS, María del Pilar. “La imagen de las mujeres a través de su propia mirada”. *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 2010, nº15, p.3-28

AVENDAÑO SANTANA, Lynda E. “Ana Mendieta. Trazas de cuerpo-huellas que obliteran improntas.” En:
<http://artglobalizationinterculturality.com/es/equipo/doctorado/lynda-avendano-santana/ana-mendieta-trazas-de-cuerpo-huellas-que-obliteran-improntas/> (18-II-2017).

BALLESTER BUIGUES, Irene. “Confluencias feministas entre arte y tecnología.” *Arte y políticas de identidad*, 2012a, vol. 6, p. 161-176.

BALLESTER BUIGUES, Irene. *El cuerpo abierto: representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Gijón: Trea, 2012b.

BALLESTER BUIGUES, Irene. “En las fronteras del cuerpo: seducción, creatividad y dominio.” *Dossiers feministes*, 2014, nº18, p. 109-121.

CARAMÉS SALES, Anxela. “La batalla de los géneros o cuando lo personal es político se transforma en arte.” *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia de Arte*, 2007, nº6, p. 281-285.

CARRO FERNÁNDEZ, Susana. “La política de lo privado: de la denuncia ética a la estética.” En: PINYANA I GARI, M. Carme (coord.). *Actas del IV Congreso Estatal de Isonomía sobre Identidad de género vs. Identidad sexual*. Castellón: Universidad Jaume I, 2008, p. 214-222.

CARRO FERNÁNDEZ, Susana. *Mujeres de ojos rojos: del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea, 2010.

CARRO FERNÁNDEZ, Susana. “Tras las huellas de Simone de Beauvoir”. *Revista internacional de culturas y literaturas*, 2012a, n°1, p. 21-27

CARRO FERNÁNDEZ, Susana. “De la ética a la estética feminista: intersecciones contemporáneas entre prácticas artística y teoría feminista.” *CUADERNOS KORÉ*, 2012b, vol. 6, p. 115-147.

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. “La escritura de género en soporte digital. El videoarte 1960-2015.” *Opción*, 2015, vol. 31, n°3, p. 407-428.

CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. *Género y videoocreación en el Arte Contemporáneo*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2015.

CHICAGO, Judy. *The Dinner Party. Restoring Women to History*. New York: The Monacelli Press, 2014.

CHICAGO, Judy. *Through the Flower: My Struggles as a Woman Artist*. EEUU: iUniverse, 1975.

CHILVERS, Ian. *Diccionario del Arte del Siglo XX*, Madrid: Complutense, 2001.

CINTAS MUÑOZ, Vanesa; DEL RÍO ALMAGRO, Alfonso. “Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración de lenguaje de la performance.” *Arte y movimiento*, 2013, n° 8, p. 21-32.

COMBALÍA, Victoria. *Amazonas con pincel: vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al XXI*. Barcelona: Destino, 2006.

DEBIASO, Francesca, “Judy Chicago: Visions for Feminist Art”. En: http://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=student_scholarship (11-VI-2017).

D. HOTTLE, Andrew. *The Art of the Sister Chapel: Exemplary Women, Visionary Creators, and Feminist Collaboration*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014.

EPPS, Philomena. “Make-up – Make-down”. En: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/ivekovic-make-up-make-down-t12852> (05-III-2017)

FARIÑA BUSTO, María Jesús. “Cuerpos dañados, enfermos, rebeldes. Artistas latinoamericanas”. *Daimon Revista Internacional de Filosofía*. 2017 p. 257-267.

FLYNN, Tom. *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Akal, 2002.

F. GERHARD, Jane. *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970-2007*. University of Georgia Press, 2013.

GARCÍA-OLIVEROS HEDILLA, Elena. *Del levantamiento feminista al ciberespacio: el Far West de las oportunidades*. Trabajo Fin de Master. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2005.

GARCÍA LÓPEZ, Miriam. “La historiografía como una 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”. *Dossiers feministes*, 2014, nº19, p. 169-187

GARLO, Miriam. “Arte, conocimiento y sangre menstrual”. *M - Arte y Cultura Visual*, 2014, nº10, p. 83-111.

GONTOVNIC, Mónica. “En la casa. Raisa Galofre y Clara Gaviria: Nuevas maneras de armar subjetividad en dos artistas contemporáneas barranquilleras.” *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 2015, nº22, p. 141-157.

GUTIÉRREZ, María Laura. *El banquete de las musas. Aproximaciones al arte feminista a través de la obra The Dinner Party*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2012.

H. CAVINESS, Madeline. “Retomando la iconografía vaginal.” *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, 2007, nº6, p. 13-29.

HERSHMAN LEESON, Lynn (dir.). *Women Art Revolution* [DVD]. Estados Unidos: Zeitgeist Films, 2010 (83 min.).

HINOJOSA, Lola. “Representational Painting.” En: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/representational-painting> (01-III-2017)

JIMÉNEZ ARENAS, Isabel María. *La expresión plástica de Louise Bourgeois. Estrategias feministas para una praxis terapéutica*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, 2006.

J. RIZK, Beatriz. “El arte del performance y la subversión de las reglas del juego en el discurso de la mujer”. *Latin American Theatre Review*, 2000, nº2, p.93-111

LACY, Suzanne. “Ablutions (1972).” En: <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/ablutions/> (31-III-2017)

LACY, Suzanne. “International Dinner Party (1979).” En: <http://www.suzannelacy.com/early-works/#/international-dinner-party/> (31-III-2017).

LAZY, Suzanne. “Hacer arte público. Como memoria colectiva, como metáfora y como acción”. *Arte, memoria y violencia: reflexiones sobre la ciudad*. Corporación Región, 2003, p: 31-42.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, M^a Ángeles. “Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene.” *Arte, individuo y Sociedad*, 1991, nº4, p. 103

MANONELLES MONER, Laia. “El arte de acción en China: la producción artística como compromiso.” *Inter Asia Papers*, 2009, nº9.

MARTÍN MARTÍN, Fernando. “Notas a una exposición obligada: Remedios Varo o el prodigio revelado.” *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, 1988, nº 1, p. 233-246.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MAYER, Mônica. “De la Vida y el Arte como Feminista”. *Paradoxa: International Feminist Art Journal*, 1998, n°8.

MÉNDEZ, Lourdes. “Mucho más que un signo de impureza: el sexo que sangra en clave antropológica”. *Letras escarlatas: Estudios sobre a representación da menstruación*, 2016, vol.6, p. 43-60.

MONTERY BLAIR, A. “The Roles of the Dollhouse throughout History: An Art, a Craft, a Toy.” *The Montag*, 2015, vol. 4, p. 72-89.

MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M; GONZALEZ-MORENO, María Barbaño. “La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 2014, n°1, vol.1, p.39-54

O’KEEFFE, Georgia. *Naturalezas íntimas*. Madrid: Fundación Juan March, 2001.

ORANSKY, Howard; WERTHEIM JOSEPH, Laura. *Covered in Time and History: The Films of Ana Mendieta*. Univ of California Press, 2015.

PALACIOS GARRIDO, Alfredo. “El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas”. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 2009, n°4, p. 197-211

PATUEL CHUST, Pascual. *Arte actual*. Valencia: Publicación de la Universitat de València, D.L. 2016.

PEREZ CARREÑO, Francisca. “Drama y espectador en Artemisia Gentileschi. *Asparkía. Investigación feminista*, 1995, n° 5, p. 11 – 24.

P. HERZBERG, JULIA. “Monografía. Ana Mendieta sus años de formación”. En: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9309 (18-II-2017)

PORTUONDO, María Luisa. “Ana Mendieta – *Rape Scene*: la detención del instante”. En: <http://revista.escaner.cl/node/1434> (18 – II – 2017)

PRECIADO, Beatriz. “Género y performance”. *Revista Zehar*, 2004, n°54, p. 1-14

QUIÑONES OTAL, Emilia. “Este cuerpo es mío: Manifestaciones culturales contemporáneas en torno a la violencia machista en América Central y el Caribe español.” *Arte y políticas de identidad*, 2010, vol. 2, p. 123-140.

RAMÍREZ MOLANO, Constanza. “La performance de María Teresa Hincapié.” *Nómadas*, 2006, n°24, p. 168-183.

RAVEN, Arlene. “Womanhouse.” *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, 1994, p. 48-54.

RECKITT, Helena. *Arte y feminismo*. Londres: Phaidon, 2005

REYES FRANCO, Marina. “El cuerpo social por/en/de Regina José Galindo.” En: http://www.revistasaua.com.ar/01_09/09.html (18-II-2017)

ROS JORDÀ, María. *Construyendo la maternidad: Dios es mujer, coño*. Trabajo Fin de Master. Valencia: UPV, 2014.

RUIDO, María. *Ana Mendieta*. Hondarribia: Nerea, 2002.

SCHAPIRO, Miriam. "The Education of Women as Artists: Project Womanhouse". *Art Journal*, 1972, vol.31, nº3, p. 268-270.

SCHOR, Mira. *A Decade of Negative Thinking: Essays on Art, Politics, and Daily Life*. Duke University Press, 2009.

TORRAS, Meri. "Cuerpos, géneros, tecnologías". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 2004, nº10, p. 9-12

ROSA, María Laura. "La jaula que va desde el sótano al desván. El ama de casa y la locura en la relación arte-feminismo." *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Escuela Superior de Bellas Arte. Dr.Figueroa Alcorta, Córdoba, 2011.

UICICH, Sandra Marcela. "Sobre la experiencia estética: la conmoción de las imágenes." En: *V Jornadas de investigación en Humanidades*. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur, 2015.

VARA, Celia. "Los inicios del videoarte feminista en España: antecedente y estado de la cuestión". En: SÚAREZ VILLEGAS, J.C.(coor.); LACALLE ZALDUENDO, R. (coor.); PÉREZ TORNERO, J.M. (coor.). *Libro de Actas del II Congreso Internacional de Comunicación y Género*. Madrid: Dykinson, 2014, p. 266 – 281.

VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B, 2013.

VILLAVERDE SOLAR, María Dolores. "Hogar, dulce hogar... pero, ¿y si no es así?: El arte contemporáneo lo representa de otro modo." (IV Congreso Virtual sobre historia de las mujeres celebrado del 15-X-2012 al 30-X-2012). Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2012

VIÑOLO BERENGUEL, María. "Coser y cocinar como armas de resistencia en el arte feminista a partir de los setenta." *Experiencias de género*. Universidad de Huelva, 2015, p. 45-58.

6. ANEXO

6.1. DOCUMENTOS COMPLEMENTARIOS (FUENTES PRIMARIAS)

The Education of Women as Artists:

Project Womanhouse

Miriam Schapiro

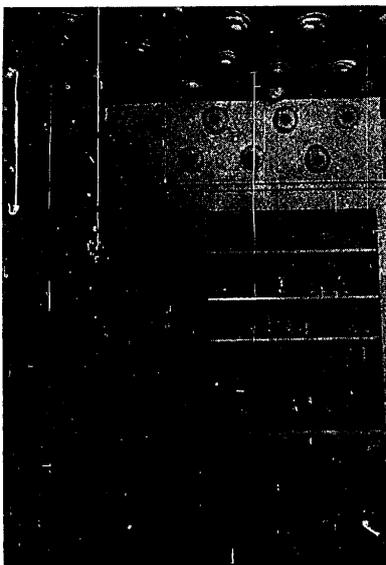
The Feminist Art Program at the California Institute of the Arts has just completed its first quarter of the school year. Three months of joyous and exhausting work. Judy Chicago and I, embarking on this team-teaching experiment, are finding our collaboration in such an intensive teaching situation inspiring and liberating. Ideas and energy spark off from one teacher to another; and the feeling that one does not have to carry the entire responsibility for the Program frees us.

Methods of Teaching; Group Operation

Twenty-one young women artists elected to join this exclusively female class. We do not teach by fixed authoritarian rules. Traditionally, the flow of power has moved from teacher to student unilaterally. Our ways are more circular, more womb-like; our primary concern lies with providing a nourishing environment for growth.

Classes begin by sitting in a circle; a topic for discussion is selected. We move around the room, each person assuming responsibility for addressing herself to the topic on her highest level of self-perception. In the classical Women's Liberation technique, the personal becomes the political. Privately held feelings imagined to be personally held "hang-ups" turn out to be everyone's feelings, and it becomes possible to act together in their solution, if there is a solution. Our use of this technique serves a different purpose. We are artists. We search for subject matter. It is often wearying to struggle alone for the courage to bring material to the surface which would be fit for artistic form. In our group we make laws based on mutual aesthetic consent to encourage and support the most profound artistic needs of the group.

Sometimes the struggle for subject matter assumes a different cast. We are able to find material to make art from, but we sense that the material is inappropriate. There are some interesting unwritten laws about what is considered appropriate subject matter for art making. The content of our first class project *Womanhouse* reversed these laws. What formerly was considered trivial was heightened to the level of serious art-making: dolls, pillows, cosmetics, sanitary napkins, silk stockings,



1. Kitchen by Susan Frazier, Vicky Hodgett and Robin Weltch.

underwear, children's toys, washbasins, toasters, frying pans, refrigerator door handles, shower caps, quilts, and satin bedspreads.

History of *Womanhouse*: Conception

Womanhouse began as a topic for discussion in one of our class meetings. We asked ourselves what it would be like to work out one of our closest associative memories—the home. Our home, which we as a culture of women have been identified with for centuries, has always been



2. Web Room by Faith Wilding.

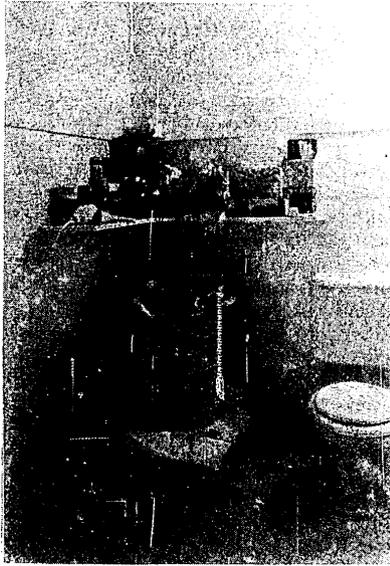
the area where we nourished and were nourished. It has been the base of operations out of which we fought and struggled with ourselves to please others. What would happen, we asked, if we created a home in which we pleased no one but ourselves? . . . what if each woman were to develop her own dreams and fantasies in one room of that home? The idea seemed like a good one.

Some of the women found a house in downtown Los Angeles—a wreck of a house, an old abandoned mansion large enough to accommodate all of us, but sick with disuse. It was very far from school which meant that some students who lived in the dorms on campus had to travel each day with companions from the class who had cars and whose responsibility it was to fetch and carry them every day. Many of the women had jobs as librarians and waitresses and had to commute the enormous distance from the school to the house and back again, sometimes twice a day. There was no adequate plumbing in the house. We made certain to have our lunch in a nearby restaurant so that we could use their facilities. There was no heat . . . we worked in winter swaddled in sweaters. After a while the sinks filled up and we had no water except for a tap outside where we rinsed out our brushes.

Despite such inconveniences in this age of affluent school situations—and I cite them only in the pedagogical context—*Womanhouse* was conceived and executed with sustained energy and commitment. If the idea for a class is mind-blowing, the inspiration for work will be enough to reveal solutions to difficult work problems.

History of *Womanhouse*: Creation

The first job on *Womanhouse* was to replace 23 broken windows. The art of glazing was unknown to both Judy and myself. Working out of our circular methods, it was discovered that one of the girl's fathers owned a hardware store and was willing to teach the women to install windows. So while a crew went out to buy paint in order to paint the entire house while another crew traveled 40 miles to the hardware store to get the special instruction they needed. A plus out of this experience came when the father donated the glass. Lumber was ordered to build new walls where they were needed for practical and/or aesthetic reasons; and some of the women learned wallpapering techniques for the refurbishing of one of the upstairs rooms. Still others scraped and refinished floors; and ultimately a crew painted the outside of the house. After the locks and telephone were installed and an electrician provided some elemen-

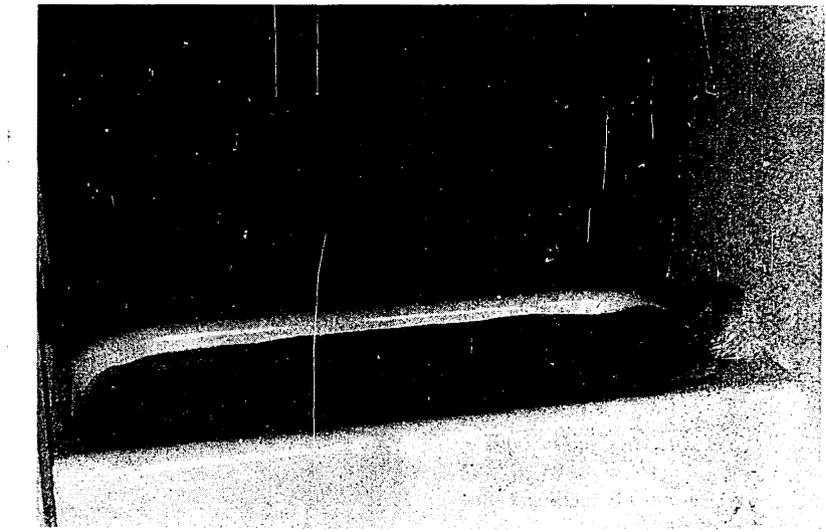


3. Menstruation Bathroom by Judy Chicago.

tary information on wiring, we settled down to the real work of transformation.

Out of our consciousness-raising techniques came the motif for the kitchen. As we expressed our real underlying feelings about the room, it became obvious that the kitchen was a battleground where women fought with their mothers for their appropriate share of comfort and love. It was an arena where ostensibly the horn of plenty overflowed, but where in actuality the mother was acting out her bitterness over being imprisoned in a situation from which she could not bring herself to escape, and from which society would not encourage such an escape. Three women collaborated on the kitchen (Fig. 1). They painted everything a store-bought pink: refrigerator, stove, canned goods, toaster, sink, walls, floor, ceiling, etc. Drawers were papered with collages of far away places. On the ceiling and walls fried eggs were attached which transform themselves into breasts as they travel down the walls. Five molds were made from clay showing this transformation, and they were created in a spongy material and painted realistically. The reality of the woman's condition that is epitomized by this kitchen, coupled with a consistently high level of quality art-making, makes the experience of walking into our nurturing center breathtaking.

Another room on the first floor is our dining room, brilliant in color with a sensuous wall mural of fruit and flowers, a stencil rug on the floor, much bread-dough sculpture representing ham, turkey, fruit, vegetables, threelayer chocolate



4. Fright Bathroom by Robin Schiff.

cake, butter, etc., oversized vinyl wine glasses holding a bit of burgundy cloth representing Cabernet Sauvignon, and finally a marvelous recreation of a chandelier created out of vinyl and wired for electricity.

Also on the first floor is a small, black room (Fig. 2) with a web-like enclosure made of crocheted rope, its oval apertures and overtones of womb-like space suggesting a primitive hut. Outside its door is a laundry room with hanging laminated stockings, and a tub filled with suds.

Womanhouse's three bathrooms reflect the different aspects of female life. One is painted stark white (Fig. 3). A shelf holds boxes of kotex, deodorants, hygiene apparatus. A white plastic wastebasket is filled to overflowing with soiled kotex. On the floor next to the basket lies one tampon, painted red—one out of the 10,000 a woman uses in her fertile lifetime. The second bathroom is an homage to our societal obsession with cosmetics. The entire room is red: a red fur-covered toilet and bathtub, a single red bulb in the ceiling, red hair curlers, red combs, red brushes, and 100 red lipsticks. The last bathroom reveals our nightmares. A woman made of sand, totally vulnerable, lies in the tub (Fig. 4). Her medicine chest is open to expose several cosmetic bottles, again filled with sand. It is a reverse of the notion that a woman covers her body with lotion. Her body is imprisoned by her cosmetics. A menacing, black bird hangs from the ceiling threatening the woman's naked body.

One of the larger upstairs rooms of *Womanhouse* recreates for us the bed-

room in Colette's "Cheri." You enter this room to find a performance in progress. A woman dressed in pink silk and antique lace sits at a dressing table repeatedly "making-up," and then removing her make-up, and then making-up again. There is an opulent persian rug on the floor, a mahogany canopied bed with satin pillows, old porcelain water pitchers, and antique dresses hanging in musky, perfume-scented corners.

Three of the rooms in the house are "painted," created by three women who wished to possess their spaces through their personalities as painters. The first is oval in shape, with oversized leaves painted side by side, moving around the room, extending in height from ceiling to floor, and moving across the floor. These leaves change in color from green to red, newness to decay, reflecting a subjective mood change in the artist as she worked in real time. The second, a small closet, is painted in trompe l'oeil style—a self-portrait of the artist as she stands within a mysterious night-time interior-exterior moonscape. She raises her hand. Finally, one of the women creates for us an environmental abstract expressionist interior. The bed, the chest, the chair, the vase of flowers, the ceiling, floor, windows, walls, are all covered with paint gesturally marked as if the artist's hand was compelled to touch it all.

A smaller room on the first floor is less environmental, more museum-like. Here a wall has been built with an aperture cut out to reveal what could be a "Punch and Judy" show, only instead we see six open

rooms of a woman artist's doll house. The tiny house, with its miniature kitchen, studio, bedroom, etc., is touched by wit and irony . . . it is the creation of two older women who allowed themselves to regress to the age of magical belief.

A younger woman creates for us a secret room within an ordinarily messy room—a typical student's room. The environment becomes the confrontation between reality and fantasy, and its effect is shocking. The inner space, constructed in canvas, is circular, extending from floor to ceiling. A soft pink inscape is painted on the interior walls. The ceiling is draped tent-wise, and the floor is padded. There is a large, luxurious satin hassock to sit on, and the lighting is both delicate and sensuous.

Across the hall, an oversized nursery has a rocking horse six feet high, stars on the ceiling, a rainbow mural, and a tremendous crib and dresser. Its size and proportion invites us to be children once again.

Between the upstairs rooms, two closets are recovered: one into an "obsessive" shoe closet, with hundreds of multi-colored, ribboned, sequined shoes; the other into a pastel linen closet (Fig. 5) with a department store mannequin emerging from its shelves.

Down the hall a white bride mannequin stands at the top of the staircase, bedecked with ribbons, flowers, veils and a smile. Her train extends to the foot of the stairs slowly discoloring to a muted grey. We see her—dirty, grey, used—crashed headlong into the bottom wall, the entire front half of her body invisible.

The vestibule of *Womanhouse* emerges in biological, web-like skeins of rope and foam capillaries, creating the sensation of hazardous motion.

And, finally, *Womanhouse's* garden contains a work created by a sculptress who made for us a series of hard, plastic animals—a dinosaur, a spider, etc.—surrounded by masses of hand made tropical leaves. The young artist's conception dealt with aspects of her own biography. Her early history in Florida brought her into contact with fearful crocodiles and snakes; and thus her sense of controlling her early animal terror motivated her garden piece.

In an effort to reach out to the community of women artists so that our students could connect with the real world of art making, we invited three women artists from Los Angeles to participate in the house. One woman hung beautiful quilts on the upstairs landing; one woman provided vacuum-formed curtains for the kitchen windows (which had formerly



5. Linen Closet by Sandra Orgel.

only been exhibited in snow-white exhibition spaces). They fitted in perfectly. The last woman hung a pillow quilt in the doll house room, displayed her lingerie-pillows there, and hung a stuffed dress whose abdomen was protruding so that it became the pregnant personage. These women loved showing their works in *Womanhouse*. For them it was natural.

Conclusion

For Judy Chicago and myself, our experiences as Feminists had provided us with a context for a meaningful teaching experiment. We re-evaluated our own experiences as young art students and made the transition into the teaching of young women art students. We permitted them to be themselves on all levels; to express their womanly art as they saw fit. We did not legislate what might be fit subject matter for them. We waited to see what it turned out to be, urging them on at every turn of the way to do what ever it was they did best. And the breakdown of role playing which occurred inspired the women to assume greater responsibility. Urging young women artists to make extraordinary demands on themselves is hazardous. Societal expectations for young women are not demanding. They are expected to fulfill their biological roles as wives and mothers and not much more. We dealt with our young women students, as artists. It required work for them and for us; and we were reminded again

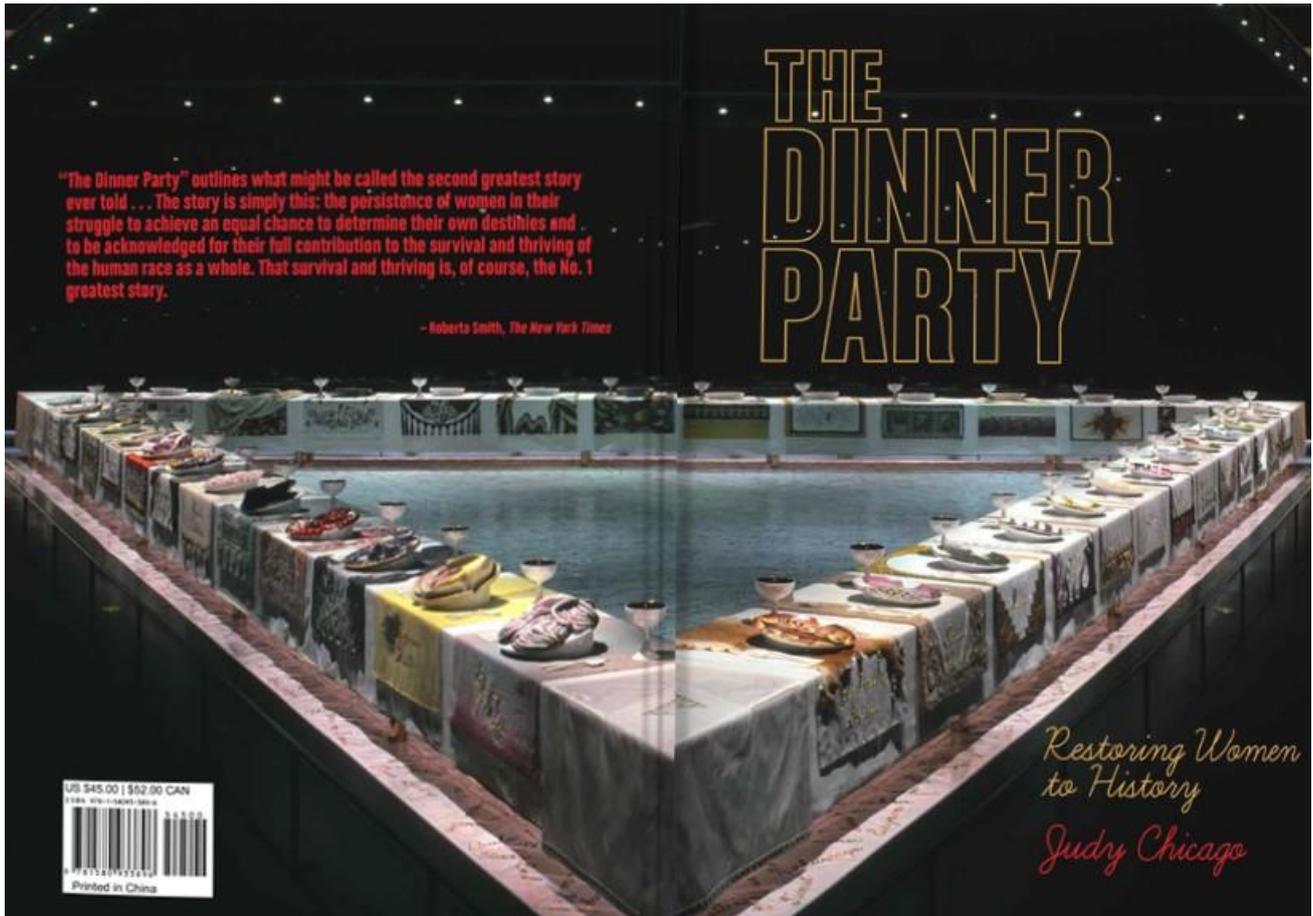
and again that it is indeed the responsibility of all older, "established" women artists to serve as role models to their young women students: models as productive, integrated artists, as well as women.

Our students too set goals for themselves, and they came through. It wasn't always easy. They had to cope first of all with being part of a group; but they retained their individuality, and provided warmth, comfort, and support for each other. They tasted the professional life by creating a large, complex work of art. They put it on exhibition and found themselves exposed and in a position of having to cope with feedback from the public. This was more difficult. The situation plunged them into reality and away from their "safe," child-like, art-student fantasies of how they wished their world, their art, their life to appear to other people. They made the first step from student to professional. At times they cried; but in the end they transcended their illusions and learned the art of coping with "the way things really are."

When the house went on exhibition at the end of January, extensive media exposure brought all segments of the public to the opening. Ordinarily, the public comes to an exhibit self-consciously wondering what to think about the art. Without a program they are lost. At *Womanhouse* women, particularly, walked into what was essentially their "home ground," knowing instinctively how to react. They cried when they saw the cosmetic performance piece. They gasped at the kitchen. They shook their heads wisely when they looked at the bridal piece. The shoe closet was familiar, the menstruation bathroom belonged to them, the stockings were theirs; and the aesthetic distance provided by the controlled environment of *Womanhouse* allowed them to respond with fullness to the honor, joy and beauty of the house which, in the end, was really theirs.

Participating artists

Beth Bachenheimer	Robin Mitchell
Sherry Brody	Sandra Orgel
Judy Chicago	Jan Oxenburgh
Susan Frazier	Christine Rush
Camille Gray	Marsha Salisbury
Vicky Hodgett	Miriam Schapiro
Kathy Huberland	Robin Schiff
Judy Huddleston	Mira Schor
Janice Johnson	Robin Weltsch
Karen LeCocq	Wanda Westcoast
Janice Lester	Faith Wilding
Paula Longendyke	Shawnee Wollenma
Ann Mills	Nancy Youdelman
Carol Edison Mitchell	



INTRODUCTION

RESTORING WOMEN TO HISTORY

JUDY CHICAGO

Over the years, I have often been asked about what inspired me to create *The Dinner Party*. I usually cite as the original impetus an experience in an undergraduate course that I took at UCLA, "Intellectual History of Europe." The teacher, a respected historian, promised that in the last class he would discuss women's contributions to Western thought. As I was an incredibly ambitious young woman intent upon making a mark on art history, I was keenly interested in learning about what women before me had accomplished. I waited eagerly all semester. At the final meeting, the instructor strode in and announced: "Women's contributions to European intellectual history? They made none."

His pronouncement was quite distressing, if no woman before me had managed to achieve anything important, how could I have the audacity to think that I might be able to do so? Nevertheless, I persevered. Almost a decade later, despite my professor's assessment, I decided to look back at history to see if there were any women who had encountered obstacles similar to those that I had been facing in the Los Angeles art world of the 1960s where sexism was rampant. The self-guided study tour upon which I embarked demonstrated that my professor had been entirely wrong, women had a rich though largely unknown heritage. The information that I uncovered became the basis of *The Dinner Party*, which—as most readers know—is a symbolic history of women in Western Civilization and a tribute to the many achievements of women even in the face of difficult circumstances.

A few years after I began my research, I started work on a series of paintings titled *Great Ladies*. These employed the visual language that I had

Materia protegida por derechos de autor

developed in my early years of professional practice to create abstract portraits of women. The images were done with sprayed acrylic on canvas; after a stint in auto body school right after receiving my Master's degree, I had become adept with an airbrush. Even though I was happy with the paintings, I wanted to make them more detailed, something that required using a paint brush. However, I had always disliked oil paint because it sat on top of the surface and I wanted the color and surface to be fused as they were with spray-painting.

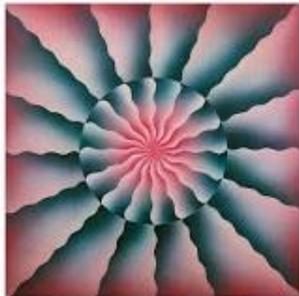
Quite by accident, during a trip up the northwest coast of California, I saw a china-painted plate in an antique store that intrigued me. Because the color was literally vitrified into the glaze, it produced exactly the look I was after. While continuing my studio work and research, I undertook a two-year apprenticeship in china painting, which at that time was mainly a hobbyist technique mostly practiced by women. One did not learn to paint china, however, but rather to paint a particular motif such as a baby rose. My challenge was to find a teacher who would help me extract the basic technique from the instructional approach in which it was embedded.

During this time, I also worked on my iconography because—like many university-educated artists—I had learned to "talk in tongues," that is, to make art whose content was indecipherable to most viewers. This was brought home to me during a lecture tour in the early 1970s in Great Falls, Montana (by then, I was lecturing widely about my art). During the question and answer period, I decided to ask the audience, more than two hundred people, their opinions of my work. Several people stated that they loved the images, especially the *Great Ladies*, but would not be able to understand what they were about without my explanation. This interaction stimulated me to figure out how to make my content more accessible to audiences while also strengthening the imagery so that it was more openly female-centered, something that ran entirely counter to my earlier efforts to excise any hint of gender from my art in order to be taken seriously as an artist.

By 1974, my research, my two-year study of china painting, and my efforts to clarify my iconography combined in my decision to undertake a series of one hundred hand-painted china plates representing important women in history. My initial plan involved hanging these on the wall because, I thought, that's

Materia protegida por derechos de autor

where paintings belong. At some point during my two-year apprenticeship, I had seen an entire set of dishware that had been painted and placed on an artist's dining room table as a display. Suddenly it occurred to me that plates belong on a table. This epiphany made me think about Leonardo's *Last Supper* because it was essentially a dinner party or, more specifically, a Seder, though I didn't give much thought to its latent Jewish theme. By this time, I was hard at work on a series of fourteen-inch Japanese porcelain plates whose sturdy composition and gorgeous surfaces allowed for multiple firings, which were necessary for the nuanced color fades that I have always favored.



July Chicago, Queen Victoria (from The Great Ladies series), 1972. Acrylic on canvas, 40 x 40 in. (101.6 x 101.6 cm). On loan to the National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, from Dr. Elizabeth A. Sackler

I spent a considerable amount of time considering the format of the table; at first, I imagined duplicating the number of persons represented in Leonardo's work, that is, thirteen. It occurred to me that this was the number of witches that make a coven, which seemed particularly interesting because, while the men were considered holy, witches were perceived as the embodiment of female evil. Then I decided that I wanted my table setting to convey the history

Materiał protegido por derechos de autor

of Western Civilization but from the distaff side, which is when I first coined the description of *The Dinner Party* as "a reinterpretation of the Last Supper from the point of view of those who've done the cooking throughout history."

As I pondered how to convey this alternate history, I realized that I had learned about Western Civilization through a series of male heroes, each symbolizing a particular period of time. If women appeared at all, they were on the periphery. Moreover, people of color entered the story very late; native Americans as a result of European colonization and African-Americans when their ancestors were brought over in chains on slave ships. Obviously, this long-accepted narrative was Eurocentric, sexist, and racist, as well as narrow in terms of inclusion. Perhaps I could demonstrate how easily the same story could be told in a comparably exclusive manner by substituting female figures for each of the various heroic men.



Left, Diane DeVos, *The Dinner Party* administrative and floor coordinator, and Judy Chicago; right, ceramicist Leonard Skuro, who helped solve technical problems of making dimensional plates.

For instance, a female Pharaoh could stand for Egypt, as I had learned that there were several, including Hatshepsut, who had a glorious reign (as demonstrated by the 2006 show about her at the Metropolitan Museum in New York). Also, I had uncovered many distortions in the way women were customarily treated by history, notably Theodora of Byzantium, who was often presented in a negative light even though she had instituted many positive reforms for women including the death penalty for rape. Moreover, she had

Materiał protegido por derechos de autor

ruled jointly with her husband, Justinian.

In order to cover all the periods of history, how many women would I have to include? I had already decided to stick with the number thirteen, though a set of thirteen women would clearly not be enough. I tried out twenty-six but still couldn't cover all the historical eras, and finally decided that thirty-nine women would be presented on three open tables, each with thirteen plates. By this time, I had realized that these women's singular achievements had not occurred in a vacuum; rather, each of them had enjoyed some form of support, be it from their families, a convent, or a group of like-minded women. I wanted to emphasize this by placing the tables on a floor that would include the names of other women, finally arriving at the number 999, which sounded almost Biblical. These names would be divided into groupings, each in relation to one of the plates, to represent the long tradition of achievement each plate symbolized.

I had already begun to assemble a file on important historic women and needed some help in expanding this compendium. Fortunately, a graduate art history student named Diane Gelon agreed to take on this task though she greatly underestimated the amount of time it would take. By the end of *The Dinner Party* project, there was a whole team of researchers who put together a file of 3,000 names from which the 999 listings were selected for what I called the *Heritage Floor*. Unfortunately, no trained historian was interested in working on this project. Admittedly, the researchers were a rather rag-tag group, but they made up in dedication what they lacked in skill. The downside was that there were a number of errors in the information they compiled, which has slowly been corrected by me and the various editors who have gone through this material.

After painting the first group of porcelain plates (which took a year and a half of solo work), I decided that I wanted the images to rise up as a metaphor for women's intensifying struggle for liberation. Although I had made a number of clay pieces in college, I had avoided the ceramics department because the technique was viewed as craft in the painting and sculpture departments. This meant that I did not know how to make a plate, so I turned to the new head of ceramics at UCLA who introduced me to Leonard Skuro, a graduate student,

Materiał protegido por derechos de autor

He came to work with me on the grueling task of producing dimensional plates that could withstand repeated firings and whose surfaces matched the beauty of the Japanese ware. As it turned out, this was a formidable undertaking that eventually required a number of ceramicists with different skills.



The needlework loft, where *The Dinner Party* runners were executed.

The other problem I encountered had to do with the tablecloths, as any proper table would have to be covered with linens. I definitely wanted to identify each of the thirty-nine women. My initial idea about how to accomplish this was based on a series of small porcelains that I had created as part of my effort to develop the vaginal or vulval form as a symbol of female agency. This iconography included a butterfly motif in a series titled "Butterfly Goddesses and Other Specimens," small, velvet-lined boxes enclosing china-painted porcelain plaques from which tiny spheres extended. Each image was elucidated by a line of writing that surrounded the circular forms.

At first, I thought that I could embroider identifying texts on the tablecloths around each plate. Sometime later, when *The Dinner Party* studio was full of devoted volunteers, it would be an ongoing source of amusement—especially to the needlework gang—that I had ever imagined this as possible. By the time Susan Hill offered to work with me, I had bought an embroidery machine and

Materiał protegido por derechos de autor

was (as she put it) trying to figure out how to turn linens that were forty-eight feet in length around in circles thirteen times. Because Susan had some background with needlework (which is more than I had; as I often say, I can neither sew nor stitch), I designated her the head of that effort though I had no idea at the time how large a team the stitching would require.

To supplement her knowledge, Susan enrolled in an ecclesiastical embroidery class and she took me to their exhibition where I was blown away. Not only was the needlework exquisite, the altar cloths suggested a solution to the problem with which I was struggling: how to make a series of "runners" that would be presented underneath the plates and drop over the front and back of the table. In addition to allowing for the identification of each woman, these would provide sufficient space to expand upon the plate designs and symbolize the particular circumstances of each woman's life. As I studied the history of needlework, I realized that the same story that I was piecing together about women's history could be conveyed through the needle and textile arts. Thus the runners became another method of visually recounting that history.



Judy Chicago and Dr. Elizabeth A. Sackler, founder of the Sackler Center for Feminist Art at the Brooklyn Museum.

Material protegido por derechos de autor

As the project developed, my need for help expanded dramatically. Much has been written about *The Dinner Party* studio, a lot of it untrue. The best description of both the empowering environment and the experiences of the people who worked there can be found in *The Dinner Party: Judy Chicago and the Power of Popular Feminism* (University of Georgia Press, 2013) by the historian Jane Gerhard, who has contributed an essay to this volume. The important point is that I brought the same organizational principles that I had used in my earlier teaching projects (which I discuss in my essay beginning on page 248); the studio became a center of education, consciousness raising, and art production.

From the time I first conceived of *The Dinner Party*, I envisioned that it would be permanently housed. I was convinced that only through permanent housing could the piece accomplish its goal, which was helping to end the cycle of repetition that it recounts. As the pioneering women's historian Gerda Lerner writes in *The Creation of Feminist Consciousness*: "Men develop ideas and systems of explanation by absorbing past knowledge and critiquing and superseding it. Women, ignorant of their own history [do] not know what women before them thought and taught. So generation after generation, they [struggle] for insights others had already had before them, [resulting in] the constant reinventing of the wheel." This insight is the same one that I had previously come to from my own study of women's history, which is why I was so intent upon permanent housing as the only way to overcome the repeated erasure of women's achievements.

At the time I set this goal, I had absolutely no idea what a long struggle it would entail. Finally, after more than twenty-five years of effort and many false starts, permanent housing was attained through the vision of Dr. Elizabeth A. Sackler, who acquired *The Dinner Party* and donated it to the Brooklyn Museum as the centerpiece of the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, which opened in 2007, the only center for feminist art in the world. In a personal communication, Elizabeth described its impact: "In the first five years after it was installed, over half a million visitors have circled *The Dinner Party* in awe. To some it is an education; to others, a beacon; for another, a magnet; for tourists, a destination; to women who remember it well, it is a shrine." She continued,

Material protegido por derechos de autor

"Within a couple of years after the opening of the Center, nationwide statistics bore out an increase in planned solo shows for women and feminist artists. Though parity in the art world has not yet been reached, there has been a seismic shift. I am grateful to Elizabeth whose pioneering efforts demonstrate that one woman can alter the course of history, and I derive considerable satisfaction from the fact that my work is playing a part in this change.

Material protegido por derechos de autor

6.2. "WAITING" POEM

Waiting

A Poem by Faith Wilding

Waiting . . . waiting . . . waiting . . .

Waiting for someone to come in

Waiting for someone to hold me

Waiting for someone to feed me

Waiting for someone to change my diaper Waiting . . .

Waiting to scrawl, to walk, waiting to talk

Waiting to be cuddled

Waiting for someone to take me outside

Waiting for someone to play with me

Waiting for someone to take me outside

Waiting for someone to read to me, dress me, tie my shoes

Waiting for Mommy to brush my hair

Waiting for her to curl my hair

Waiting to wear my frilly dress

Waiting to be a pretty girl

Waiting to grow up Waiting . . .

Waiting for my breasts to develop

Waiting to wear a bra

Waiting to menstruate

Waiting to read forbidden books

Waiting to stop being clumsy

Waiting to have a good figure

Waiting for my first date

Waiting to have a boyfriend

Waiting to go to a party, to be asked to dance, to dance close

Waiting to be beautiful

Waiting for the secret

Waiting for life to begin Waiting . . .

Waiting to be somebody

Waiting to wear makeup

Waiting for my pimples to go away

Waiting to wear lipstick, to wear high heels and stockings

Waiting to get dressed up, to shave my legs

Waiting to be pretty Waiting . . .

Waiting for him to notice me, to call me

Waiting for him to ask me out

Waiting for him to pay attention to me
Waiting for him to fall in love with me
Waiting for him to kiss me, touch me, touch my breasts
Waiting for him to pass my house
Waiting for him to tell me I'm beautiful
Waiting for him to ask me to go steady
Waiting to neck, to make out, waiting to go all the way
Waiting to smoke, to drink, to stay out late
Waiting to be a woman Waiting . . .
Waiting for my great love
Waiting for the perfect man
Waiting for Mr. Right Waiting . . .

Waiting to get married
Waiting for my wedding day
Waiting for my wedding night
Waiting for sex
Waiting for him to make the first move
Waiting for him to excite me
Waiting for him to give me pleasure
Waiting for him to give me an orgasm Waiting . . .
Waiting for him to come home, to fill my time Waiting . . .
Waiting for my baby to come
Waiting for my belly to swell
Waiting for my breasts to fill with milk
Waiting to feel my baby move
Waiting for my legs to stop swelling
Waiting for the first contractions
Waiting for the contractions to end
Waiting for the head to emerge
Waiting for the first scream, the afterbirth
Waiting to hold my baby
Waiting for my baby to suck my milk
Waiting for my baby to stop crying
Waiting for my baby to sleep through the night
Waiting for my breasts to dry up
Waiting to get my figure back, for the stretch marks to go away
Waiting for some time to myself
Waiting to be beautiful again
Waiting for my child to go to school
Waiting for life to begin again Waiting . . .

Waiting for my children to come home from school

Waiting for them to grow up, to leave home
Waiting to be myself
Waiting for excitement
Waiting for him to tell me something interesting, to ask me how I feel
Waiting for him to stop being crabby, reach for my hand, kiss me good morning
Waiting for fulfillment
Waiting for the children to marry
Waiting for something to happen Waiting . . .
Waiting to lose weight
Waiting for the first gray hair
Waiting for menopause
Waiting to grow wise
Waiting . . .
Waiting for my body to break down, to get ugly
Waiting for my flesh to sag
Waiting for my breasts to shrivel up
Waiting for a visit from my children, for letters
Waiting for my friends to die
Waiting for my husband to die Waiting . . .
Waiting to get sick
Waiting for things to get better
Waiting for winter to end
Waiting for the mirror to tell me that I'm old
Waiting for a good bowel movement
Waiting for the pain to go away
Waiting for the struggle to end
Waiting for release
Waiting for morning
Waiting for the end of the day
Waiting for sleep Waiting . . .

“Waiting” was performed at Womanhouse in Los Angeles sponsored by the Feminist Art Program, California Institute of the Arts.

6.3. PLACE SETTING OF *DINNER PARTY*

1º - Mujeres de la prehistoria a la roma clásica:

▽ DIOSA PRIMIGENIA

Plato. Representa lo que la propia Judy Chicago llamó la “Vagina Primordial”, la fuente originaria de toda vida. Tanto los colores como las formas evocan la carne y la roca, simbolizando los lazos entre el cuerpo femenino y la Madre Tierra.

Mantel. Está compuesto por una piel de animal, símbolo del primer material utilizado por las mujeres para la producción textil. Lleva por adornos conchas de cauri, que están asociadas desde la antigüedad con la fertilidad femenina.

Inicial. La espiral representa la forma con la que las mujeres en la prehistoria realizaban las cestas y recipientes de cerámica. También se hace eco del arte primitivo en el que la espiral es un motivo recurrente asociado con la representación de esta diosa.¹



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de la Diosa Primigenia), 1974-1979.

▽ DIOSA DE LA FERTILIDAD

Plato. El centro presenta formas redondeadas que nos invitan a pensar en senos o semillas, es decir, elementos ligados a la fertilidad femenina.

Mantel. Adornado con: 1) Agujas de hueso realizadas manualmente a partir de fémures de vaca, uno de las primeras herramientas inventadas por las mujeres 2) Pequeños amuletos cuya forma se inspira en la Venus de Willendorf, se utilizaban para alabar a las mujeres como creadoras de vida. Estas efigies nos muestran cómo eran estas tempranas representaciones del cuerpo femenino 3) Conchas y estrellas de mar que hacen referencia a la asociación entre el mar, las mujeres y la fertilidad, como sucede por ejemplo con la diosa Venus. 4) Espirales, cuya interpretación es la misma que la ya explicada para la anterior diosa.²



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de la Diosa de la Fertilidad), 1974-1979.

¹ BROOKLYN MUSEUM. “Primordial Goddess”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/primordial_goddess (7-III-2017).

² BROOKLYN MUSEUM. “Fertile Goddess”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/fertile_goddess (8-III-2017).

▽ DIOSA ISHTAR

Plato. El color dorado, además de ser uno de los colores presentes en la arquitectura y el paisaje mesopotámicos, revela su grandeza como diosa. Mientras, el verde está presente porque fue elegido como el color sagrado de la diosa. Las múltiples formas redondeadas nos remiten a las mamas y aluden a su papel como creadora de vida.

Mantel. Nos muestra unas formas geométricas escalonadas que imitan los diferentes niveles del Zigurat de Ur, lugar de culto a Nanna, dios de la Luna y padre de la diosa Ishtar en la mitología mesopotámica. Por otra parte, el color dorado y las puntadas interiores azules y de forma rectangular hacen referencia a los azulejos que recubren la Puerta de Ishtar, erigida en honor a la diosa en la antigua ciudad de Babilonia. En alusión a la antigua técnica del trenzado el borde exterior lo recorre una fina y larga trenza negra.³



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de la Diosa Ishtar), 1974-1979.

▽ DIOSA KALI

Plato. Muestra de nuevo una imagen vaginal cuyo interior está repleto de semillas. En este caso, además de hacer referencia a la fecundidad, simbolizan la asociación entre la diosa Kali y los ciclos de la naturaleza. Los profundos colores rojos y púrpuras recuerdan a la sangre que la diosa bebe de los demonios en su función de destructora de la maldad. Como su sed nunca puede ser saciada es común que en su forma antropomórfica se la represente raquítica, con las costillas prominentes. Esto es precisamente lo que evocan las bandas horizontales que surgen a ambos lados del núcleo central.

Mantel / Inicial. Las forman alargadas y ondulantes que surgen tanto de los bordes del mantel como de la letra capital hacen referencia a los múltiples brazos con los que es representada la diosa.⁴



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de la Diosa Kali), 1974-1979.

³ BROOKLYN MUSEUM. "Ishtar". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/ishtar (8-III-2017).

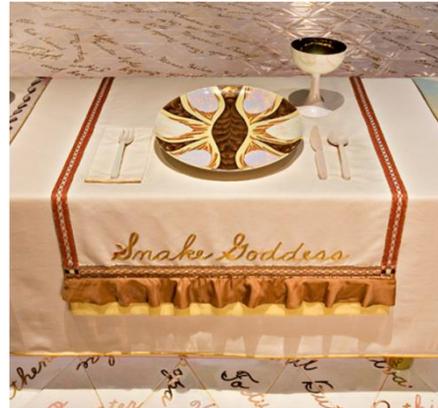
⁴ BROOKLYN MUSEUM. "Kali". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/kali (8-III-2017).

▽ DIOSA DE LAS SERPIENTES

Plato. El dorado y el marfil se basan en la gama cromática de las esculturas encontradas en el palacio de Cnosos que representan a esta diosa cretense. Del núcleo central surgen diversas prolongaciones, todas ellas con huevos en su interior. Alude esto a las características reproductivas de la serpiente, animal con el que se identifica la diosa.

Mantel. A su alrededor hay unas bandas tejidas con patrones similares a los encontrados en la fabricación textil de la civilización minoica. El volante de la parte inferior está inspirado en las representaciones de la diosa, que aparece habitualmente con un largo vestido de volantes. En la parte posterior cuatro serpientes doradas se entrelazan.

Inicial. La letra capital “S” se convierte sutilmente en una serpiente.⁵



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de la Diosa de las Serpientes), 1974-1979.

▽ SOFIA

Plato. La flor como núcleo central representa la naturaleza original de la diosa de la sabiduría y su fuerza como creadora en el universo.

Mantel. El color blanco predominante frente a los colores cambiantes de los pétalos que recorren el borde del mantel simboliza la pérdida de poder de la diosa, que pasó a desempeñar un papel secundario a raíz del desarrollo de las figuras masculinas en el cristianismo. Los pétalos están cubiertos por el velo de novia de una de las mujeres que trabajaron en *The Dinner Party*, lo que hace que los colores parezcan apagados. Se sugiere así como la vida ha palidecido para las mujeres desde la caída de esta diosa. Por otra parte, la referencia simbólica al matrimonio puede verse como la contribución de esta institución al declive del poder social de las mujeres.⁶



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Sofia), 1974-1979.

⁵ BROOKLYN MUSEUM. "Snake Goddess". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascaf/dinner_party/place_settings/snake_goddess (9-III-2017)

⁶ BROOKLYN MUSEUM. "Sophia". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascaf/dinner_party/place_settings/sophia (9-III-2017).

▽ AMAZONAS

Plato. Aparecen representados, de manera simétrica, los siguientes símbolos asociados con las Amazonas: 1) Dos senos cubiertos por oro y plata que representan la coraza con la que los guerreros se protegen el pecho 2) Dos hachas como armas utilizadas durante la batalla 3) Un huevo blanco como símbolo de fertilidad 4) La media luna roja ligada al culto de La Gran Madre y su conexión con la Luna y 5) Una piedra negra, la primera encarnación de la diosa en la cultura sumeria.

Mantel. En la parte delantera, una piel de serpiente nos recuerda que las Amazonas llevaban puesto este material durante la batalla. La parte posterior se hace eco de los mismos símbolos utilizados en el plato. Además, aparece un triángulo como símbolo de la Gran Madre y del Gran Femenino. En los laterales unos cordones entrelazados evidencian la forma en la que estas guerreras se ataban el calzado. Podemos encontrar esta referencia en los relieves de las Amazonas del Altar de Zeus en Pérgamo.

Inical. Vuelve a aparecer el motivo de las dos hachas.⁷



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de las Amazonas), 1974-1979.

▽ HATSHEPSUT

Plato. Es el primero que presenta la superficie ligeramente elevada, de una manera casi imperceptible a simple vista. Esto simboliza dos cosas, en primer lugar el poder y la autoridad que ejerció esta reina en Egipto. En segundo lugar la técnica de esculpir utilizada durante el periodo dinástico, hoy conocida como bajorrelieve. Los tonos azules y rojizos remiten a los colores utilizados frecuentemente en las pinturas egipcias. Las suaves formas curvas que lo integran sugieren a los peinados y tocados faraónicos.

Mantel. En los laterales encontramos símbolos jeroglíficos que alaban el reinado de Hatshepsut, así como la prosperidad económica durante su gobierno. Están bordados en tiras de fino lino blanco, emulando el tejido de alta calidad que utilizaría la reina. En la parte posterior, el borde verde y rosado reproduce el motivo geométrico y los tonos que se encontraron en los frescos de su tumba. Encima de



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Hatshepsut), 1974-1979.

⁷ BROOKLYN MUSEUM. "Amazon". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/amazon (9-III-2017)

este borde, los semicírculos azules, verdes y dorados remiten a los collares faraónicos.

Inicial. Combina la letra capital “H” con el ojo de la justicia y el Anj o cruz egipcia, símbolo de la vida.⁸

▽ JUDITH

Plato. Presenta un diseño floral con hojas, cuyos bordes crean triángulos curvados. La combinación de colores oscuros y claros y el juego de luces y sombras nos remite al claroscuro de la pintura barroca realizada por la artista Artemisia Gentileschi, en la que se retrataba el episodio de Judith decapitando a Holofernes.

Mantel. En la parte frontal apreciamos un triángulo como símbolo de la fuerza de la heroína bíblica Judith y de su lealtad al sexo femenino. Encontramos también esta forma en las hebillas utilizadas como adorno en la ropa hebrea antigua. Encontramos también los triángulos curvados presentes en el plato cerámico. A ambos lados de éste y en vertical aparecen unas letras hebreas que proclaman la valentía de Judith en nombre del pueblo de Betulia, La parte posterior evoca un gargush, tocado que llevan tradicionalmente en Yemén las novias judías. El hilo dorado y las monedas sugieren la costumbre de enseñar la dote de la novia para demostrar su valor como mercancía, algo común en Oriente Medio.

Inicial. Representa la espada con la que Judith decapitó a Holofernes para salvar a su pueblo.⁹



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Judith), 1974-1979.

▽ SAFO DE LESBOS

Plato. Incorpora la imagen vaginal en forma floral con pétalos púrpuras, azules y verdes. Hace referencia al nombre que le atribuyeron los escritores contemporáneos, “*Flower of the graces*”. Así mismo, la gama de marítimeos colores recuerdan al mar Egeo que rodea la isla de Lesbos, lugar del que era originaria la poetisa

Mantel. En la parte frontal su nombre se rodea de una erupción de color que podríamos interpretar como la explosión de la



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Safo de Lesbos), 1974-1979.

⁸ BROOKLYN MUSEUM. “Hatshepsut”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/hatshepsut (9-III-2017).

⁹ BROOKLYN MUSEUM. “Judith”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/judith (9-III-2017).

creatividad femenina a través de su arte. Cuatro líneas onduladas bordean el mantel imitando el pelo rizado de las estatuas griegas del periodo clásico. En la parte posterior, sobre tonos azules, se alza un templo dórico bordado. Refleja la importante influencia que tuvo Safo en la cultura de su tiempo.

Inicial. La “S” de su nombre se fusiona con una lira, el instrumento musical que a menudo acompañaba a la palabra en los recitales de poesía.¹⁰

▽ ASPASIA DE MILETO

Plato. Muestra una forma floral en tonos tierra, utilizados en el arte y la arquitectura del siglo V a.C.

Mantel. Tanto la parte frontal como la posterior presentan una tela con pliegues en alusión a la toga que vestían hombres y mujeres en este periodo. Esta tela se sostiene por dos broches enjorjados a cada lado. Por los bordes del mantel y sobre fondo negro se extienden hojas de vid cosidas en hilo dorado y plateado, se imita de este modo los motivos encontrados en muchos vasos de cerámica griega. En la parte posterior encontramos una cenefa con seis hojas de acanto bordadas, un motivo muy presente en la pintura, la cerámica y en detalles arquitectónicos del griego clásico.

Inicial. Repite de nuevo el patrón de las hojas de vid en hilos dorados y plateados.¹¹



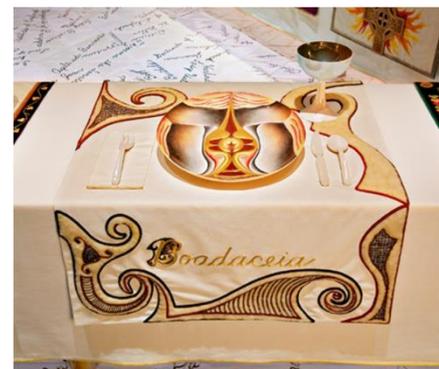
JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Aspasia de Mileto), 1974-1979.

▽ BOUDICA

Plato. En el centro, un estilizado casco de oro, decorado con patrones célticos nos indica la naturaleza guerrera de Boudica. Se acompaña de una construcción megalítica en referencia a sus orígenes británicos.

Mantel. Recubierto de poderosas formas curvilíneas bordadas de origen céltico. Hacen alusión a la fuerza personal de Boudica como guerrera. Se adornan con joyas célticas tradicionales que probablemente llevaría Boudica en su papel de reina.

Inicial. Bordada con patrones célticos extraídos de joyas, escudos y espejos.¹²



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Boudica), 1974-1979.

¹⁰ BROOKLYN MUSEUM. “Sappho”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/sappho (9-III-2017).

¹¹ BROOKLYN MUSEUM. “Aspasia”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/aspasia (9-III-2017).

¹² BROOKLYN MUSEUM. “Boadiceia”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/boadiceia (9-III-2017).

▽ HIPATIA

Plato. Presenta un motivo foliar extraído de los tapices coptos. También podría interpretarse como una mariposa cuyas alas inferiores darían la sensación de movimiento por los bordes ondulados del plato. Chicago sugirió que esta referencia al vuelo muestra el intento de Hypatia de “liberarse de las restricciones impuestas a las mujeres de su tiempo.”

Mantel. La gama de colores oscila entre el naranja, el rojo y el verde. Por los bordes encontramos bandas tejidas de lana que presentan dos motivos, uno de formas entrelazadas y otro de corazones. Ambos están inspirados en la decoración de las túnicas coptas. Por la parte posterior encontramos cuatro caras femeninas de estilo copto, que van desde la juventud a la vejez. Las cuatro lloran y tiran en diferentes direcciones. Representan la brutalidad de la muerte de Hipatia y el conflicto creado por sus creencias religiosas.

Inicial. A través de la letra capital “H” el rostro bordado de Hipatia nos mira con su boca tapada. Esto representa su silenciamiento, así como el de otras mujeres a lo largo de la historia.¹³



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Hipatia), 1974-1979.

2º - Mujeres del cristianismo a la Reforma:

▽ SANTA MARCELA DE ROMA

Plato. Se sitúa en medio de la planta de cruz de latina que recorre toda la superficie del mantel. Esta planta era la propia de las primeras iglesias cristianas y sitúa a Santa Marcela como una figura importante y fundamental para el desarrollo del primer cristianismo.

Mantel. El borde de la parte frontal esta realizado con pelo de camello, material que usaban los primeros cristianos para tejer su ropa. La parte posterior presenta también símbolos importantes, tanto para el cristianismo primitivo como para la vida de Santa Marcela: 1) Un pergamino que simboliza el aprendizaje y la educación en los conventos 2) Un bastón, un triángulo y un pez superpuestos. Respectivamente representan a Cristo como el “Buen Pastor”, a la Santísima



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Santa Marcela de Roma), 1974-1979.

¹³ BROOKLYN MUSEUM. “Hypatia”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascf/dinner_party/place_settings/hypatia (9-III-2017)

Trinidad y a la fe cristiana 3) Un barco que nos señala metafóricamente como el cristianismo navega y avanza a pesar de ser una religión perseguida.

Inicial. Aparece la figura de una mujer que ora con los brazos estirados hacia arriba. Este gesto, cuyo origen radica en las figuras de la Diosa Madre, fue adoptado por el cristianismo para su propia iconografía.¹⁴

▽ SANTA BRÍGIDA DE IRLANDA

Plato. Una llama abstracta en colores rojos, naranjas, amarillos y azules se entreteteje con formas vegetales verdes. Sin embargo, el fuego no quema las hojas sino que ambos elementos coexisten y se complementan entre sí. Esta superposición nos remite a los orígenes de la Santa, que probablemente se encuentran en la figura de Brigid, la diosa del fuego en la mitología céltica.

Mantel. Nos sugiere también este binomio céltico/cristiano a través de los nudos célticos de la cenefa delantera y la cruz característica del cristianismo irlandés en la parte posterior.

Ambos elementos fueron tallados en madera de roble, lo que hace alusión al primer convento fundado por Santa Brígida, cuyo nombre oficial es Kildare pero se conoce popularmente como “la Iglesia del roble”.

Inicial. Presenta llamas de fuego, por la traducción literal de su nombre en céltico, que significa “flecha ardiente”, y por el fuego que las monjas mantuvieron encendido en honor a la Santa después de su muerte.¹⁵



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Santa Brígida de Irlanda), 1974-1979.

▽ EMPERATRIZ TEODORA

Plato. Presenta la forma de una mariposa, cuyas alas extendidas hasta el borde del plato representan la capacidad de Teodora para crear su propia libertad y la de otras mujeres de su tiempo. Fue pintada a modo de mosaico en tonos dorados, verdes y morados. Además, la simetría de su forma y la columnata de arcos en las alas superiores nos remiten a la Basílica de San Vital de Rávena. Se pretende de este modo transmitir la importancia de la emperatriz Teodora en la construcción del Imperio Bizantino.



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Teodora), 1974-1979.

¹⁴ BROOKLYN MUSEUM. “Marcella”. En:

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/marcella (10-III-2017).

¹⁵ BROOKLYN MUSEUM. “Saint Bridget”. En:

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/saint_bridget (10-III-2017).

Mantel. En el centro, un círculo realizado con teselas doradas nos recuerda al halo con el que aparece representada Teodora en el mosaico del ábside la San Vitale. La parte posterior se remata con cinco semicírculos en forma de conchas, que hacen referencia a los collares imperiales que utilizaba la emperatriz.

Inicial. Sobre la letra capital “T” se borda un diseño simplificado del interior de una de las mayores construcciones arquitectónicas realizadas durante su reinado, la basílica de Santa Sofía.¹⁶

▽ HROSWITHA DE GANDERSHEIM

Plato. La parte superior combina la imagen de unas manos unidas en oración con la cofia que utilizan las monjas. Debajo, el núcleo central cerrado hace referencia a su vida de castidad.

Mantel. Rinde homenaje a su contribución a la literatura como poeta y dramaturga. Los cuatro medallones de la parte frontal recuerdan a las monedas que las abadesas alemanas cuñaban. Esto otorgaba a las religiosas cierto poder en la sociedad y se considera uno de sus muchos privilegios. Los cuatro medallones representan de izquierda a derecha las siguientes escenas: 1) Una casa de una familia noble medieval 2) Una sirvienta contando cuentos germánicos a la hija de su señora 3) Una princesa germana con la cabeza de un soldado enemigo durante la Guerra Cimbria 4) Una valquiria, deidad femenina menor de la mitología nórdica. Los dos primeros hacen referencia al rol de la mujer en el ámbito doméstico. En contraste, los dos últimos nos muestran historias de mujeres valientes en el folclore germánico. En la parte posterior aparecen tres escenas bordadas que relata la vida de Hroswitha en el convento: 1) La religiosa accede a una sala en la que otras dos están cantando y tocando música, se muestra así la educación artística que recibían 2) Hroswitha escribe mientras su abadesa la observa 3) Nos muestra un sueño en el que un mensajero real le otorgaría una reliquia en reconocimiento de su obra literaria.

Inicial. Presenta un bordado de su retrato mientras escribe con una pluma.¹⁷



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Hroswitha de Gandersheim), 1974-1979.

¹⁶ BROOKLYN MUSEUM. “Theodora”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/theodora (10-III-2017).

¹⁷ BROOKLYN MUSEUM. “Hrosvitha”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/hrosvitha (10-III-2017).

▽ TROTULA DE SALERNO

Plato. La imagen nos remite a un parto, poniendo de relieve su consideración como primera ginecóloga. Además, las dobles formas serpentinadas del centro podrían hacer referencia al símbolo de la medicina, a la diosa azteca de la fertilidad o a la sabiduría femenina.

Mantel. Presenta la imagen del Árbol de la vida, una de las más frecuentes en la historia de la costura. La tela es blanca y de apariencia acolchada, lo que nos remite a los pañales que utilizan los bebés.¹⁸



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Tortula de Salerno), 1974-1979.

▽ LEONOR DE AQUITANIA

Plato. Representa una flor de lis, símbolo de Francia.

Mantel. El diseño floral se inspira en los tapices realizados por las mujeres nobles para decorar los castillos feudales. La valla bordada alrededor del plato simboliza el encarcelamiento de Leonor por su segundo marido, Henry II. La idea de esa especie de corral está tomada del tapiz *The Unicorn in Captivity* (El unicornio en cautividad, 1495 – 1505), se compara así el poder de este mítico animal con el de la reina.

Inicial. Flor de lis de intenso color azul como símbolo del profundo dolor que sintió Leonor ante la pérdida de su hijo.¹⁹



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Leonor de Aquitania), 1974-1979.

▽ HILDEGARDA DE BINGEN

Plato. Pintado como si de un rosetón con ricas vidrieras se tratase.

Mantel. Representa la estructura de una catedral gótica. Aparecen bordados los arcos apuntados propios de esta arquitectura, así como dos vidrieras en la parte frontal que reproducen los colores del plato. La parte



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Hildegarda de Bingen), 1974-1979.

¹⁸ BROOKLYN MUSEUM. "Trotula". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/trotula (10-III-2017).

¹⁹ BROOKLYN MUSEUM. "Eleanor of Aquitaine". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/eleanor_of_aquitaine (11-III-2017).

posterior reproduce un dibujo de la propia Hildegarda en que representó como se reveló la extensión del universo ante ella.²⁰

▽ PETRONILA DE MEATH

Plato. Incorpora símbolos relacionados con la brujería como una campana, un libro, una vela y un caldero.

Mantel. Las formas entrelazadas que recubren todo el mantel se basan en motivos celtas extraídos del Libro de Kells, un manuscrito ilustrado del siglo IX. El cordón rojo del borde frontal se hace eco de la liga que identificaba a las brujas de mayor rango dentro del aquelarre. En la parte posterior se distinguen la forma de unos cuernos de carnero, animal relacionado con el demonio.

Inicial. Incluye una escoba, símbolo comúnmente asociado con las brujas ante la creencia de que volaban sobre ellas.²¹



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Petronilla de Meath), 1974-1979.

▽ CRISTINE DE PISAN

Plato. Presenta la forma abstracta de una mariposa pintada en vibrantes tonos rojos y verdes. La forma en la que una de las alas superiores se dobla en un gesto de defensa simboliza el esfuerzo de Pisan por defender a las mujeres.

Mantel. Con los mismos colores que en el plato, formas irregulares parecidas a llamas cubren todos los bordes del mantel. Representarían los asfixiantes límites para las mujeres en la época del Renacimiento.

Inicial. Contiene una escena extraída de un manuscrito iluminado en el que Pisan presenta su libro a la reina de Francia.²²



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Cristine de Pisan), 1974-1979.

²⁰ BROOKLYN MUSEUM. "Hildegard of Bingen". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/hildegard_of_bingen (11-III-2017).

²¹ BROOKLYN MUSEUM. "Petronilla de Meath". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/petronilla_de_meath (11-III-2017).

²² BROOKLYN MUSEUM. "Christine de Pisan". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/christine_de_pisan (11-III-2017).

▽ ISABEL DE ESTE

Plato. Pintado en oro, azul Francia y blanco. Esta paleta de colores era característica de la cerámica Mayólica de Urbino, producida en fábricas financiadas por Isabel de Este. Las secciones doradas están elevadas para proporcionar un marco estructural a un diseño que destaca las innovaciones artísticas del Renacimiento, como el uso de perspectiva, la línea de horizonte o los puntos de fuga. Podemos apreciarlo en como la arcada del centro del plato disminuye progresivamente de tamaño.

Mantel. Diseñado a modo de estandarte real, con borlas, escudos y la Flor de Lis, símbolos reservados para las clases dirigentes.²³



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Isabel de Este), 1974-1979.

▽ ISABEL I DE INGLATERRA

Plato. Los pliegues ondulantes dibujados en el plato sugieren los vestidos que llevaba la propia reina. Así mismo, los profundos azules, morados y rojos nos remiten a los colores utilizados en sus retratos. Bordeando el plato encontramos una tela de encaje que recuerda a las grandes luchuguillas que se colocaban alrededor del cuello.

Mantel. Presenta por toda la tela bordados de plumas. Flores, hojas y patrones geométricos se entremezclan tanto en la parte frontal como en la posterior.

Inicial. Realizada a partir de su propia firma y caligrafía.²⁴



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Isabel I de Inglaterra), 1974-1979.

▽ ARTEMISIA GENTILESCHI

Plato. La colorida imagen de la mariposa nos muestra la técnica del claroscuro que tanto utiliza Artemisia en sus pinturas. Además, la forma de giro que adopta el dibujo nos intenta transmitir los extraordinarios esfuerzos necesarios para cualquier mujer que quisiese convertirse en artista.

²³ BROOKLYN MUSEUM. "Isabella d'Este". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/isabella_d_este (11-III-2017).

²⁴ BROOKLYN MUSEUM. "Elizabeth R.". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/elizabeth_r (11-III-2017).

Mantel. El plato está rodeado de un suave y lujoso terciopelo negro. Alrededor de este tejido hay una abultada tela dorada que parece casi engullir el plato y que cae por ambos lados. Representa esto el ambiente seguro y protector que Orazio Gentileschi, pintor y padre de Artemisia, intentó crear para su hija. En la parte frontal y en la posterior una tela decorada con un motivo repetitivo en granate nos indica el periodo barroco en el que desarrollo su arte.

Inicial. En alusión a su vida como artista aparecen varios pinceles y una paleta. Además, aparece también la misma espada que en la inicial de Judith, heroína representada en múltiples ocasiones por Artemisia. Se unen así la fuerza física y emocional de ambas mujeres.²⁵



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Artemisia Gentileschi), 1974-1979.

▽ ANNA MARÍA VAN SCHURMAN

Plato. Muestra una forma de mariposa en tonos anaranjados creada a partir de muchas líneas finas, hace referencia a los populares grabados holandeses del siglo XVII.

Mantel. Tanto la parte frontal como la posterior muestran pequeños bordados inscritos dentro de cuadrados. Aparece la imagen de un conejo o de una cesta con flores, la mayoría son motivos domésticos. Se representa así la labor de costura a la que las mujeres estaban destinadas desde niñas. A ambos lados del nombre dos ángeles bordados nos reflejan el papel de Schurman como líder religiosa. En la parte superior del mantel aparece bordada una de sus famosas citas contra la reclusión femenina: “La mujer tiene la misma dura expresión que los hombres, los mismos ideales, el mismo amor por la belleza, el honor y la verdad, el mismo deseo de autodesarrollo, y sin embargo está encarcelada en un alma vacía, cuyas ventanas están cerradas.”²⁶



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Anna María van Schurman), 1974-1979.

²⁵ BROOKLYN MUSEUM. “Artemisia Gentileschi”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/artemisia_gentileschi (11-III-2017).

²⁶ BROOKLYN MUSEUM. “Anna van Schurman”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/anna_van_schurman (12-III-2017).

3º - Mujeres de la revolución americana a la revolución femenina:

▽ ANNE HUTCHINSON

Plato. Representa el tipo de manto que llevaban las mujeres cuando estaban de luto. Los tonos tierra y grises transmiten ese sombrío estado de ánimo.

Mantel. En la parte frontal y a la izquierda de su nombre se encuentra una figura femenina lamentándose. En la parte superior un sauce deja caer sus hojas sobre el plato. La escena de la parte posterior muestra a dos plañideras de rodillas junto a una urna mortuoria. Todos los símbolos hacen referencia a la tristeza y sentimiento de pérdida de la religiosa Hutchinson cuando fue desterrada por parte de la Iglesia.²⁷



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Anne Hutchinson), 1974-1979.

▽ SACAJAWEA

Plato. Los tonos amarillos, ocre, azul y lavanda que presenta el plato nos muestran los colores que la tribu de los shoshone creaban mediante pigmentos vegetales. Los patrones lineales geométricos honran la tradición artística creada por las mujeres de esta tribu. Por la parte superior del plato asoma lo que sería la referencia al portabebés con el que Sacajawea llevaría a su hijo en la espalda durante toda la expedición.

Mantel. Realizado con una piel de venado curtida a la que se le han realizado flecos en los extremos cortos. En la parte posterior una cenefa bordada nos presenta mariposas construidas a partir de triángulos. Esta iconografía, propia de los nativos americanos, la utilizan especialmente para el adorno de vestidos. Además, son dos símbolos usados continuamente en *The Dinner Party*.

Inicial. El nombre está bordado en piel de ciervo. La figura en su inicial hace referencia al significado de su nombre en Hidatsa, “mujerpájaro”.²⁸



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Sacajawea), 1974-1979.

²⁷ BROOKLYN MUSEUM. “Anne Hutchinson”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/anne_hutchinson (12-III-2017).

²⁸ BROOKLYN MUSEUM. “Sacajawea”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/sacajawea (12-III-2017).

▽ CAROLINE HERSCHEL

Plato. El ojo en el centro del plato nos remite a la búsqueda de Herschel a través del telescopio para descubrir el espacio.

Mantel. Intrínsecamente diseñado y bordado con imágenes del cosmos. El fondo oscila de azul oscuro a negro, lo que destaca más el brillo de los hilos plateados y dorados. La parte frontal y superior presenta nubes y estrellas, mientras que en la posterior aparecen los ocho cometas que Herschel descubrió y sus trayectorias.

Inicial. Presenta el telescopio con el que Herschel inicio su carrera de astrónoma. La forma que rodea su nombre deriva de la forma de la vía láctea que ella misma diseñó.²⁹



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Caroline Herschel), 1974-1979.

▽ MARY WOLLSTONECRAFT

Plato. Elevado y estructurado de forma tridimensional, simboliza la voluntad de Wollstonecraft por cambiar la situación de las mujeres.

Mantel. Está repleto de símbolos asociados con la esfera doméstica: manzanas, pájaros, flores... El fin es resaltar la trivialidad de la existencia femenina en el siglo XVIII. La cantidad de detalles termina resultando obsesiva y funciona como una “metáfora de la banalización continua de los logros de las mujeres”. En la parte superior encontramos escenas bordadas de Wollstonecraft con estudiantes femeninas. La parte posterior ilustra su trágica muerte durante el parto.

Inicial. Representa dos iconos relacionados con el trabajo de Wollstonecraft, un sombrero de copa y un guante.³⁰



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Mary Wollstonecraft), 1974-1979.

▽ SOJOURNER TRUTH

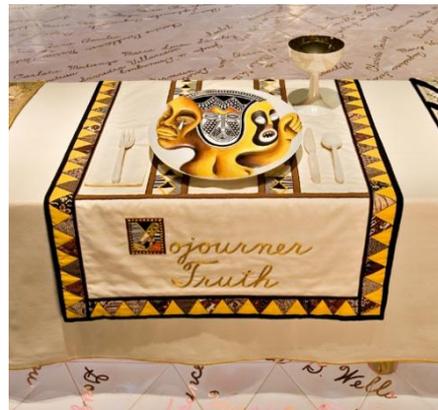
Plato. Muestra tres caras que evocan máscaras africanas y comparten un mismo cuerpo femenino, podemos deducirlo por las formas redondeadas cual pechos que se intuyen en el borde inferior del plato. La cara que mira hacia la izquierda tiene una lágrima corriendo por su mejilla, llora por el sufrimiento de sus compañeros esclavos. El rostro alargado de la derecha muestra con la boca abierta una

²⁹ BROOKLYN MUSEUM. “Caroline Herschel”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/caroline_herschel (12-III-2017).

³⁰ BROOKLYN MUSEUM. “Mary Wollstonecraft”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/mary_wollstonecraft (12-III-2017).

expresión de indignación, representa la ira de las mujeres negras ante su esclavitud. La máscara central, decorada con triángulos blancos y negros, pretende mostrarnos como las mujeres independientemente de que fuesen de un color u otro debían ocultar su verdadero yo. Por último, el puño levantado en el extremo derecho del plato conmemora el discurso de Sojourner Truth.

Mantel. Para su realización se combina una técnica africana, tradicionalmente utilizada por los esclavos, y una técnica importada a Estados Unidos por mujeres europeas. Se representa así la fusión de su herencia y cultura.³¹



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Sojourner Truth), 1974-1979.

▽ SUSAN BROWNELL ANTHONY

Plato. La poderosa forma tridimensional de su plato parece elevarse de la superficie, representar la lucha sufragista por la libertad.

Mantel. No solo honra a Anthony sino que también reconoce el esfuerzo de sus compañeras activistas, de las cuales aparece el nombre bordado en las bandas de la parte superior del mantel. En la parte posterior encontramos unos pins con la famosa frase de Anthony “El fracaso es imposible”. A continuación, piezas de tela al azar se bordan juntas y recuerdan a los primeros edredones americanos. Una banda de raso en el borde del mantel dice “La independencia se consigue mediante la unidad”.

Incial. Cada una de las iniciales de su nombre contiene una imagen. La “S” ilustra su dedicación a la causa; la “B” su relación con Elizabeth Stanton y la “A” su lugar en la historia de los Estados Unidos.³²



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Susan Brownell Anthony), 1974-1979.

▽ ELISABETH BLACKWELL

Plato. Compuesto por brillantes colores que surgen de un centro negro. La sensación de torsión que transmite es una metáfora de las dificultades que se encontró Blackwell como mujer en el campo de la medicina. No obstante, los bordes parecen crecer y levantarse, aluden a las nuevas oportunidades que surgieron tras su esfuerzo

³¹ BROOKLYN MUSEUM. “Sojourner Truth”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/sojourner_truth (12-III-2017).

³² BROOKLYN MUSEUM. “Susan B. Anthony”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/susan_b_anthony (12-III-2017).

Mantel. Forma una mariposa a partir de líneas con los colores del arco iris. Puede interpretarse como una celebración de los logros históricos que realizó Blackwell en el campo de la medicina.

Inicial. Presenta la imagen bordada de un estetoscopio, un símbolo médico que hace referencia a Blackwell como la primera doctora de los Estados Unidos.³³



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Elisabeth Blackwell), 1974-1979.

▽ EMILY DICKINSON

Plato. Formado a partir de un centro con capas de encaje circundantes. Sugiere las restricciones que la época victoriana impuso a Dickinson en su vida, pero también en su escritura.

Mantel. Bordeado por tela de encaje, fue teñido con café para que pareciera envejecido. Incluye técnicas de costura típicas de la época victoriana, como el bordado floral que se consideraba una habilidad doméstica y un pasatiempo apropiado para las mujeres.³⁴



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Emily Dickinson), 1974-1979.

▽ ETHEL SMYTH

Plato. Recrea detalladamente un piano de cola tridimensional con las anotaciones de su famosa ópera “The Boatswain’s Mate”. Representa el inmenso talento musical de Smyth y su intento por abrir la sociedad a las mujeres. Las teclas están desordenadas en alusión a la vida sexual de Smyth, considerada poco ortodoxa en la sociedad de comienzos del siglo XX.

Mantel. Representa un traje a medida, mostrando su preferencia a la hora de vestir. En la parte posterior aparece en lo que sería el hueco para la camisa la imagen de un metrónomo. Alude a la palabra “medida” utilizada tanto en la música como en la sastrería. En la parte frontal los grandes



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Ethel Smyth), 1974-1979.

³³ BROOKLYN MUSEUM. “Elizabeth Blackwell”. En:

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/elizabeth_blackwell (12-III-2017).

³⁴ BROOKLYN MUSEUM. “Emily Dickinson”. En:

https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/emily_dickinson (12-III-2017).

bolsillos no hacen únicamente referencia a esta parte del traje sino también a los bolsillos que utilizaban las mujeres alrededor de la cintura para llevar los utensilios de costura.

Inicial. Su nombre se inscribe dentro de un pentagrama y su letra inicial se solapa con la clave de sol.³⁵

▽ MARGARET SANGER

Plato. Pintado con brillantes tonos rojos que evocan los órganos reproductores femeninos y la sangre implícita en el proceso reproductivo. El rojo sirve como recordatorio del derramamiento de sangre de las mujeres muertas durante el parto o como resultado de abortos ilegales. También simboliza la lucha de las primeras activistas que se arriesgaron al arresto y a la cárcel por defender el derecho de la mujer a decidir sobre su cuerpo. La forma tridimensional sugiere una mariposa, símbolo de la libertad personal alcanzada por Sanger y por todas las mujeres que se beneficiaron de su lucha por la planificación familiar.



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Margaret Sanger), 1974-1979.

Mantel. Realizado con tela de satén rosa y bordado con tonos rosa pálido, rojos y morados. Presenta imágenes del sistema reproductivo femenino.

Inicial. Nos muestra a una madre y a su hijo encadenados. Esta imagen se inspira en una cita de Sanger en la que afirmaba que la libertad reproductiva liberaría a las mujeres de la maternidad encadenada.³⁶

▽ NATALIE BARNEY

Plato. Muestra una flor de lirio en alusión a diversos motivos: 1) Es un símbolo tradicionalmente asociado a la feminidad 2) Era un motivo artístico común en el Art Nouveau, un estilo popular en la década de 1980 cuando Barney llegó a París 3) Era el emblema de una de sus primeras amantes, la cortesana Liane de Pougy 4) La propia Barney adoptaría esta flor como símbolo propio y la convertiría en su favorita. El lirio está pintado en tonos azules y violetas,



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Natalie Barney), 1974-1979.

³⁵ BROOKLYN MUSEUM. "Ethel Smyth". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/ethel_smyth (12-III-2017).

³⁶ BROOKLYN MUSEUM. "Margaret Sanger". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/margaret_sanger (12-III-2017).

mientras que el borde es dorado para representar el glamour y la opulencia de la vida de Barney.

Mantel. Imita también el estilo Art Nouveau y los colores del plato cerámico. El diseño se asemeja a las alas de una mariposa cuyos bordes se perfilan con cuentas de cristal negro

Inicial. Repite el motivo de la flor de lirio.³⁷

▽ VIRIGINIA WOOLF

Plato. La tridimensionalidad de la forma se asemeja a una flor floreciente y las semillas de su centro aluden, en este caso, a la fecundidad creativa. El centro parece estallar fuera de los pétalos, haciendo referencia a Woolf como una mujer que instó a otras mujeres a liberarse de la literatura predominante masculina y a escribir en un estilo que las reflejase a ellas mismas.

Mantel. Por la parte posterior un rayo de luz brilla y se dirige hacia el centro del plato. Hace alusión a su libro “To the Lighthouse” y simboliza el resplandor de su legado literario, que iluminó un camino hacia un nuevo lenguaje literario femenino.

Inicial. Presenta unas líneas azules onduladas que pueden referirse tanto a su libro “The Waves” como a su muerte en el río Ouse.³⁸



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Virginia Woolf), 1974-1979.

▽ GEORGIA O'KEEFFE

Plato. Es el que más volumen tiene, representa su liberación artística, su éxito como mujer artista y su influencia en las artistas feministas posteriores. Está inspirado en las formas que la propia O'Keeffe utilizó en sus pinturas de flores.

Mantel. Como si de un lienzo se tratase está pintado con colores aerografiados y lleva inserto a ambos extremos un bastidor de madera de cerezo. Representa el arte de la pintura y la participación de O'Keeffe en él.



JUDY CHICAGO, *The Dinner Party* (lugar de Georgia O'Keeffe), 1974-1979.

³⁷ BROOKLYN MUSEUM. “Natalie Barney”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/natalie_barney (13-III-2017).

³⁸ BROOKLYN MUSEUM. “Virginia Woolf”. En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/virginia_woolf (13-III-2017).

Inicial. Muestra formas cornamentadas inspiradas en sus pinturas de cráneos del Oeste Americano.³⁹

³⁹ BROOKLYN MUSEUM. "Georgia O'Keeffe". En: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/georgia_o_keeffe (13-III-2017).