



Las acciones de Guerrilla Girls dentro del marco
de la posmodernidad. Nueva York (1984- 2020)

TRABAJO FINAL DE GRADO

GRADO EN HISTORIA, HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA

DEBORAH ANCARES FERREYRA

TUTOR: ARAM MONFORT COLL

RESUMEN

La cuestión de la desigualdad de género en las instituciones museísticas representa una constante a lo largo de la historia del arte. A partir del desarrollo del movimiento feminista de segunda generación en la década de 1960, este tipo de realidades fue objeto de crítica pública. Este trabajo analiza un grupo de arte feminista activista llamado Guerrilla Girls que centró sus acciones en denunciar la discriminación de las mujeres artistas. Se explica el carácter del movimiento, sus bases ideológicas y sus objetivos a partir de su primera actuación realizada en 1984 en Nueva York. Guerrilla Girls ha sido un elemento de agitación en el mundo del arte desde una perspectiva feminista, innovando con nuevas maneras de expresión plástica de protesta hasta la actualidad.

PALABRAS CLAVE

Feminismo, Arte feminista, Movimiento social, Guerrilla Girls, Nueva York

ABSTRACT

The issue of gender inequality in museum institutions represents a constant throughout the history of art. Beginning with the development of the second-generation feminist movement in the 1960s, this type of reality was the subject of public criticism. This work analyzes a feminist activist art group called Guerrilla Girls that focused its actions on denouncing discrimination against women artists. The character of the movement, its ideological bases and its objectives are explained based on its first performance in 1984 in New York. Guerrilla Girls has been an element of agitation in the art world from a feminist perspective, innovating with new forms of plastic expression of protest to the present day.

KEYWORDS

Feminism, Feminist art, Social movement, Guerrilla Girls, New York

ÍNDICE

1. Introducción	2
1.1 Justificación	2
1.2 Marco teórico y metodológico	3
1.3 Objetivos	5
1.4 Hipótesis de trabajo	6
1.5 Estructura del trabajo	6
2. Contexto histórico, espacial y cultural	7
2.1 Contexto político	8
2.2 Contexto cultural y artístico	9
2.3 Ciudad de Nueva York	10
3. Guerrilla Girls como movimiento social	12
3.1 Militantes	12
3.2 Estructuras organizativas, acciones y motivaciones	15
4. Marcos ideológicos e influencias artísticas	21
4.1 El arte feminista	21
4.2 La práctica cultural activista	26
4.3. Influencias artísticas y nuevas prácticas culturales	30
5. Impacto social del grupo	35
5.1 Interacción con la política, la economía, los medios y la ciudadanía	35
5.2 Críticas a su obra	39
6. Conclusiones	41
7. Bibliografía	45
Fuentes de las imágenes que acompañan al texto	48
8. Anexo. Análisis explicativo y cronológico de las principales obras de Guerrilla Girls (1984-2001) e índice de obras por orden cronológico	51

1. Introducción

1.1 Justificación

En la década de 1980 surgió en Nueva York un nuevo grupo de artistas activistas feministas llamado Guerrilla Girls. Este grupo de mujeres decidieron -envueltas en el anonimato- llevar a cabo una acción de protesta contundente frente a la situación de desigualdad que consideraban que estaban viviendo las mujeres artistas dentro de las instituciones y, en particular, los museos. El contexto de desigualdad venía marcado, a su juicio, por la escasa representación o la ausencia del género femenino en las muestras y exposiciones que se programaban en los museos. El detonante de la primera protesta en la que se dio a conocer el grupo fue la exposición *International Survey of Contemporary Paintings and Sculpture* en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) del año 1984. En aquella ocasión, y con motivo de la ampliación del museo, se decidió reunir una amplia muestra con gran cantidad de artistas (165) de un variado número de países. La exposición tenía como fin mostrar la naturaleza del museo que se podía resumir en dos elementos básicos: «la convicción de que el arte trasciende las fronteras nacionales, y un compromiso profundo y continuo hacia el arte del presente y del futuro, así como al del pasado» (McShine 1984, 11). Con esta información, cualquiera podría pensar que este fue un evento necesario e innovador y, en ciertos aspectos, rompedor en su época. Sin embargo, al repasar los nombres de los 165 artistas que protagonizaron la muestra, se revela que solo 13 eran mujeres. Ese hecho fue el detonante para que un grupo de mujeres iniciaran sus acciones de protesta a través de medios novedosos para la época -como el uso de pósteres o interpelando directamente a los directivos de instituciones- dando pie a un movimiento más amplio que consiguió interpelar al gran público.

El interés por los orígenes, características y acciones de este movimiento es la motivación fundamental por la que se desarrolla este trabajo de investigación, que además pretende valorar el efecto de estas protestas en otros ámbitos más allá de lo estrictamente cultural. Esta cuestión se halla en relación con el análisis de las diferentes vertientes que el movimiento feminista tomó a partir de un contexto dado (posmodernismo) y las diversas fórmulas que adoptó para transmitir su mensaje.¹

¹ El "posmodernismo" y el "feminismo" como movimientos culturales e ideológicos serán objeto de análisis en el apartado 2.2 "Contexto cultural y artístico".

1.2 Marco teórico y metodológico

Existe una amplia bibliografía acerca de las artistas activistas feministas, especialmente en el ámbito anglosajón. Este trabajo se centra en particular en un grupo, el de Guerrilla Girls, que, por sus obras de una factura muy original e impactante, lograron trasladar el problema de la desigualdad de género en el arte y en las instituciones al gran público. Por ello, la bibliografía y los temas que se analizan en este Trabajo de Final de Grado se relacionan con los movimientos de protesta en su contexto más próximo, así como sus influencias intelectuales y artísticas, dado que este tipo de acciones se desarrollaron en el marco cultural del posmodernismo.

El punto de partida de Guerrilla Girls, tal y como se ha señalado anteriormente, estuvo en la protesta ante el MoMA por la desigualdad en la presencia de mujeres en una muestra específica. Sin embargo, es imprescindible remitir el origen intelectual de esta protesta a obras como las de la historiadora del arte Linda Nochlin, quien publicó en 1971 el artículo: “Why have there been no great female artists?” La autora llevó a cabo un análisis sobre la presencia de las mujeres dentro del olimpo creado por los artistas masculinos, al que solo podían entrar ellos. El análisis de este artículo nos permitirá situar en perspectiva el problema sobre el acceso de la mujer al arte en general, así como las condiciones que los artistas masculinos y las instituciones han establecido en este sentido. El trabajo de Nochlin supuso un revulsivo en el mundo del arte feminista de tal magnitud que más de diez años después de la publicación, Guerrilla Girls lo habían asumido como un estímulo para la acción colectiva. En ese sentido, podemos analizar el artículo de Laura Mulvey, “Visual Pleasure and narrative cinema”, de 1975, en el que trata sobre el papel asignado a la mujer en el mundo de la representación.

Aunque este estudio se focaliza en un grupo en particular, los movimientos de artistas feministas tenían ya una red ampliamente establecida en Estados Unidos, con el apoyo de un aparato intelectual. La tesis de Fernández Quesada, *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano. Estados Unidos 1965-1995*, analiza de qué modo este movimiento formó parte de la historia de los movimientos sociales en Estados Unidos. Una cuestión que ilustran los números de revistas especializadas como *Womanart* o *ARTnews*. En relación con esta faceta de Guerrilla Girls como movimiento social, no se debe olvidar que, antes de activistas, estas mujeres eran artistas que dejaron un legado propio en su tiempo para la historia del arte. El libro *Art & Feminism*, editado por Elena Reckitt, se centra en el arte feminista y su contexto desde

los últimos años de la década de 1960 hasta mediados de la de 1990. Este contexto artístico es esencial para comprender las obras de Guerrilla Girls.

Por otra parte, el contexto social en el que se lleva a cabo las acciones que analizamos lo proporciona el trabajo de Vilma Roine: “Action, not Consciousness-raising. Guerrilla Girls and performance as their artistic strategy”. En este estudio se responde a la cuestión de cuáles fueron los factores inmediatos, pero también los heredados, para que Guerrilla Girls pudieran protestar como lo hicieron. Entre ellos, destaca la influencia de la lucha feminista en general de los años 60 y 70, la llamada segunda ola feminista, como de otros grupos de protesta específicos. En 1969, en Nueva York, se creó el colectivo Women Artists in Revolution (WAR), que aglutinaba a mujeres artistas de varias disciplinas y que se escindieron de Art’s Workers Coalition, principalmente porque consideraban que era una asociación copada por hombres.² Este colectivo fue uno de los primeros en protestar por la escasa representación de las mujeres en las exposiciones. En su estudio, Roine plantea de qué manera el ambiente, la sociedad y la economía del Nueva York de los años 80 influyeron directamente en crear un paradigma propicio para la protesta de diversos colectivos feministas.

En cuanto al lenguaje formal utilizado por el grupo que analizamos, María Hanson realiza en “The Guerrilla Girls: Art, Gender, and Communication” un análisis de las razones tras la elección de la estética característica de las obras de Guerrilla Girls. Elabora un análisis profundo acerca del significado de determinados símbolos en las obras. Partiendo del hecho de que existieron previamente otros grupos de protesta de la misma naturaleza, los conceptos de *Culture Jamming* y *Artivismo* son considerados centrales para explicar la especificidad de Guerrilla Girls, tal y como se analiza por Marilyn Delaure en *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance* y por Amy Funderburk en “Artivism: Making a Difference Through Art”, respectivamente.

Otro aspecto que se aborda en este trabajo es la cuestión de la representación del cuerpo de las mujeres en el arte. Una de las obras que causó más impacto de Guerrilla Girls fue su “reapropiación” de *La Gran Odalisca* (1814), de Jean-Auguste-Dominique Ingres, en la que una mujer yace desnuda en un diván. Las Guerrilla cortaron su figura y la pegaron en un fondo rosa, tapando su cabeza bajo una máscara de gorila. Acompañaron

² La segunda ola del feminismo se considera que comenzó en los países anglosajones durante la década de 1960. Una vez conquistado el voto femenino, esta segunda ola de protesta giró hacia la lucha por la igualdad en otros terrenos.

la imagen con la pregunta: “Do women have to be naked to get into the met. museum?” Para explicar el simbolismo que posee el cuerpo de la mujer para el movimiento feminista y su importancia a la hora de utilizarlo como soporte de acciones tanto artísticas como de protesta, es referencial el texto de Asunción Bernárdez Rodal: “Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información”.

A partir de estos y otros aspectos, Cynthia Freeland expone diversas cuestiones relacionadas con el impacto del accionar del grupo. Incide en que este no se puede valorar simplemente en términos cuantitativos, ya que no se trata de «agregar mujeres y agitar» como ella misma recalca. En su opinión, cuando un espectador observa una obra de arte no se siente influido por el género de quien la creó. Bajo su análisis, debemos mirar más allá de esa circunstancia, puesto de lo que se trata no es prestar atención a la sexualidad del arte, sino a su interpretación. En este sentido, tras las protestas de Guerrilla Girls, nos cuestionamos si sus demandas fueron satisfechas o si se ha llegado a una equidad en materia de representación femenina en los museos e instituciones. Estos aspectos son analizados en el artículo, así como en el de María Teresa Alario Trigueros: “Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo”. En cuanto al impacto que tuvieron en el llamado movimiento postmoderno en el arte, acudimos al estudio de Angela Vetesse, *El Arte Contemporáneo*, o el de Mike Featherstone, *Cultura de Consumo o Posmodernismo*.

1.3 Objetivos

⇒ Generales

- Contextualizar el movimiento de protestas de artistas feministas Guerrilla Girls en los años 80 en Nueva York.
- Realizar un recorrido histórico comparativo que muestre la trayectoria de diferentes grupos de mujeres artistas feministas.
- Analizar los diferentes movimientos artísticos precedentes a Guerrilla Girls y relacionarlos con sus obras.

⇒ Específicos

- Analizar los diferentes medios de protesta y las obras que como resultado de ellas contribuyen al legado artístico feminista.
- Analizar los resultados y el impacto de dicho movimiento tanto a nivel cuantitativo como cualitativo.

- Realizar una relectura de sus obras bajo un nuevo contexto a través de la introducción de conceptos como el de *Culture Jamming* o *Artivismo*.
- Destacar la importancia del cuerpo de la mujer tanto en la representación artística como un símbolo y un soporte para la protesta.

1.4 Hipótesis de trabajo

Este trabajo parte de la hipótesis de que la acción de Guerrilla Girls permite adentrarnos en la contextualización del movimiento de protesta feminista en los años 80. De esta manera, sería posible realizar un recorrido por la trayectoria del arte feminista después de la Segunda Guerra Mundial y las diferentes expresiones que fue adoptando. Con el visionado de algunas de sus obras y su análisis podremos comprender las puertas que abrió el movimiento posmoderno en las diferentes ramas del arte, y comprender su contexto y su legado. Este estudio es necesario para poder llevar un análisis más complejo y profundo sobre determinadas políticas que se fueron aplicando en distintos países relacionadas con las cuotas o la igualdad de género en ámbitos como el institucional.

1.5 Estructura del trabajo

La estructura de este trabajo está organizada sobre la base de los diferentes aspectos que hemos querido analizar en cuanto al grupo Guerrilla Girls, que consideramos que podían resultar de interés y que contribuirían a elaborar un análisis más completo. De esta manera, se parte de una introducción en la que se especifican los apartados “justificación”, “marco teórico y metodológico”, “objetivos e hipótesis” con los que se articulan los elementos basales que conforman este trabajo y sobre los cuales girarán todos los demás apartados. Una vez presentado el tema central, se procede a los apartados específicos que desarrollan el contenido. En primer lugar, se desarrolla un apartado dedicado al contexto histórico y político del grupo analizado, para situarlo en un tiempo y un espacio concreto. A continuación, analizamos el grupo como movimiento social, teniendo en cuenta su militancia, estructuras organizativas, acciones y motivaciones. El capítulo cuatro se ocupa de los marcos ideológicos, incluyendo su relación con el arte feminista, su estética y sus influencias artísticas principales. En el capítulo quinto se estudia el impacto que han ocasionado las acciones de Guerrilla Girls, y las posibles críticas que surgieron hacia sus actuaciones, además de la interacción con otros actores sociales como el público, la política o los medios. El apartado final está reservado para

las conclusiones, la bibliografía y un anexo en el que hemos incluido un análisis explicativo y cronológico de las principales obras de Guerrilla Girls (1984-2001) y un índice de obras por orden cronológico.

2. Contexto histórico, espacial y cultural

Guerrilla Girls son un grupo feminista activista que denuncia la disparidad existente entre el género femenino y el masculino en el mundo del arte. Sus campañas muestran ese contraste de géneros en múltiples ámbitos que incluyen desde la propia educación de las mujeres artistas, la producción y exhibición de obras en un museo o galería, hasta la inclusión de esas mujeres en la historia del arte académica. En el origen del movimiento, se halla la reunión en 1985 de un grupo de mujeres artistas en un apartamento neoyorkino para debatir las declaraciones del curador de la exposición *International Survey of Contemporary Paintings and Sculpture*, que se había desarrollado unos meses antes en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA). Es esa exposición de gran envergadura y prestigio, se presentaron los trabajos de 169 artistas relacionados con la escultura y pintura contemporáneas. Solo 13 eran mujeres y no había prácticamente ningún artista de color. El curador de la muestra, Kynaston McShine, fue interpelado por esta cuestión a lo que respondió: «any artist who wasn't in the show should rethink 'his' career» («cualquier artista que no participa de la exhibición debería repensar su carrera»). En inglés, “his” apela al género masculino, agregando aún más polémica a la situación de desigualdad. Este fue el detonante para que este grupo decidiera pasar a la acción y, con ello, comenzara a “agitar” el mundo del arte (Guerrilla Girls, 1995).

Las primeras actuaciones de Guerrilla Girls se concretaban en la producción de una serie de posters que exponían los nombres de artistas, curadores, galerías o críticos que consideraban poco o nada implicados en la igualdad de representación de las mujeres en el arte. El grupo tenía claro su deseo de protestar, pero aún estaban debatiendo cómo. Al fin y al cabo, en su opinión, las protestas feministas de la década anterior no habían logrado cambiar el curso de los acontecimientos. No solo eso, sino que las mujeres que participaban en esas protestas eran calificadas como amargadas, con falta de sentido del humor y poco efectivas en su lucha. Ese motivo influyó en que adoptaron una serie de tácticas y estética de acción diferentes. Sus primeras acciones las llevaban a cabo por

la noche, buscando el efecto sorpresa con la llegada de luz del día, siempre bajo el manto del anonimato. Con el tiempo, la tipología de sus actuaciones se fue adaptando al contexto existente como *flash mobs*, protestas junto a otros colectivos en la vía urbana o delante de instituciones, así como charlas, y exposiciones. Sus nombres reales nunca se hicieron públicos: al contrario, adoptaron nombres de mujeres artistas del pasado, un gesto con el que también enmarcaban su protesta. (“Gertrude Stein” *et al* 2011, 89).

Con estas cartas de presentación, dedicaremos ahora las siguientes páginas a desgranar el contexto histórico que vio nacer a Guerrilla Girls. Nos debemos situar en la década de 1980, los Estados Unidos de Reagan y de la revolución neoconservadora y anticomunista, en el marco de la explosión postmoderna en todos los ámbitos de la cultura y con el telón de fondo de la que muchos consideraban la capital del mundo: Nueva York.

2.1 Contexto político

La victoria de Ronald Reagan en las elecciones presidenciales de Estados Unidos de 1980 vino de la mano del surgimiento de nueva ola de ideología conservadora llamada *New Right*. Esta corriente ideológica defendía una serie de medidas de liberalización económica que afectaban también a las políticas sociales. Lo original de la nueva derecha era la combinación de este neoliberalismo con posiciones netamente conservadoras en lo que concernía a los valores y la ideología cultural.

En lo referente a las políticas relacionadas con la lucha feminista, el gobierno de Reagan centró sus esfuerzos en abolir, o restringir cuando menos, el derecho al aborto. Questionaban con ello lo que ya se había conseguido – con reservas- en la década anterior. Esta postura política se comprende en el sentido de anteriormente señalado de dar la batalla por los valores, entendida esta lucha como una ola de conservadurismo religioso que situaba en la vuelta a lo tradicional y a la familia nuclear como los grandes principios que debía perseguir la nueva América. Los primeros cuatro años del gobierno Reagan dieron amplia difusión a estas ideas, pero no se concretaron en ninguna prohibición o medida específica. El segundo mandato del presidente se centró entonces en promover campañas de desmoralización hacia las mujeres que decidieran abortar. Los llamados grupos “provida” y las campañas antiabortistas ocuparon un lugar muy relevante en las políticas de Reagan (Driscoll de Alvarado, 2005, 129 y ss.).

En otro ámbito, la administración Reagan se presentó a sí misma como activa en el combate en contra de las políticas comunistas. Se multiplicaron las acciones y expresiones de apoyo a todos aquellos grupos que se declaraban anticomunistas, por extensión, “antiguerrilleros”. Ello le llevó a apoyar gobiernos dictatoriales y autoritarios en todo el mundo, especialmente en América Latina. En sus discursos públicos, el comunismo era el mal absoluto que debía ser erradicado y no había ningún tipo de límite para apoyar a aquellos que luchaban contra su expansión en todo el mundo (Novoa de Jover, 2001, 37 y ss.).

La administración Reagan, al igual que su homóloga Margaret Thatcher en el Reino Unido, propugnó también una serie de políticas de limitación o desaparición de incentivos para la creación artística. Se vieron especialmente afectados por estas restricciones aquellas actividades relacionadas con la de los lugares para exhibir performances o arte alternativo, que habían sido una vía para la expresión del arte femenino en los años precedentes (Reckitt 2001, 23). De esta manera, se combinaban en la política cultural diferentes expresiones de lo que eran los valores de la nueva América que remitían, también en lo artístico, a una visión más “tradicional” de los emprendimientos culturales.

2.2 Contexto cultural y artístico

Estas dinámicas políticas se insertaron en el contexto cultural de la década de 1980 en Estados Unidos y Europa. Fueron los años en que emergió con fuerza el posmodernismo. Esta corriente que aglutinaba una gran diversidad de manifestaciones culturales, artísticas y literarias, ha sido definida como un estilo artístico sin unas reglas claras, pero también como un estado mental en el que todo cabe. En realidad, el posmodernismo no se describe por lo que realmente es, sino por lo que no quiere ser: la continuidad de las “metanarrativas” del pasado. Bajo este paraguas, se cobijan, adoptan y aceptan todo tipo de ideas y creencias, creando una imagen en la que el caos y la diversidad no tienen fin.

La década de 1980 se caracterizó por el afán de mostrar la diferencia y la alternativa como una forma de vida. Esta conceptualización ayuda a comprender la irrupción múltiple de grupos sociales o culturales que quieren ocupar su lugar y quieren tener una voz propia en aquel contexto. En el mundo del arte en particular, a través del prisma del posmodernismo, se engloban toda una serie de grupos, acciones y actores que

cobran sentido dentro de este paradigma superador del modernismo (Campàs Montaner, González Rueda, 2018a, 17 y ss.). Entre esos nuevos movimientos, no se hallaba obviamente el feminismo, ya que su tradición de lucha y pensamiento tenía ya más de un siglo. Sin embargo, sí hubo espacio para la evolución de las prácticas feministas a nuevas expresiones para la protesta, tal y como muestran casos como el de Guerrilla Girls.

En lo que respecta precisamente a la movilización feminista, y en el marco de un contexto político poco favorable para la lucha por los derechos de la mujer, surgieron en la década de 1980 nuevos frentes de actuación. Por un lado, se observa cómo con el ascenso de líderes conservadores de tinte religioso en el ámbito político, también se posicionaron las mujeres conservadoras. El campo de batalla se planteó en torno a algunas medidas concretas, como la Equal Rights Amendment (ERA, o Enmienda por la igualdad de derechos), destinada a acabar con las discriminaciones legales en cuanto a los derechos de la mujer a través de la aprobación de una enmienda constitucional. Si bien la división en el seno de la lucha feminista por esta iniciativa en particular se remontaba a varias décadas atrás, en estos años la lucha se intensificó cuando el sector conservador (contrario a la medida) se vio favorecido por la administración Reagan. La ley del aborto fue también un ámbito de protesta específico, tanto para las que lo defendían como para aquellas que querían prohibirlo (Reger, 2017). El contexto posmoderno de fragmentación también se reflejó en estas movilizaciones, con la escisión de grandes bloques de protesta social en múltiples grupos que luchaban por los derechos de la mujer desde diferentes perspectivas (mujeres afroamericanas, latinas, lesbianas, entre otras).

2.3 Ciudad de Nueva York

En el centro de este torbellino de movilizaciones y cambios culturales de envergadura, se hallaba la ciudad de Nueva York, donde Guerrilla Girls surgió en mediados de la década de 1980. En ese momento, la ciudad era un “hervidero” en cuestiones relacionadas con el arte y las obras se vendían por miles de dólares. Surgían galerías y se producía la apertura de nuevos espacios expositivos permanentemente. El mercado del arte, en aquel contexto, exponía y vendía las obras de un grupo selecto de artistas, hombres de raza blanca, lo que estaba en plena sintonía con el modelo económico capitalista, consumista y desigual del período. En la ciudad, los barrios de Soho o East Village era lugares de cambio y renovación artística. Pero, a la vez, mientras se sacralizaba el arte contemporáneo, se establecía el estereotipo de los *brokers* y los *yuppies*, jóvenes blancos capaces de gastar enormes sumas de dinero en arte para decorar

sus apartamentos de nueva factura y elevar su estatus social a través de la ostentación. Este colectivo que residía en viviendas muy caras ubicadas en los alrededores de la bolsa de valores fue desplazando la vida bohemia de la zona hacia el extrarradio. Este nuevo sistema de la economía del arte articuló nuevos comportamientos y estrategias publicitarias, de tal manera que se comenzó a construir una especie de burbuja económica a través del mundo artístico, en la cual los museos jugaban un papel esencial (Roine, 2019, 21 y ss.).

La ciudad de Nueva York, y en concreto el barrio de Soho, había sido un lugar elegido por los artistas emergentes por una cuestión práctica. Esa zona estaba plagada de *lofts* y de grandes almacenes que habían quedado desiertos una vez que cesó la actividad de la industria manufacturera, textil y química. Esos espacios se reconvirtieron en lugares que los artistas podían alquilar a un precio accesible. Constituían, además, un lugar idóneo para trabajar dada las grandes dimensiones y enormes ventanales que poseían. En este período, la ciudad comenzó a verse afectada por un proceso de gentrificación (del concepto anglosajón de *gentrification*). Este fenómeno propio del sistema capitalista implica la transformación de un espacio urbano que se considera deteriorado, a través de la revalorización (y especulación) del valor del suelo. El lugar concreto de la ciudad que se ve afectado por la gentrificación cambia por completo y se puede observar cómo se borra toda la memoria histórica que lo conformaba. Los antiguos residentes se ven “invitados” a salir de ese nuevo cuadro humanizado, con lo que se crea una suerte de paisaje artificial. Podemos comprobar que la ciudad estaba atravesando por una serie de cambios profundos que afectaban a todos los niveles. La emergencia de Guerrilla Girls - en uno de esos *lofts*- posee, pues, un contexto espacial que centró parte de la atención de los artistas del momento y de la que se hicieron eco en publicaciones como las PAD/D, entre otras (Del Cerro Santamaría, 2009, 45).



Fuente: PAD/D

3. Guerrilla Girls como movimiento social

3.1 Militantes

El marco de actuación de Guerrilla Girls se define por las actuaciones del grupo, su organización y la interacción que mantuvo con otros sujetos sociales, como los que interpela con su protesta, los medios de comunicación o el público en general. En las acciones de Guerrilla participaron – en diferentes momentos de su historia- cerca de 100 mujeres de manera completamente anónima. Este grupo de mujeres artistas y colaboradoras han contribuido de manera colectiva a la construcción y difusión de las obras que caracterizaron la protesta, pero también contribuyeron a diversas tareas organizativas y de propaganda.

Como ya se ha señalado reiteradamente, el origen formal de la organización se remonta al año 1985 en Nueva York. Fueron siete las mujeres artistas que se reunieron en el *loft* de una ellas para debatir sobre los contenidos de la exposición *International Survey of Contemporary Paintings and Sculpture* del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). La protesta surge de una indignación concreta por el modo en que entendían que esta exposición dejaba afuera deliberadamente a un gran número de mujeres artistas. Sin embargo, el debate giró en torno a la manera en que se debía responder ante esta situación, dado que los referentes previos de protesta no eran satisfactorios. El grupo coincidía en que las protestas llevadas a cabo por colectivos feministas de la década anterior no habían resultado efectivas ni contundentes para la movilización de la opinión pública. Debido a ello, y teniendo en cuenta su propia condición como mujeres artistas, decidieron adoptar una estrategia de “naming names”. Se trataba de acusar con nombres propios y de manera pública a los responsables de la discriminación contra las mujeres en el arte, especificando qué habían hecho mal estas personas o instituciones. Todo ello lo llevarían a cabo guardando celosamente el anonimato y haciendo uso del sentido del humor (“Gertrude Stein” *et al.*, 2011, 89).

Los nombres de las activistas no se conocen hoy en día. Cada una de ellas adoptó el nombre de una mujer artista fallecida y de quien consideraban que no había gozado del reconocimiento merecido a su carrera. Liuvob Popova, Gertrude Stein, Rosalba Carriera, Frida Khalo, Elizabeth Vigèe LeBrun, entre otros pseudónimos que emplearon, fueron también un argumento a favor de la inclusión de artistas femeninas en la historia del arte canónica. Todo ello aderezado con un toque de humor, sin dejar de lado por ello el tinte

ácido y enfrentadas al estereotipo de feministas carentes de sentido irónico. En la opinión de miembros del grupo, el anonimato mantiene el foco de atención en el mensaje y no en el personaje artístico. Además, generaba “terror” en el mundo del arte, puesto que no se sabía si al entablar conversación con una artista cualquiera, realmente se estaba interactuando con una Guerrilla Girl (Raizada, 2007, 50).

El nombre del grupo también posee un significado específico. Las guerrillas son grupos de acción caracterizados por emplear el efecto sorpresa y luchar desde planteamientos subversivos contra el poder constituido. En el momento de surgimiento de la organización en particular, el concepto “guerrilla” estaba en primera plana de los periódicos, gracias a las políticas de la administración norteamericana, en concreto la llamada Doctrina Reagan (Novoa de Jover, 2001, 38).³ Sin embargo, como en otras cuestiones relacionadas con el grupo, la propia elección del nombre se debía en última instancia a un hecho alegremente fortuito. Al escribir el nombre elegido por el grupo - Gorilla Girls-, se hizo con un error gramatical y resultó ser Guerrilla Girls. La denominación *gorilla* se relacionaba con otro de los rasgos característicos de la organización: el hecho de que, para preservar su anonimato, las activistas se cubrían el rostro con unas máscaras de gorilas, para demostrar al público la ira que les movía a actuar. Lucy Lippard, crítica de arte y activista feminista, que denunció de manera temprana la falta de presencia de la mujer en el arte, sostuvo que el término *girls* era un tanto degradante para la causa feminista (algunos hombres llaman *girls* a las mujeres para empequeñecerlas). Sin embargo, las Guerrilla mantuvieron el término apropiándose de su uso como una reivindicación (Guerrilla Girls, 1995).

El grupo Guerrilla Girls ha surgido en la década de 1980. El ambiente social y cultural de ese momento tuvo mucho que ver en la estética del propio grupo y, por ello, tenemos la sensación de que es un grupo de mujeres de su tiempo. La estética predominante es la del punk, una estética que emana fuego en palabras de Servando Rocha. La cultura punk fue un lugar de reunión para el inconformismo y la protesta. En su forma de vestir y en las propias máscaras de gorilas se observa rabia y gritos, lucha y acción (Torres, 2015, 9). Además de una nueva actitud más poderosa y subversiva, Guerrilla quería romper también con la estética de las feministas de la segunda ola. Por

³ Por Doctrina Reagan se conoce la política llevada a cabo por la administración del presidente Ronald Reagan de combate al comunismo a escala global, que incluía la ayuda más o menos declarada a grupos armados que hicieran frente a organizaciones o incluso gobiernos a los que se atribuía esa ideología.

ello, dejaron atrás la imagen estereotipada de las feministas de pelo corto y cano, o vello en las piernas (Mato Sanz, 2016, 61).



Fuente: TamTamPress.com

Las obras que realiza este grupo de estética punk buscan el impacto. La interacción con el espectador es siempre la misma atrae sus miradas por la forma en que el texto, la imagen y el color (en el caso de que lo tengan) se combinan. Siempre existe un momento breve de humor (recordemos que la ironía es una de las características del arte posmoderno), pero el poso es de denuncia y reflexión acerca de algo mucho más serio.

3.2 Estructuras organizativas, acciones y motivaciones

Otro aspecto esencial del movimiento reside en la organización, así como el modo en que trabajaban cada actuación. El proceso se basaba en la negociación y en el trabajo colectivo. Se llevaban a cabo reuniones periódicas y se exponían ideas. En base a ello, las activistas se juntaban una vez por mes y procedían a la elaboración del producto concreto. En los pósteres o carteles que elaboraban se exponían, además de nombres propios, de instituciones o agentes sociales, datos porcentuales de participación de las mujeres en diversos ámbitos de la vida, así como realidades específicas relacionadas con la identidad femenina en el mundo del arte. Los acuerdos acerca de cada obra se llevaban a cabo por consenso. Desde un principio, se establecieron los roles dentro del grupo que eran innegociables. Contaban con una tesorera que administraba las ventas de obras a museos y fundaciones, así como también una persona dedicada a la difusión y a la búsqueda de charlas o debates (por los que se cobraba). Además de diferentes tareas asignadas a cada una de ellas, contaban con una *Girl*, Barbara Hoffman, que ejercía de abogado para todo tipo de trámites o contratos. Fue Hoffman quien se encargó de guardar los verdaderos nombres de estas artistas en un sobre cerrado, hasta el día de hoy. No solo este hecho se mantuvo inmutable: tampoco ha variado el modelo de entrada en el grupo, únicamente por recomendación y sin que se aceptaran nunca hombres (“Gertrude Stein” *et al.*, 2011, 91 y ss.)

El repertorio de acciones que emplearon fue evolucionando con los años. En un principio, actuaban de noche, ocultas tras la máscara que las caracterizaba. Sin embargo, esta tarea se volvió peligrosa por varios motivos (la oscuridad que daba paso a accidentes, los problemas con agentes de seguridad, entre otros), motivo por el que contrataron a un equipo de hombres que se dedicaban a pegar los carteles en la vía pública. Sus tácticas obedecían a una simbiosis entre los modelos de actuación de las guerrillas – imitaban su manera de atacar desde un lugar invisible y las motivaciones con una fuerte carga político-ideológica-, al tiempo que sus estéticas mostraban la rebeldía punk de los años 80 (De Salvador Agra 2018, 142). Su anonimato tenía como motivación esencial en sus comienzos el servir como mecanismo de defensa para preservar sus carreras artísticas. De alguna forma, sin saber aún hasta donde iban a llegar con sus acciones, ya temían las represalias de un mercado poderoso como es el del arte (Guerrilla Girls, 1995).



Fuente: Desubrirelarte.com

La dinámica de trabajo colectivo del grupo fue además un acicate para dar salida a una gran diversidad de inquietudes sociales relacionadas con temas sociales de ese momento. Debatieron acerca del alcance y radio de acción de la protesta. Se preguntaban, por ejemplo, si la protesta se debía centrar en la búsqueda de la justicia dentro del mundo del arte o debía ir más allá y abarcar otros ámbitos en que la discriminación de la mujer se hacía efectiva. También se cuestionaban la imagen que debían mostrar al público, ya que no siempre existía una posición monolítica en su seno. Por este motivo, adoptaron la estrategia de enviar siempre a las charlas o debates a cuanto menos dos militantes Girls, para exhibir como un rasgo de diversidad las voces existentes en el grupo acerca de un mismo tema.

El tema de la protesta lésbica o la falta de diversidad fueron motivos también de debate interno en el grupo, dado que se estaba viviendo un momento álgido en la lucha por los derechos de los homosexuales, así como los de las personas de color en Estados Unidos. Existieron también otros grupos que se apropiaron del nombre, lo cual puso de relieve la cuestión de si se debía permitir/prohibir el uso del nombre del grupo para protestas similares. Según las formulaciones basales del grupo, la idea no era que todas las mujeres se convirtieran en Guerrilla Girls, sino que, a través de sus propias

comunidades y espacios sociales se fuera solidificando la idea de justicia en el mundo del arte y se cambiaran las reglas (“Gertrude Stein” *et al.*, 2011, 89 y ss.).

Después de su primera acción de protesta frente al MoMA en 1985, el club Palladium les brindó la oportunidad de curar una exposición en la que se incluían las obras de 85 mujeres.⁴ Tiempo después, College Art Association de Nueva York les invitó a debatir en uno de sus congresos. Las incluyeron en el panel “Anger panel” (panel del enojo/ira). Un hecho al que Guerrilla Girls respondieron con un mensaje en audio que convirtieron en otra de sus actuaciones.

“I'M A GUERRILLA GIRL AND I'M NOT AT ALL INCENSED THAT THE MUSEUM OF MODERN ART SHOWED ONLY 13 WOMEN OF THE 169 ARTISTS IN THEIR INTERNATIONAL SURVEY OF PAINTING AND SCULPTURE SHOW OR THAT THE CARNEGIE INTERNATIONAL [Pittsburgh] HAD ONLY FOUR OUT OF 42. I KNOW FIGURES OCCURRED ONLY BY CHANCE. THERE WAS NO SEXISM, CONSCIOUS OR UNCONSCIOUS, AT WORK. I'M A GUERRILLA GIRL AND I THINK THAT THE ART WORLD IS PERFECT AND I WOULD NEVER THINK OF COMPLAINING ABOUT ANY OF THE WONDERFUL PEOPLE IN IT. AFTER ALL, WOMEN ARTISTS MAKE FULLY ONE WHOLE THIRD OF WHAT MALE ARTISTS MAKE, SO WHAT'S THERE TO BE MAD ABOUT? I MEAN, IT'S NOT NICE TO GET ANGRY. I WOULDN'T DREAM OF GETTING ANGRY. THANK YOU SO MUCH FOR TAKING TIME OUT OF YOUR BUSY DAY TO LISTEN TO THIS.”

5

(Whiters 1988, 286)

Recibieron una ovación desde el público y, desde ese momento, su fama no dejó de crecer. Fueron invitadas a realizar exposiciones en diferentes entidades, algunas más

⁴ The Palladium fue un local de Nueva York que funcionó en The Village desde 1927 como Academia de Música, sala de conciertos, cine y teatro, y finalmente, desde 1985, como *nightclub*. Fue demolido en 1998.

⁵ “Soy una Guerrilla Girl y no me incendia en absoluto que el Museo de Arte Moderno exhibiera sólo 13 mujeres de los 169 artistas en su Encuesta Internacional de Pintura y Escultura o que el Carnegie International [Pittsburgh] sólo tenía cuatro de 42. Conozco las cifras sólo por casualidad. No había sexismo, consciente o inconsciente detrás. Soy una Guerrilla Girls y pienso que el mundo del arte es perfecto y nunca pensaría en quejarme de ninguna de las personas maravillosas que hay en él. después de todo, las mujeres artistas ganan un tercio completo de lo que gana los artistas hombres, entonces, ¿por qué hay que enojarse? quiero decir, no es agradable enfadarse. ni soñaría con enojarme. Muchas gracias por tomarse el tiempo de su día ocupado para escuchar esto”. Traducción propia de Withers, J. *The Guerrilla Girls*. 1988, 286.

modestas que otras. Entre abril y mayo de 1987, prepararon un informe acerca del Museo Whitney de Nueva York, en el que aportaban datos estadísticos con los que querían denuncia la prácticamente nula presencia femenina en sus bienales. De este proyecto, surgió la exhibición *Guerrilla Girls Review The Whitney* en la que se recogían todos estos datos y se elaboraban gráficos para visualizarlos mejor. Las Guerrilla aspiraban a ser rigurosas en su protesta ofreciendo datos cuantitativos que evidenciasen de alguna forma la lógica de su protesta. De hecho, a lo largo de los años sus obras muestran este afán por respaldar la protesta con cifras (Withers, 1998, 288).

Esta acción de Guerrilla sobre el Whitney no fue la primera dirigida hacia esta institución en particular. Ya desde la década anterior, otros colectivos feministas de artistas como “Ad Hoc Women Artist Comitee” realizaron una controvertida protesta con proyecciones sobre los muros exteriores del museo en un sentido similar. También crearon invitaciones falsas a la bienal en las que figuraban muchas mujeres artistas. Este acto fue considerado como vandálico y fue perseguido por las autoridades (Fernández Quesada, 1999, 143). Por tanto, conviene entender que la acción de Guerrilla se enmarcaba en una lógica de protesta que las precedía y sobre la que actuaban.

Guerrilla Girls consiguieron una gran publicidad con sus primeras acciones. A través de ellas, intentaban causar el mayor impacto posible para visibilizar su mensaje. En ocasiones, se aliaron con otros grupos de protesta feministas, como el Women’s Action Coalition (WAC). En 1992, realizaron una acción conjunta con motivo de la inauguración de una nueva sede en el centro de Nueva York del Museo Guggenheim: en la exhibición inaugural, solo estaba confirmada la presencia de artistas hombres blancos. En la vía pública se desarrolló una protesta de mujeres que portaban máscaras de gorilas proporcionadas por el grupo, que además se había encargado de repartir miles de cartas postales rosas con un mensaje hacia el director del museo con objeto de que le fueran enviadas en masa (Raizada, 2007, 41).

Thomas Krens
Guggenheim Museum Downtown
575 Broadway
New York, N.Y.

January 23, 1992

Dear Mr. Krens:

Welcome to downtown. We've been hearing all about your opening show : "Four White Boys at the White Boys' Museum".

Lotsa Luck !

Please sign, stamp, & send.
Courtesy Guerrilla Girls.

Fuente: GuerrillaGirls.com



Fuente: Hungertv.com

Como se puede observar en la imagen, el público era en estas ocasiones parte de la protesta. Ello demuestra que las restricciones para la incorporación de nuevos miembros a Guerrilla no impedían que el grupo estuviese abierto a la participación colectiva y a la colaboración con otros colectivos en las protestas que realizaba. De hecho, buscaba activamente estas sinergias con el afán de interpelar y de crear opinión.

Más allá de la disensión o disparidad de opiniones, Guerrilla sufrió una escisión del grupo original. Entre las causas de esta separación se halla la creciente importancia para las artistas activistas del trabajo individual, incluso anteponiéndose a los intereses del colectivo. En el año 2000, un grupo de miembros (Jane Bowles, Claude Cahun, Hannah Hoch, Gertrude Stein, and Irma Stern) fue despedido del grupo original y fue invitado a formar un grupo independiente. Este hecho generó malestar y controversia, pero con el tiempo se llegaron a una serie de acuerdos que permitieran emplear una denominación que ya estaba registrada como propia por Frida Kahlo y Käthe Kollwitz. Del acuerdo entre las que se quedaron y las escindidas surgió un nuevo grupo: Guerrilla Girls Broadband.

Este segundo grupo tuvo desde sus orígenes las mismas motivaciones que el primero, pero añadiendo otro tipo de acciones como la de llevar su protesta (obras) a otras partes del mundo. Como primera medida, redactaron una constitución en la que defendían la diversidad y la necesidad de compartir el poder entre todas. Recuperaron para el grupo a exmiembros que habían dejado en otro momento el tronco principal, como Girls of color, y artistas que individualmente lo habían abandonado, como Josephine Baker, Julia de Burgos y Sor Juana Inez de la Cruz. Asimismo, se sumaron nuevas miradas feministas más jóvenes (“Gertrude Stein” *et al.*, 2011, 97 y ss.).

Como ya se ha señalado, la primera motivación que inició las actuaciones del grupo fue la protesta por la escasa presencia de mujeres artistas en exposición en los mayores museos de Nueva York. Las ideas feministas que las mueven derivan en más vertientes y generan nuevas protestas. Uno de los temas centrales de sus protestas fue la representación del cuerpo de la mujer en el mundo del arte, lo que produjo el que quizás sea su póster más conocido, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, de 1989. Se ponen de relieve en la obra dos temas al mismo tiempo: el poco espacio que reciben las mujeres artistas en los museos y los cuerpos de las mujeres y su representación en el arte, especialmente el académico. En relación con estos aspectos, también se incluye la denuncia de la violencia hacia las mujeres, como la violación. La protesta se amplió,

en conexión con todo ello, a otros horizontes como el de Hollywood o la industria del cine en general.

En la actualidad, el grupo sigue actuando con las mismas motivaciones iniciales, aunque su campo de acción de denuncia ha ido ampliando territorios. Hoy en día han sumado a las protestas clásicas sobre la desigualdad de representación, de sueldo, de dirección en grandes museos o en la vida en general de la mujer, las protestas de nuevos grupos de identidad surgidos hace relativamente poco tiempo, como el llamado LGTQB+ (Guerrilla Girls, 2020).

4. Marcos ideológicos e influencias artísticas

4.1 El arte feminista

Se ha expuesto en las páginas anteriores quiénes son Guerrilla Girls, de qué manera actúan, en qué contexto han surgido o la dinámica de actuación que siguen en la vía pública o con otros elementos de protesta. A continuación, vamos a analizar el contenido del mensaje que querían transmitir y su inclusión dentro de la protesta feminista en el mundo del arte.

El arte feminista fue pionero en incorporar las prácticas postmodernas, introduciendo por ejemplo la concepción del arte colaborativo y colectivo en oposición al arte como producto de un genio individual. También fue parte de la deconstrucción del estereotipo de la mujer como ama de casa, expresada de modo elocuente con la obra de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, de 1975. La sátira y la protesta política también fueron el objeto de obras producidas en el marco del arte feminista. Todo ello en relación con un marco del arte feminista que deja atrás el arte abstracto, de manera que los cuerpos humanos, en especial el de la mujer, se convierten en vías de comunicación y en soportes para las creaciones. También las vías de exploración para la expresión artística femenina se multiplican y se abren diferentes dimensiones: la fotografía, los vídeos, las cintas o la performance y la artesanía se convierten en medios predilectos para la creación artística (Brodsky, Ferris, 2008, 332 y ss.).



Semiotics of the Kitchen, Marta Rosler, 1975. Fuente: Museo Reina Sofía

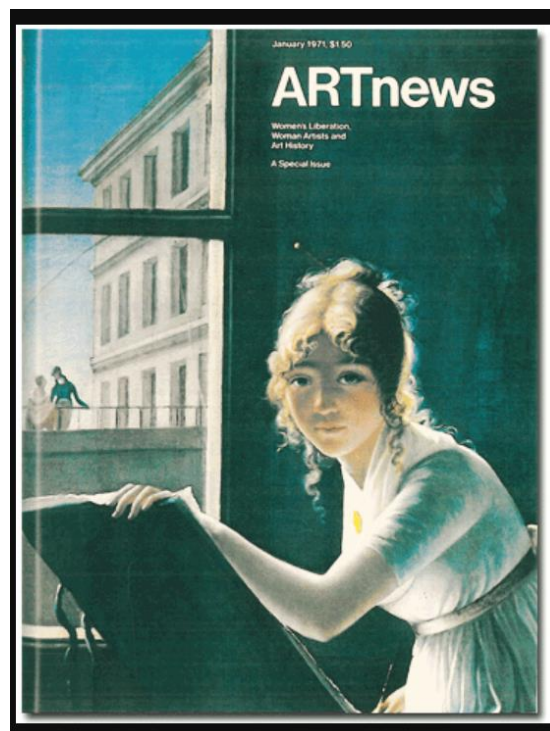
Guerrilla Girls se beneficiaron de la experiencia previa de otros grupos de protesta como la Guerrilla Art Action Group (GAAG), de 1969, formado por una pareja de artistas quienes exhibían sus protestas a través del arte performativo. El Arts Worker's Coalition fue también un precursor en la utilización de medios rompedores para llevar su mensaje de descontento. Sin embargo, el único grupo de protesta feminista en esos años fue el Women artists in Revolution (WAR) (Whiters, 1998, 288 y ss.). Con estas organizaciones y gracias al trabajo de historiadoras del arte, críticas o intelectuales del mundo del arte feministas, el arte feminista comenzó a ocupar un lugar en la historia oficial. Se identificaban en este arte estrategias novedosas en la representación artística para oponerse al falocentrismo o a la representación de la mujer ligada al carácter sexual de su cuerpo, así como también al rol tradicional de madre omnipresente en el arte convencional. Una de las mayores aportaciones de estas expertas ha sido situar el arte feminista en el mismo camino de deseo transformador del feminismo tradicional.

Uno de esos trabajos, el de la historiadora Linda Nochlin, fue especialmente relevante en el sentido de despertar conciencias y azuzar a quienes ya tenían esas inquietudes, tanto dentro del mundo del arte feminista, como del feminismo en general. En el artículo "Why there been no great women artists?", del año 1971, publicado en la revista *Artnews*, la historiadora expone la idea de que el mundo del arte se había construido hasta entonces desde un punto de vista patriarcal.⁶ Era esta una cuestión que

⁶ *Artnews* es una revista dedicada al mundo del arte, fundada en 1902 y con sede principal en Nueva York.

hasta entonces se había analizado de manera parcial o se había ignorado por completo. Su idea acerca de la posición de la mujer en el mundo del arte se originaba en la idea de que tendemos a captar la realidad como algo “natural”, basándose en las ideas de John Stuart Mill. Como tal, no se había planteado la posibilidad de que el mundo del arte no fuese “naturalmente” así, con sus múltiples facetas, sino que se hubiese constituido desde un punto de vista muy determinado, patriarcal según argumentaba. La mujer en ese mundo solo era un aderezo, un acompañamiento al verdadero genio creador.

A través de su estudio, Nochlin cuestionaba toda esta construcción histórica y social acerca del artista, del espectador y los estereotipos, para llegar al punto culmen de su tesis: la base del iceberg se sitúa en la academia y en la educación que se le ha negado a la mujer desde el primer momento. La institución museística habría sido la encargada de repetir esos cánones desiguales a lo largo de su historia, contribuyendo a la desigualdad y el sesgo entre el arte "oficial" y el creado por la mujer. Este, siguiendo esta visión sesgada, no cumpliría con los estándares para estar a la misma altura que el de los hombres, y quedaría reducido y encasillado en la representación de flores o temáticas puramente “femeninas” (Nochlin, 1975, 24).



Portada de la revista *Art News* de 1971 donde se incluye el artículo de Linda Nochlin.

Fuente: artnews.com

El trabajo de Nochlin fue notablemente influyente en el pensamiento feminista y en los marcos ideológicos que dieron forma al movimiento de Guerrilla Girls. Sin embargo, no fue el único. Otro de los aspectos que ha de tenerse en cuenta en el proceso artístico es el del rol que se asigna a cada agente y el paradigma que se construye alrededor de esta cuestión. En el caso del artista, es él quien toma la dirección de la creación y la libertad para llevarla a cabo de la manera en que prefieran. En cuanto al contenido de la obra, cuando se trata de una figura femenina, el rol asignado es el de “musa”: ellas no tienen derecho a estar del otro lado de la obra. El artículo de Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", de 1975, pone el foco en esta cuestión. Expone, en particular, uno de esos elementos aceptados como algo natural: la mirada del hombre simbolizando la fantasía sobre la imagen de la mujer, que encarna el objeto erotizado. Esta conceptualización nos ubica en un paradigma de constricción creativa para la mujer en el arte: ellas solo pueden ser observadas. Existe, por tanto, una condición ya dada de mero objeto observable/retratable en la mujer que ha condicionado la vida femenina y de la que el mundo del arte no permanece ajeno (Mulvey, 1975, 808).

La desnudez, por otro lado, es otro aspecto de ese rol asignado a la representación de la mujer que se materializa en el arte académico y normativo. La mujer musa debe estar desnuda, despojada de sí misma y a merced de su creador. Ese objeto en el que se convierte la mujer desnuda otorga al espectador, del que se espera que siempre sea un hombre, todo el poder. La mirada es la acción activa de la interacción entre obra-espectador, mientras que el objeto retratado desnudo se muestra pasivo, devolviendo su mirada con abatimiento. Por este motivo, Guerrilla Girls cubren los rostros de las mujeres que incluye en sus obras, en particular con máscaras de gorila. Cambian el abatimiento y sometimiento por rabia y agresividad. En su obra *Do Women have to be naked...?* empoderan a la protagonista con otro elemento además de la máscara. La odalisca de Ingres de la que se apropia el grupo se encuentra reclinada en un diván de espaldas y desnuda, volviendo su mirada al espectador y con un abanico en la mano derecha. Guerrilla Girls modificó ese abanico para hacerlo parecer un falo en erección, además de tapar el rostro de la mujer con la máscara de gorila. Con estos dos elementos, la odalisca ha dejado atrás ese papel sumiso que le otorgaba el hombre creador, para desafiar con fiereza a quien la mira (Hanson, 2013, 7).



Fuente: GuerrillaGirls.com

Llegados a este punto, cabe precisar de qué hablamos cuando nos referimos al arte feminista. Hacia las décadas de 1970 y 1980, se puede identificar un nuevo sentir entre artistas que habían estado bajo la influencia del post estructuralismo o el psicoanálisis. Comenzaron a hacerse eco de una serie de inquietudes acerca del feminismo que ya no eran las mismas que se habían expuesto en el movimiento más temprano (o primera ola). Les generaba rechazo determinados aspectos relacionados con la «feminidad» o el rol establecido para la mujer en la sociedad. Asimismo, la representación artística se replanteó y se utilizaron nuevos medios para mostrar otras emociones. El feminismo y el arte necesitaban asociarse como un todo. El análisis del arte en el pasado se había circunscrito a un interés por todo lo que ocurría dentro de un marco, mientras que los intereses del feminismo se centraban en todo aquello que ocurría fuera de él (lógica patriarcal, representación, historia y justicia). Como resultado de estas nuevas inquietudes, el feminismo que analizaba el arte comenzó una construcción de un lenguaje propio, con el que va a elaborar un contexto explicativo de lo que está observando (Reckitt, 2002, 19).

Como una evolución natural, el arte feminista de protesta - en el que se contextualiza el grupo que se estudia en estas páginas- surge para la denuncia de prácticas de marginalización y discriminación de la mujer en el ámbito institucional. También lo hace como respuesta a todas esas voces femeninas que no hacían más que preguntarse por qué las mujeres no estaban a la altura. La protesta en el mundo del arte feminista fue escalando en intensidad y reformulando sus preguntas a medida que se dejaban de aceptar “realidades” establecidas por la Academia. Se cuestionaba, por ejemplo, por qué no ha

habido grandes mujeres artistas o por qué existe un estereotipo marcado de representación femenina en el arte. Pero más allá incluso, interesaba saber por qué los genios siempre son hombres o quién estableció que las mujeres tienen diferentes “sensibilidades” a la hora de crear. De estas preguntas, surgieron otras que se referían al ámbito del mercado del arte, como por ejemplo la necesidad de explicar por qué no se compran obras de mujeres artistas o la ausencia de una representación real de la mujer en los museos.

4. 2 La práctica cultural activista

La protesta portando mensajes en carteles se volvió una práctica habitual en las décadas de 1960 y 1970 en Estados Unidos, asociada al Movimiento por los Derechos Civiles y con una gran variedad de luchas de diverso signo interconectadas. Entre los grupos de protesta política con base feminista, encontramos a la Coalición de Acción de Mujeres (o WAC por sus siglas en inglés), a la Acción por la Salud De Las Mujeres y Movilización (WHAM). En el mundo del arte en particular, existieron grupos como el de la Coalición de Trabajadores del Arte que, en su corta duración, fue uno de los primeros en protestar por los derechos de los artistas en el MoMA. Su lucha tenía una base de tipo sociolaboral más que estrictamente feminista, en cuanto reclamaban mejores condiciones de los artistas en general dentro de una de las instituciones museísticas más poderosas del mundo. Otro movimiento que surge del WAC en aquel contexto es el WAR (Women Artists in Revolution), en el año 1969. Este grupo centró su protesta en el tema del nivel de representación de las artistas mujeres en el museo, primero en el Whitney y más tarde en el MoMA. Exigía la igualdad en las exposiciones, en la adquisición de obras o en la representación de los comités especializados.

A partir de la década de 1970, la protesta dejó de tener tintes guerrilleros y se centró más en intentar reclamar la igualdad con una perspectiva más sosegada y organizada. Otro tipo de iniciativas que surgieron a raíz de la falta de espacios para exponer las obras o en relación con la poca aceptación que estas recibían en los museos más importantes, fue la proliferación de galerías pequeñas promovidas por los propios artistas (Roine, 2019, 12 y ss.). En ese sentido, uno de los colectivos más conocidos fue PAD/D (Political Art Documentation/Distribution) que estuvo en activo desde los años 1980-1986. Su objetivo principal era proveer a los artistas de un marco organizado y efectivo en el cual buscar una alternativa al sistema del arte. Este grupo también promovió la creación de arte para protestas, propició encuentros de diferentes actores de la escena

política y creó un archivo en el que se incluyen todas las obras creadas en este contexto, que ahora forma parte de la colección del MoMA (Sholette, 2023).

Fernández Quesada considera que la práctica cultural activista es una especie de "híbrido" entre el mundo del arte y el del activismo político con el objetivo de promover un cambio en la sociedad. Añade, además, que el propio proceso creativo es la esencia del arte activista y no el producto que de sus actuaciones emana. Esta práctica surge a mediados de la década de 1970 en Estados Unidos, momento en que se une, por un lado, el activismo político de la década anterior y, por otro, las nuevas tendencias en el arte que deviene en conceptual. Hacia la década siguiente, la práctica activista en el ámbito cultural estaba dominada por la crítica hacia los discursos dominantes del modernismo en todos los ámbitos. Bajo la bandera de esta crítica, se multiplicaron las demandas de justicia social relacionadas con los cada vez más contestarios grupos marginados. Y entre ellos, el de la mujer.

La representación de las mujeres artistas se hizo mucho más patente en estas lógicas culturales activistas. Ello vino motivado por la propia naturaleza de dichas prácticas, las cuales podían pertenecer casi a cualquier disciplina, pero con un carácter efímero que las convertía en menos costosas que las académicas. La mujer ocupó un papel protagonista en algunas de estas prácticas propias del contexto: performance, la instalación, la fotografía y otros medios que podían utilizarse y estaban al alcance de las mujeres artistas que se sentían marginadas de la primera plana en el mundo del arte (Fernández Quesada, 1999, 133 y ss.). El arte activista de la década de 1980 no centró su atención en la lucha de clases, lo que había sido característico del arte político anterior, sino que lo hizo en la representación de los diferentes grupos sociales que surgían y se hacían en este momento (Campàs b, 2018, 245).

Se comienza a hablar en ese contexto de un cambio de paradigma artístico bajo el paraguas del posmodernismo, dado que las posibilidades de acción se multiplican y el pluralismo pasa a ser el emblema en el arte. Featherstone lo define así:

Los partidarios del posmodernismo entienden que se produce en la cultura un cambio fundamental, en el que se deconstruyen las jerarquías simbólicas existentes y se pone de manifiesto un impulso más lúdico, popular y democrático. Con ello pierden espacio las jerarquías simbólicas anteriores, más firmemente estructuradas, que habían sido los motivos dominantes en la

modernidad occidental estableciendo ideas particulares sobre la historia universal, el progreso, la persona culta, las estructuras políticas del Estado y los ideales estéticos (Featherstone 1991, 181-182).

Estas preguntas, motivos y herencias artísticas explican la existencia y obra de un grupo artista feminista de protesta como Guerrilla Girls. Comenzaba una nueva ola feminista (la tercera) en la que la crítica, las inquietudes sociales y transversales a toda la existencia femenina, pasarán a ocupar un lugar central en la agenda de la protesta. Al tiempo, con el cambio de paradigma modernismo-posmodernismo, surgió la necesidad de transformación en el mundo de los museos, en los que se comenzó a reclamar por una igualdad de representación, de decisión y de discurso.

En las últimas décadas, se viene produciendo un replanteamiento en el ámbito de los museos. Se están buscando nuevas perspectivas que completen el discurso que estas instituciones construyen. Para ello, se incluyen nuevos relatos historiográficos confrontados a construcciones caducas como las imperialistas, o incorporan la cuestión de igualdad de género tanto en su estructura interna como en las obras expuestas. En cuanto al contenido, el patrimonio que los museos adquieren y exponen es uno de sus elementos definitorios más relevantes. Guerrilla Girls incidía con su protesta en ese aspecto, ya que la compra de obras de las instituciones representaba un elemento crucial para luchar por la igualdad de las mujeres artistas. En el cartel que reproducimos a continuación, realizado del año 1989, el mensaje central se refería a la discriminación de los artistas de color y de las mujeres. Como se puede observar, al mismo tiempo, introduce la cuestión del enorme gasto representado por la adquisición una sola obra de un artista masculino blanco reconocido (Jasper Johns), con el que se podrían comprar hasta 68 obras de mujeres artistas.

**WHEN RACISM & SEXISM ARE
NO LONGER FASHIONABLE,
WHAT WILL YOUR ART
COLLECTION BE WORTH?**

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

- | | | | |
|-----------------------------|-----------------------|------------------------|----------------------------|
| Bernice Abbott | Elaine de Kooning | Dorothea Lange | Sarah Peale |
| Anni Albers | Lourdes Fontana | Marie Laurencin | Liliana Popova |
| Sofonisba Anguissola | Melo Warwick Fuller | Edmonia Lewis | Olga Rozanova |
| Diane Arbus | Artemisia Gentileschi | Judith Leyster | Nellie Mae Rowe |
| Vanessa Bell | Marguerite Gérard | Barbara Longhi | Rachel Raych |
| Isabel Bishop | Natalia Goncharova | Dora Maar | Kay Sage |
| Rose Bonheur | Kate Greenaway | Lise Miller | Augusta Savage |
| Elizabeth Bourgeois | Barbara Hepworth | Lisette Model | Vivara Stepanova |
| Margaret Bourke-White | Eva Hesse | Paula Modersohn-Becker | Florine Stettheimer |
| Romaine Brooks | Hannah Hoch | Tina Modotti | Sophia Taeuber Arp |
| Julia Margaret Cameron | Amy Huntington | Berthe Morisot | Alina Trancos |
| Emily Carr | May Howard Jackson | Grandma Moses | Marietta Rabuzzi Titonetto |
| Rebecca Cassiere | Frida Kahlo | Guillemo Klutner | Suzanne Valadon |
| Mary Cassatt | Angelica Kauffmann | Alice Neel | Remedios Varo |
| Constance Maria Charpentier | Hilma af Elén | Louise Nevelson | Elizabeth Vigée Le Brun |
| Inogen Cunningham | Kathe Kollwitz | Georgia O'Keeffe | Laura Wheeling Waring |
| Sonia Delaunay | Lee Krasner | Meryl Oppenheim | |

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fuente: GuerrillaGirls.com

Sin embargo, Arthur Danto consideraba paradójico que Guerrilla Girls denunciara la poca inclusión en la estructura museística y en las salas de exposición, pero que al mismo tiempo estuvieran reclamando para ellas mismas un lugar allí. Sus métodos eran rompedores, reflexionaba, pero el objetivo final de su protesta parecía contradictorio con su discurso. En su opinión, después de todo, ¿por qué vas a querer exponer tus obras en un espacio que te parece tan injusto? (Alario Trigueros, 2010, 20). En ese sentido, Guerrilla consideraba que no se estaba entendiendo el sentido de sus demandas. Su objetivo no residía en incluir obras de artistas mujeres en museos únicamente, sino que demandaban un cambio del sistema institucional por completo, en el sentido reclamado por Linda Nochlin tiempo antes de su protesta.

Guerrilla Girls tenía como objetivo denunciar con nombres propios todas aquellas prácticas que se pueden considerar como generadoras de desigualdad en el mundo del arte. Los primeros años los dedicaron en exclusiva a ello, para más adelante ir abriendo horizontes en cuanto a nuevas inquietudes, identidades y ámbitos que necesitaban reclamar su espacio igualitario. El grupo se denominaba a sí mismo como «la conciencia del mundo del arte» y a través de las acciones de protesta su objetivo principal era «reinventing the F word: Feminism!». Creían que el feminismo requería un cambio de imagen: debía ser *cool* el hecho de ser feminista. Si las mujeres y hombres que se definían feministas eran tildados como personas amargadas e insatisfechas, la lucha por la igualdad no trascendería mucho más. Había que cambiar la imagen del movimiento para atraer la atención de los medios, en este caso, enfocado al mundo del arte (Raizada, 2007, 48).

Las prácticas artísticas activistas presentan en su conjunto una serie de elementos en común: (1) se desarrollan en grupos que poseen una elevada organización y (2) desarrollan una investigación del caso de denuncia sobre el que se focalizan. En el caso de Guerrilla Girls, hemos descrito previamente su manera de organizar la jerarquía y el trabajo, donde todo se basaba en la búsqueda de acuerdos colectivos. Otro aspecto importante es que su práctica se caracterizaba por ser colectiva y sin una autoría singularizada. Las participantes perdían su identidad dentro del nombre de un colectivo y sus trabajos se elaboraban de manera explícitamente conjunta. Este aspecto en particular es de gran importancia, puesto que es un elemento que derriba la construcción del “genio creador” convirtiendo a los artistas en parte de un todo, un rasgo que tal y como se ha reiterado, es propio del movimiento posmoderno. En el caso de las artistas Guerrilla no

solo no utilizan sus nombres reales, sino que se han convertido en seres anónimos bajo una máscara.

Conviene también subrayar como un rasgo distintivo de su movilización el empleo de los medios de comunicación en masa para transmitir el mensaje elegido. Este punto se relaciona con los canales por los que el mensaje se transporta al receptor y la imagen que se proyecta. En estos grupos activistas, las vallas publicitarias, los pósteres, la publicidad en el transporte o cualquier otro soporte en la vía pública suponen un medio de comunicación. Guerrilla hizo uso de todos ellos, a los que sumaron también la televisión, los periódicos y, más recientemente, internet (Fernández Quesada, 1999, 138).

Se confirma así que «las técnicas deconstructivistas de tendencias posmodernistas empleadas en los *mass media* han sido muy influyentes para estos artistas activistas» (Fernández Quesada, 1999, 139). Las obras de Guerrilla Girls se caracterizan, en este sentido, por la descontextualización de imágenes, superpuestas con mensajes opuestos a su sentido natural, donde el juego de colores impacta a la vez que informa.

Otro concepto unido a la práctica artística activista es el de *artivismo*, que describe aquellas obras de artistas activistas que utilizan el arte como un medio para el cambio social. Guerrilla describía su práctica de esta manera: «Se trataba de darle la vuelta a una cuestión, presentándola tal vez como un acertijo, un enigma o una pregunta sin respuesta. Y luego contraatacar con algunas estadísticas que harían cambiar de opinión a alguien». Se ha denominado este proceder como *creative complaining*, o queja creativa, definido por el uso de los propios talentos y habilidades creativas y de comunicación del artista para construir un mundo mejor (Baeva, 2018).⁷

4.3. Influencias artísticas y nuevas prácticas culturales

Las prácticas deconstructivistas en el arte feminista posmoderno son una herramienta que permite agrupar los estereotipos relacionados con la mujer, desmontarlos y construir unos nuevos, que pretenden ser más justos. Guerrilla hicieron de este recurso una de sus herramientas cotidianas para denunciar y protestar, pero ha habido otras artistas que han influido directamente en su trabajo. Cindy Sherman, por ejemplo, trabajaba con fotografías en las que solía aparecer ella misma. Las imágenes muestran a

⁷ «It was about twisting an issue around, presenting it as maybe a riddle or a conundrum or some unanswered question. And then hitting back with some statistics that would change someone's mind», Baeva, Svetla, *Guerrilla Girls on the art of creative complaining*, 2018.

una mujer en situaciones asociadas (supuestamente) al género femenino: reflexionando en una cama o situada frente a un fregadero lleno de platos, entre otras. Algunas de las imágenes están manipuladas para ofrecer una visión distorsionada de la mujer. Con ello, Sherman se apropiaba de acciones y supuestos establecidos como estereotipos de mujer, para reconvertirlos en una propuesta de reflexión. Sus obras «invierten los términos del arte y la autobiografía» (Bernárdez Rodal, 2019,132).



Fuente: WikiArt

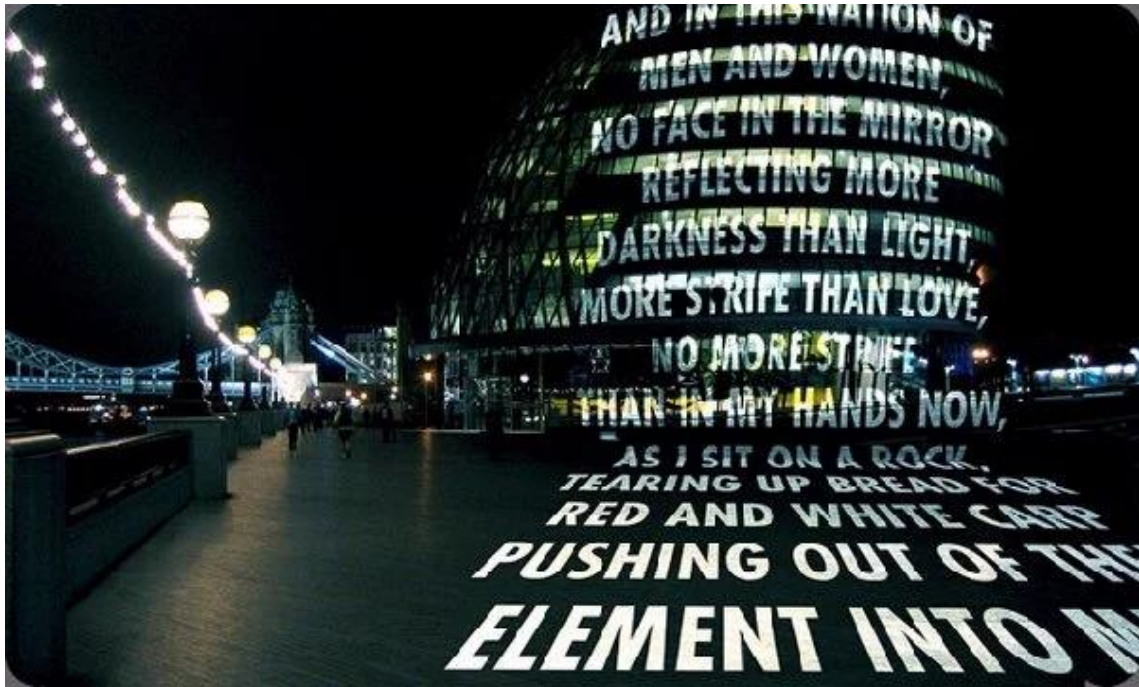
Otra influencia que ha tenido gran importancia en el trabajo de Guerrilla ha sido la obra de Barbara Kruger. Fue una de las primeras mujeres artistas en tratar la importancia de los signos como elemento de comunicación para deconstruir la imagen de la estética femenina del pasado. A través de sus obras, se combinan imágenes y texto, en el cual se exponen mensajes para derribar estereotipos a través de la apropiación de las herramientas de los medios de masa. Kruger interactúa con el público de manera directa utilizando pronombres personales (Kosut, 2018, 191) Esta influencia ha sido muy

relevante en el trabajo de Guerrilla, que utilizaron la misma técnica de apropiación y de reconstrucción de un mensaje para sus obras.



Fuente: Broad Art Fundation

Siguiendo con las influencias recibidas por el movimiento, cabe reseñar el trabajo de Jenny Holzer. Su obra ha estado caracterizada por la utilización de las calles como soporte para distribuir su mensaje de arte conceptual. El poder de las palabras representadas en imágenes y la utilización de cualquier espacio para exponer su discurso han sido elementos rompedores que Guerrilla ha empleado también. Holzer introdujo la resignificación de los espacios y utilizó el paisaje urbano de Soho y Manhattan para utilizarlo como soporte de sus obras (Campàs 2018b, 265).



Fuente: AngelsFerrerb.

Por último, podemos mencionar el papel del pop art y del surrealismo en la creación de Guerrilla Girls. El surrealismo, que ya a principios del siglo XX chocaba con los valores tradicionales propios del arte modernista, ha sido una especie de puente entre las vanguardias y el pop art. Los surrealistas hacían uso de la imaginación para enfrentarse con rebeldía a los cánones tradicionales, creando espacios, paisajes, escenas o textos absurdos que solo tienen sentido en sus propios inconscientes. Por otra parte, el arte pop hace uso de la serialización, de la estridencia de colores y de la apropiación y modificación de imágenes. Walter Benjamin aseveraba que el aura de una obra de arte desaparecía con su reproducción y justamente eso es lo que el arte pop quiso practicar (Vetesse, 2013, 91) Estos elementos los podemos relacionar, por ejemplo, con la imagen creada por Guerrilla: un cuerpo humano con una cabeza de gorila con un fondo rosa y amarillo neón por detrás en una de sus obras o un póster con la reproducción de premios Óscar.



Fuente: WahooArt.com



Fuente: Arthive

En todo caso, el cuerpo de la mujer parece situarse en el centro de la lucha feminista. La reapropiación de la identidad pasa por el empoderamiento y la toma del control del propio cuerpo ante la dominación del hombre en un sistema patriarcal desde sus orígenes (aquello que se entiende que ha querido enseñar la religión). La lucha feminista dio paso al arte activista feminista y las prácticas que en él se desarrollan tienen como elemento en común el cuerpo femenino. Este elemento se convierte en el soporte preferido para *performances*, *happenings*, *flash mobs*, entre otras prácticas artísticas. El movimiento feminista ha defendido el empoderamiento del propio cuerpo como un arma para la lucha por la igualdad y para escapar del sometimiento masculino. La idea de «lo personal es político», característica de la segunda ola feminista, tuvo una repercusión inmediata en la toma de conciencia del propio cuerpo en la mujer. Se pudo establecer una relación directa entre el control que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres y el poder gubernamental y legislativo, generalmente masculino, en el cual no podían participar (Del Río, Cintas Muñoz, 2013, 24 y ss.).

La importancia del propio conocimiento y del empoderamiento del cuerpo femenino también motivó otro tipo de expresiones artísticas, como los trabajos feministas de Judy Chicago y su obra *The Dinner Party*, 1974. Esta instalación muestra el cuerpo de la mujer en el papel protagonista de la escena artística. Presenta un desafío y una ruptura con el papel tradicional de las mujeres y su representación en el arte. Guerrilla Girls son plenamente conscientes de ello cuando desnaturalizan los cuerpos y los resignifican mediante la manipulación artística (Qualls, 2021, 33).



Fuente: Google Arts And Culture

La construcción del arte feminista activista a través del *jamming* fue otro elemento destacable para el movimiento. La cultura *jamming* está constituida por una serie de prácticas y tácticas que tienen como objetivo causar disrupción en un sistema dominante, con el propósito de abrir nuevas posibilidades. En el campo de la creación artística esa expresión cultural se utiliza especialmente a la hora de protestar y manifestarse: las vallas de publicidad, los grafitis o los pósteres suelen ser, en general, las herramientas predilectas para llevar a cabo la obra. Existe, de hecho, una larga tradición en el arte feminista en sus múltiples vertientes que han desarrollado esta práctica; se pueden encontrar ejemplos de ella en varios países en las últimas décadas. En opinión de Christine Harold, *pranking is an art* (bromear es un arte), un *leitmotiv* en el que se basa tanto la cultura *jamming* como las obras de Guerrilla. (DeLaure, Fink, 2017, 62)



Fuente: PAD/D

La cultura *jamming* sirve al fin de causar una disrupción pública en las actuaciones de las artistas activistas. Los medios utilizados son «maneras fáciles, baratas y efectivas para crear una declaración que detenga a la gente en seco» (Brownson, 2023) Podemos pensar en Guerrilla Girls como unas de las primeras practicantes de la cultura *Jamming* antes de que se extendiera a otros ámbitos (McCartney, 2018, 122).

5. Impacto social del grupo

5.1 Interacción con la política, la economía, los medios y la ciudadanía

La reacción del público ante las obras de Guerrilla ha sido, en general, positiva. El mensaje de protesta que dirigieron de manera anónima fue efectivo, al menos en lo que

respecta a la respuesta que obtuvieron. Recibieron incluso cartas de disculpas por parte de personas relacionadas con el mundo del arte, como la curadora Ida Panicelli o el escritor y crítico Thomas McEvelley. Sus obras en la vía pública no solo interactuaban con el público en general, sino que lo hacían también con los propios denunciados. Tal y como relata la guerrilla Käthe Wolwitz, cuando vio que la *art dealer* Diane Brown se reconocía en una lista de un póster de Guerrilla Girls (*These galleries show no more than 10% women artist or none at all...*) comprendió que realmente estaban siendo efectivas con sus obras. Guerrilla se fueron haciendo cada vez más famosas en la década de 1990: acudían a *gigs* o charlas, la prensa se hacía eco de sus trabajos y llegaron a recibir una subvención gubernamental para la creación de un *newsletter*: *Hot Flashes* (McCartney, 2018, 117).

THE NEW YORK TIMES, SUNDAY, JANUARY 4, 2004 AR 37

ART / ARCHITECTURE

Masks in Place, but Firmly in the Mainstream

Continued From Page 34

wood, which reconfigured the statuette as the controversial senator and declared: "Even the U.S. Senate is more progressive than Hollywood. Female senators: 14 percent, female directors: 4 percent." (The year before their billboard featured "The Anatomically Correct Oscar," a pudgy white male statue shyly covering his genitals. "He's white & male, just like the guys who win!" the billboard proclaimed.)

Then there's the poster promoting a fictional movie, "The Birth of Feminism," with Pamela Anderson as Gloria Steinem (and, according to Ms. Kahlo, initially thought the poster was real), Halle Berry as Flo Kennedy and Catherine Zeta-Jones as Bella Abzug. "It's just like when we started in the art world, we've had a tremendous outpouring from women filmmakers of all sorts, because they feel afraid to speak up. They are not crazy rabble-rouser trouble-makers and stealth bombers the way we are," Ms. Kollwitz said.

And when Arnold Schwarzenegger was elected governor of California, the Guerrilla Girls instantly rose to the occasion with "The Schwarzenegger Shield," admonishing "Don't Let Your Governor Grope You," which they proudly brandished during a reading of their book at the Central Library in Los Angeles the day after his election.

The Guerrilla Girls are already planning their next battles. They are looking at how to bring their subversive tactics to the music world. And they are working on their next book, a comic-style guide to New York City museums, which will accompany a show at a yet-to-be named art space.

"Things are better now than they've ever been and there are a lot of successful women, but the old stereotypes still hold," said Ms. Kollwitz, over a snack of beer (sipped through straws) and French fries at the Half King, a Chelsea pub. "I think we do deserve some of the credit. We made it cool."

"To complain," Ms. Kahlo supplied.

And complain they do. While they have been accused of whining (Hilton Kramer once called them "Quota Queens"), the Guerrilla Girls' most potent weapon is their wit, which is still on ample display in "Bitches, Bimbos and Ballbreakers."

The fashionably hot-pink book — like their others a slim 96 pages — started out as a joke, inspired by the notion that the stereotype of the wild and crazy Abstract Expressionist guy just didn't fit women. "If a woman behaved that way, she'd be committed," Ms. Kahlo said. But what was the equivalent for women? "We just started making lists of female stereotypes, and it was hilarious. We did it as a goof, and it started to organize itself into categories."

The book examines "The Top Stereotypes from Cradle to Grave," giving thumbnail histories for cultural clichés ranging from "Daddy's Girl" and "the Girl Next Door" to "the Bimbo/Dumb Blonde" and "the Bitch/Ballbreaker." Each is given the trademark Guerrilla Girl treatment: pointed facts and cool graphics.

Not all stereotypes are bad. In fact, some have been reclaimed over the years. "Bitch is the main one," Ms. Kollwitz said. "A lot of women looked up and said, 'Hey, if a bitch is an aggressive, assertive woman who doesn't take any lip from anyone, what's wrong with that?'"

"And there's a bitch empowerment movement in the United States right now," Ms. Kollwitz continued. "I think the message is, understand stereotypes so you can play with them, you can use them, you can abuse them, you can take them into your person, you can cast them out. I say if you want to be a bimbo, be a bimbo, but understand what a bimbo is, and what you're doing, and how you're using it and how it's using you."

But there's one stereotype that the Guerrilla Girls are making every effort to change. "The stereotype we're trying to confound is the humorless, deadly, serious, whining, complaining feminist," Ms. Kollwitz said. Or as Ms. Kahlo stated earlier, "I think you could say one of our largest ambitions is to make it fashionable and O.K. for women to say, 'I'm a feminist.'"

As if on cue, a waitress, Dana Rebeiro, rushed over. "That last book you had, I just went to Barnes & Noble and heard the two of you. Right on! It was awesome. I'm an active feminist and I love you all!" □

Do women have to be naked to get into the Met. Museum?

Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female.

GUERRILLA GIRLS CONSCIOUSNESS OF THE ART WORLD
WWW.GUERRILLAGIRLS.COM

In one of the Guerrilla Girls' best-known "actions," they put a gorilla head on Ingres' Odalisque to protest the lack of female artists at the Metropolitan Museum.

Fuente: GuerrillaGirls.com

GUERRILLA GIRLS

PROBE THE NEW YORK TIMES

TIMES LINE

A BRIEF HISTORY OF THE PAPER THAT'S TOO MALE, TOO PALE, TOO STALE AND TOO VAIN!

1963 The *New York Times* is founded in 1851, with major headquarters in New York City. It is the largest newspaper in the world.

1973 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

1974 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

1976 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

1981 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

1984 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

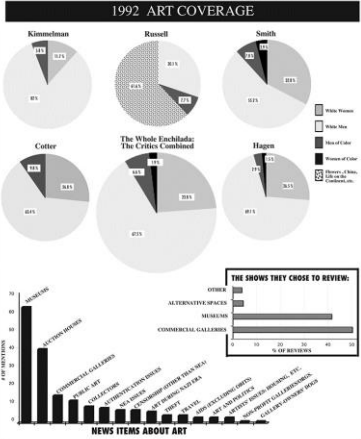
1988 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

1991 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

1992 The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

1993 AND BEYOND The *Times* publishes the first issue of its new Sunday edition, the *Sunday Times*. It is the first newspaper to do so.

DEEP DISHING: WHO GOT THE BIGGEST PIECE OF THE CRITICS' PIE?



SCIENTIFIC STUDY PROVES NYT ART WRITERS ARE CHANNELERS FOR THE CULTURAL ELITE!

Guerrilla Girls researched the present *Times* art writers. Skilkin having reputations outside the paper and allowing their writing to be so rightly edited that it cannot have an individual voice, we concluded that they are Messengers of Good Taste, obedient by the *Times* establishment and its highly persistent or connection. What they say is not as important as who and what they cover. A profile and analysis of each follows:

Paul Goldberger, Culture Editor: An ink white male, member of the cultural elite, began as architecture critic on page 4 of *Yankee Times* in 1964 under suspicious circumstances (see *Times* link). Ambitious, follows, and leads. A recipient of social and political issues in our field. Thought to be cozy with big real estate interests and small group of chosen architects, all white and mostly male. Most penetrating 1992 feature: "75 Years of Unshelved History, the Design of Ralph Lauren" (sponsored Richard Bernstein's attack on multiculturalism in 1992, then allowed increased coverage of women and artists of color in 1992. Out of touch with the times but in step with the *Times*).

Michael Kimmelman, Chief Art Critic: An ink white Yale wunderkind, considered "Renaissance Man" by critics. Once wrote about artists and was made chief art critic in 1990 despite lack of experience or distinction as an art writer. Covers establishment best and specializes in white males. Friday reviews are more conservative than Sunday features. Only reviews museum art (unless or about providing they work appears in a single museum. Was he recruited by 1993 Whitney Biennial because it had the best representation ever of women and artists of color?

John Russell, Retired Chief Critic: White European Gern, wrote as many Sunday features in 1992 as in previous. Clearly not critical in 1992, but occasional feature in black & white, which they showed in museums. Can even write about Russian Constructivism without mentioning politics.

Fuente: GuerrillaGirls.com

El radio de acción del grupo trascendió del ámbito local al nacional y del nacional al mundial, de tal forma que sus obras se expusieron en España, Reino Unido, Italia... La clave para todo ello fue la apropiación de los *mass media*, porque de esa manera pudieron tender puentes entre el mundo del arte y los artistas, y entre estos y el público en general. Los espacios de la vía pública, las vallas, o muros fueron el soporte para la denuncia que construyeron con una estética parecida a periódicos, bandos o comunicación oficial gubernamental, lo que llamaba la atención rápidamente. Con la generalización de internet, los canales disponibles para poder llegar a la población se multiplicaron. Atendiendo a esta revolución de los medios, crearon su propia página web en 1996 y allí volcaron toda la información del grupo de protesta (Guerrilla Girls, 2023).

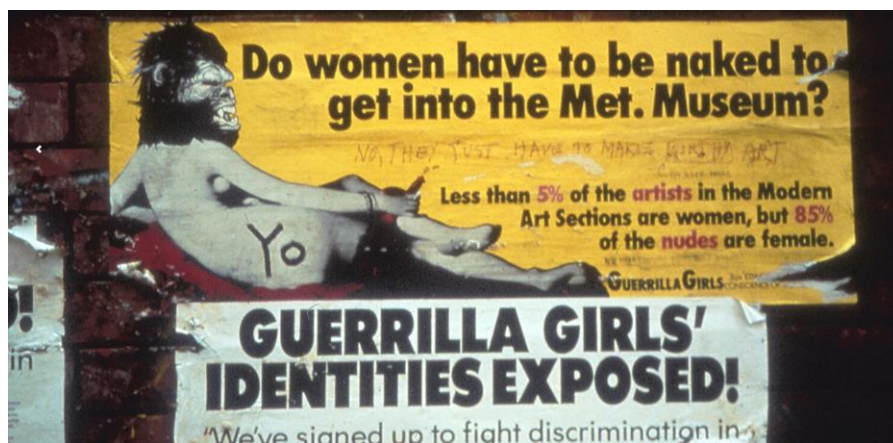
Las obras de Guerrilla Girls muestran preferencia por las políticas progresistas, algo que se desprende de sus mensajes en favor de la ley del aborto, en contra de la misoginia de algunos líderes políticos (en concreto de los conservadores) o la demanda

de una más estricta legislación en contra de la violencia sexual, entre otros ámbitos. Por otra parte, sus actuaciones transgresoras también las situaban en ese espacio de la izquierda activista: cabe recordar que en los comienzos sus acciones eran un delito perseguido por la ley, con lo que siempre tuvieron una relación tensa con las autoridades. Esa relación estuvo marcada por la dicotomía necesidad/denuncia que marcaba a Guerrilla en el mundo del arte. Después de todo, las integrantes del grupo fueron y son artistas que necesitan trabajar y cobrar.

Un incidente fue significativo para mostrar todos estos aspectos. En 1989, se les encargó una obra para la New York Public Art Fund (PAF), que sería de mayor tamaño que sus primeras obras. Crearon entonces la obra: *Do women have to be naked to get into the Met Museum?* PAF les negó la admisión de la obra alegando que «no era lo suficientemente clara». Existían diversos elementos que podían resultar «escandalosos» en ella, entre otros, el falo que sujeta la odalisca. Ellas mismas sufragaron el costo de sus bolsillos comprendiendo que no iban a poder depender económicamente de las instituciones. Así fue como la obra terminó paseando por toda la ciudad de Nueva York instalada en los autobuses del transporte público. (McCartney, 2018, 127).



En la imagen, la obra *Do women need to be naked to be at the Met. Museum?* está instalada en un bus de Montauban, Francia, formando parte del proyecto “Naked through the ages”, 2009. Fuente: GuerrillaGirls.com



Fuente: GuerrillaGirls.com

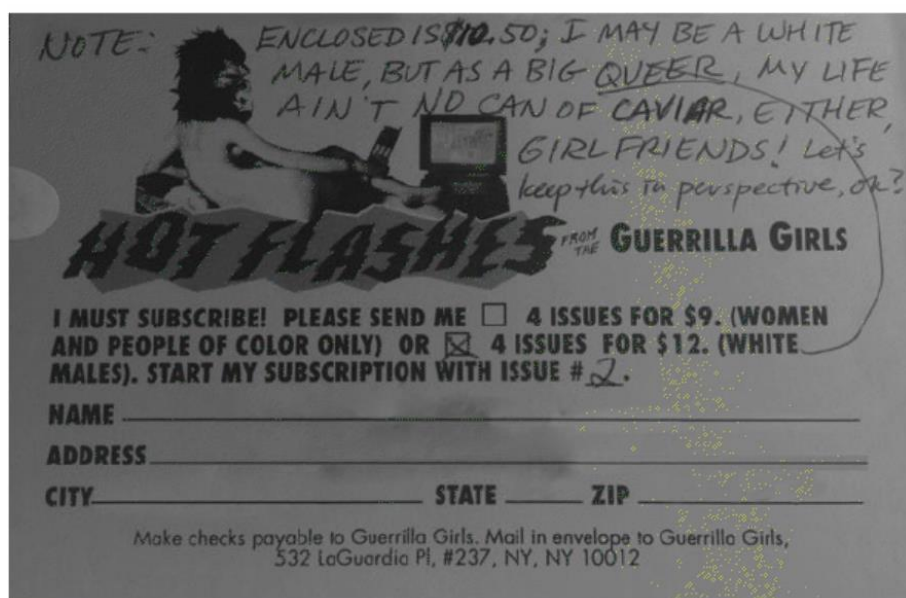
Como se puede observar en la imagen superior, el hecho de exponer sus posters en la vía pública resulta interesante porque interactúa con el público – y sus opiniones de manera directa. La respuesta escrita por un (o una) viandante, «No, ellas solo tienen que hacer arte valioso», es la reacción que se espera de este tipo de acciones. No está de acuerdo con el mensaje y así lo expone, por lo que, desde el punto de vista de Guerrilla, su obra ha tenido éxito. En esta perspectiva, piensan que si esta obra estuviera encerrada tras los muros de una institución no podría poseer un verdadero *feedback*. Este es el sentido y el objetivo del arte activista.

5.2 Críticas a su obra

Una de las principales críticas a las actuaciones del grupo que encontramos dentro del sistema artístico residió en la cuestión del anonimato. Hemos señalado que el sistema de anonimato estricto que el grupo adoptó supuso un paraguas bajo el que defenderse de manera colectiva ante el ataque de algunas de las instituciones que ellas mismas criticaban. Estos organismos, poderosos en el mundo del arte, podían tomar represalias contra sus carreras personales. Sin embargo, bajo el paraguas del anonimato desaparecieron también la creatividad individual o la retribución económica singularizada por los trabajos prestados al grupo. Estas cuestiones provocaron debates y disensión en el seno del grupo. Al tiempo, otro problema surgido a raíz del anonimato ha sido el de la suplantación de identidad a partir de la multiplicación de grupos Guerrilla Girl en diversos lugares. Esto ha supuesto una dificultad a la hora de realizar *gigs* o recibir donaciones. A causa del problema generado por la desigualdad de condiciones económicas entre los

miembros del grupo, diversas integrantes siguieron caminos separados, creándose nuevos grupos relacionados, pero con distinta dinámica de autor. El anonimato ha sido, a la vez, un problema y una solución, algo que constituye un rasgo propio de todas las prácticas colectivas (“Gertrude Stein” *et al.* 2011, 94 y ss.).

Al hilo de esta cuestión, han recibido críticas que provienen de otros colectivos afectados por la desigualdad, como el de las personas negras o los homosexuales. Estos colectivos han visto invisibilizadas sus luchas personales dentro del grupo, en el que no se han sentido respaldados o incluso se han visto interpelados por algunas de sus acciones. Por ejemplo, “Alma Thomas”, ex miembro de Guerrilla de color, no se ha sentido cómoda con el uso de la máscara de gorila, aun sabiendo que es una acción de humor y de impacto. Como vemos en la imagen siguiente, otros hombres de raza blanca se han sentido insultados por su inclusión dentro de un colectivo de naturaleza misógina. De aquí ha surgido la acusación hacia el grupo y sus actuaciones de “tokenismo”, que se define como la práctica que implica hacer pequeñas concesiones a grupos desfavorecidos para que se vea que se están llevando a cabo cambios, pero que en realidad no suponen ningún cambio de gran calado (McCartney, 2018, 134 y ss.).



Fuente: McCartney, 2013

La autora Cynthia Freeland formuló también una serie de reflexiones críticas sobre el grupo en su libro, *Pero, esto es arte?* Dedicó unas páginas a Guerrilla Girls en el contexto de la necesidad de lograr una igualdad en el mundo del arte basada en el género.

En opinión de Freeland, cuando una persona observa y analiza una obra de arte lo que necesita para llegar a un nivel de comprensión mayor es el contexto de la obra, no del autor. La idea de “genio” artista que Guerrilla quieren desmontar, y que denuncian trayendo al presente a artistas de todos los tiempos, es un concepto relativamente nuevo. El “genio” que se otorga a determinados artistas por parte de Vasari, se aplica a unos y a otros por igual, señala. Con lo que la solución de «agregar mujeres artistas y agitar» de Guerrilla Girls y otros grupos feministas no es efectiva, dado que el género no es realmente importante en el análisis de quién llegó a formar parte del canon artístico o por qué. (Freeland, 2006, 53 y ss.).

6. Conclusiones

En este apartado final, intentaremos dar respuesta a las principales cuestiones que nos planteamos al comienzo del trabajo, partir del análisis en profundidad que hemos llevado a cabo de Guerrilla Girls y la práctica artística activista en general.

Cabe señalar en primer lugar, que la protesta de Guerrilla no ha tenido un efecto cuantitativo significativo. Ellas mismas lo atestiguan al comparar el contenido de los mensajes de las obras de sus primeras protestas y la comprobación de sus efectos años después.



La primera de las imágenes pertenece al año 1985-86, mientras que la segunda es de 2016. A través de la segunda obra es el propio grupo quien se plantea que realmente las instituciones y museos siguen sin hacer mucho por la equidad de representación, aun después de tantos años.

BUS COMPANIES ARE MORE ENLIGHTENED THAN NYC ART GALLERIES.

% of women in the following jobs*	
Bus Drivers	49.2%
Sales Persons	48
Managers	43
Mail Carriers	17.2
Artists represented by 33 major NYC art galleries	16
Truck Drivers	8.9
Welders	4.8

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

BUS COMPANIES ARE MORE ENLIGHTENED THAN ~~NYC~~ ART GALLERIES.

% of women in the following jobs*	
Bus Drivers	49.2%
Sales Persons	48
Managers	43
Mail Carriers	17.2
Artists represented by 33 major NYC art galleries	13%
Truck Drivers	8.9
Welders	4.8

Artists given one-person exhibitions @ Galerie Perrotin Paris 2010-14

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

La misma idea se observa en la comparación entre la primera de estas imágenes, del año 1989-90 y la segunda de 2014. Tras ser invitadas a la galería Perrotin, constataron que el 50% de las obras representadas eran de mujeres artistas, pero no existía paridad en las exposiciones de un solo artista.

Si bien los cambios no se manifestaron en términos cuantitativos, existieron otras transformaciones cualitativas que afectaron a su manera de protestar. Después de estar un tiempo en activo, Guerrilla Girls comenzaron a ser invitadas a ciertas instituciones a exponer sus obras. El público al que dirigían su mensaje pasó de estar en la vía urbana a contarse en millones, después de alcanzar la fama y convertirse en un fenómeno global gracias a los medios. Algo que nunca se imaginaron es que algunos museos que fueron criticados por el grupo, les invitaron para poder debatir los problemas que exponían (como la Tate Modern de Londres, Van Gogh Museum, la galería Whitechapel...). Estas invitaciones siempre son tenidas en cuenta con cautela por parte de Guerrilla. En su perspectiva, las buenas intenciones pueden ocultar intereses que ni se corresponden con la realidad, ni quieren realmente cambiar el sistema (Baeva, 2018).

Para poder comprender el impacto de un grupo de protesta feminista como el que estudiamos, hemos de conocer primero el trasfondo del objeto en cuestión de esa protesta: el museo. En ese sentido podemos decir que el museo es una institución que nace a finales del siglo XIX después de la Revolución Francesa, en un momento en que se necesitaba construir nuevos relatos nacionales para explicar el destino de las naciones. En ese sentido, el museo se constituye como un espacio narrativo en el que a través de objetos extraídos de otras culturas y de producciones nacionales se enaltece lo propio, frente a lo extranjero. Por ello el museo es tan importante a la hora de la construcción de una identidad y un discurso hegemónico en cualquier país. Su transversalidad se basa en el

patriarcado, pero también en el colonialismo y en el eurocentrismo. (Curbelo, 2019, 3 y ss.)

En la línea de lo que Guerrilla ha venido denunciando, cuando nos encontramos con determinadas cifras y exposiciones de mujeres artistas en algunos museos, podemos catalogar estas acciones como *purple washing* o lavado violeta. Al igual que con el tokenismo, son acciones que constituyen un lavado de cara sin pretender alcanzar cambios reales en la estructura de la institución. Al consultar información histórica sobre los directores de varios museos, los datos son reveladores. El MoMA comenzó su actividad en 1929 y ha tenido 6 directores, todos hombres y blancos; el museo TATE Modern de Londres inició su actividad en el año 2000 y ha tenido 6 directores, 1 de ellos una mujer, todos blancos; el Museo Thyssen-Bornemiza comenzó su actividad en 1991 y ha tenido 5 directores, todos hombres y blancos; el museo Reina Sofía de Madrid lleva en activo 30 años y ha tenido 7 directores, dos de ellos mujeres, todos blancos...y la lista continúa con la misma tendencia.⁸

Recordemos el inicio de este trabajo el artículo de Linda Nochlin que fue el detonante para este tipo de protestas en contra de la institución museística. Nochlin argumentaba que la protesta no pasa por obligar a admitir más obras de artistas mujeres en las exposiciones y en las adquisiciones de la institución. En esta línea, la raíz de la protesta de Guerrilla incide en el cambio absoluto de dirección en materia museística, que debe despojarse de políticas eurocéntricas, patriarcales y colonialistas. Estas actuaciones se han reforzado con la llegada del posmodernismo y la destrucción de esas metanarrativas que constituían el canon. Aunque algunas se aferran a la tradición, el cambio a partir de la década de 1980 ha sido decisivo. En palabras de María Teresa Alario Trigueros: «la posmodernidad permitió la revisión de estas interpretaciones lineales de la

⁸ Todos los datos expresados en el texto han sido recopilados por la autora de las siguientes fuentes: MoMA <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/departments/> , Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Tate_Modern_Directors , https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Thyssen-Bornemisza#Directores , Revista de Arte <https://www.revistadearte.com/2010/12/20/20-anos-del-museo-reina-sofia/#:~:text=Y%20seis%20directores%20han%20pasado,Aguilar%20y%20Manuel%20Borja%20Villeg>.

civilización humana, lo que ha determinado, entre otras consecuencias, una revisión de los principios que inspiran los museos [...], el respeto a la pluralidad y las identidades». Poner el foco sobre las diversas identidades (culturales, de raza y de género) debe hacer visible lo hasta ahora oscurecido por el rígido canon —androcéntrico—, e implica que algo se ha de alterar profundamente en el discurso tradicional del museo» (Alario Trigueros, 2010, 22).

Por ello el impacto de Guerrilla no debería medirse en cuestiones cuantitativas, en nuestra opinión. El mensaje de protesta artista feminista llevado a cabo por este grupo va más allá de los datos estadísticos, sino que trasciende fronteras y clases sociales. Lo que ha contribuido a desmitificar el arte y a los artistas como un olimpo inalcanzable para la población en general. Aquello, además, ha contribuido a poner en evidencia un problema que se visibiliza y se humaniza, porque la injusticia es algo que mueve a una gran porción de la sociedad. Así, Guerrilla Girls ha demostrado con su pervivencia en el tiempo y su éxito a nivel artístico, social y económico (después de todo han creado un estilo propio que vende), que su voz era necesaria. Su lucha se ha visto respaldada por el apoyo de muchas mujeres que han podido ver su camino laboral algo menos difícil gracias a la denuncia pública de la discriminación de género.

Este trabajo de fin de grado ha intentado emplear desde todas las perspectivas que esta titulación en particular nos ha aportado. La historia de Guerrilla Girls se estudiado bajo la perspectiva histórica en el sentido de haber podido trazar en el tiempo las acciones de este grupo, teniendo en cuenta todos los factores de tipo social o de contexto más inmediato. Además, se han buscado sus referentes culturales y artísticos. Por otra parte, hemos querido tomar en consideración la dimensión geográfica al establecer un escenario urbano específico para el surgimiento de grupos de protesta social. Por último, la vertiente artística es el hilo conductor de este texto, con el que quisimos ir entretejiendo los demás enfoques. Comprobamos, de esta manera, la necesidad de estas perspectivas de humanidades y ciencias sociales para ofrecer un enfoque completo de cualquier objeto de estudio.

7. Bibliografía

Alario Trigueros, María Teresa. “Sobre Museos y Mujeres. Un Nuevo Diálogo”. *Her&Mus. Heritage & Museography*. Vol. 3 (2010): 19-24.
<https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/313724>

Baeva, Svetla. “Guerrilla Girls on the art of creative complaining”. 2018.
<https://medium.com/@svetla.baeva/guerrilla-girls-on-the-art-of-creative-complaining-3279fbc22838>

Bernárdez Rodal, Asunción. “Arte posmoderno, ¿arte feminista? Cuerpo y representación en la sociedad de la información” En: *Contar con el cuerpo: Construcciones de la identidad femenina*, editado por: Fernández Valencia, Antonia y López Fernández Cao Marian, p. 123-150. Madrid: Editorial Fundamentos, 2011.

Brodsky, Judith K., Olin, Ferris. “Stepping out of the Beaten Path: Reassessing the Feminist Art Movement”. *Signs*, Vol. 33, N.º 2 (2008): 329-342.
<https://doi.org/10.1086/521062>

Browson, Lucy. “SPRAY IT LOUD: Feminist culture jamming in the 1980s”. 2021.
<https://womenslibrary.org.uk/2021/08/26/spray-it-loud-feminist-culture-jamming-in-the-1980s/>

Campàs Montaner, Joan, González Rueda, Ana. *La Posmodernidad*. Recurso de aprendizaje, UOC Publishing, 2018a.
<http://cvapp.uoc.edu/autors/MostraPDFMaterialAction.do?id=156751>

Campàs Montaner, Joan., González Rueda, Ana. *La Posmodernidad en Arte*. Recurso de aprendizaje, UOC Publishing, 2018b.
<http://cvapp.uoc.edu/autors/MostraPDFMaterialAction.do?id=156754>

Curbelo, Dani. “Los museos mutantes y las islas fantasmas”, 2019.
<http://futuropublico.net/2019/04/22/los-museos-mutantes-y-las-islas-fantasmas/>

DeLaure, Marilyn, Fink, Moritz y Dery, Mark. *Culture Jamming: Activism and the Art of Cultural Resistance y Artivism: Making a Difference Through Art*. Nueva York: NYU Press, 2017.

Del Cerro Santamaría, Gerardo. “Una interpretación del Cambio Urbano en el Soho de Nueva York”. *Revista Español de Sociología*, N.º 11 (2009): 33-60. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3528204>

Del Río, Alfonso, Cintas Muñoz, Vanesa. “Los discursos feministas y las acciones de mujeres en la configuración del lenguaje de la performance” *Arte y Movimiento*. N.º1 (2018): 21-32. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/920>

Driscoll de Alvarado, Barbara. *La controversia del aborto en Estados Unidos*. México, 2005.

Fernández Quesada, Blanca. “NUEVOS LUGARES DE INTENCIÓN. Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995”, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1999. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/54831>

Featherstone, Mike. *Cultura de consumo y Posmodernismo*. Londres: Sage Publications, 1991.

Freeland, Cinthya. *Pero, ¿esto es arte? Una introducción a la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 2006.

Funderburk, Amy. “Artivism: Making a Difference Through Art”. 2021, <https://www.artandobject.com/articles/artivism-making-difference-through-art>

García Torres, David. *PUNK. Sus rastros en el arte contemporáneo*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2015. <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019193.pdf>

Guerrilla Girls. “Books by the Guerrilla Girls”. 2023, <https://www.guerrillagirls.com/books>

Guerrilla Girls. *Guerrilla Girls. The Art of Behaving Badly*. San Francisco: Chronicle Books, 2020.

“Gertrude Stein” *et al.* “Guerrilla Girls and Guerrilla Girls BroadBand: Inside Story” *Art Journal*, Vol. 70, N.º 2 (2011): 88-101. <https://www.jstor.org/stable/41430727>

Hanson, Maria. “The Guerrilla Girls: Art, Gender, and Communication” *Drake University Social Science Journal*, (2013). <https://www.drake.edu/dussj/pastedititions/2013/>

Kosut, Mary E. (Editora), *Encyclopedia of Gender in Media*. California: SAGE Publications, 2012.

Mato Sanz, María. “El Cuerpo Femenino Como Escenario De Lucha Social Performance Y Activismo En Estados Unidos (1975 – 1995)”. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Valladolid, 2016. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19647>

McCammon, Holly, Verta, Taylor, A, Reger, Jo, Einwohner, Rachel L. (Editoras) *The Oxford Handbook os U.S Women’s Social Movement Activism*. Editado por: Holly J. McCammon, Verta Taylor, Jo Reger, and Rachel L. Einwohner. Nueva York: Oxford University Press, 2017. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190204204.001.0001>

McCartney, Nicola. *Death Of The Artist. Art World Dissidents And Their Alternative Identities*. Londres: I. & B. Tauris & Co. Ltd., 2018.

McShine, Kynaston. *An International Survey Of Recent Painting And Sculpturan International Survey Of Recent Painting And Sculpture*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1984.

Mulvey, Laura. “Visual pleasure and Narrative Cinema” *Screen. Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Vol. 16, N.º 3 (1975): 6-18. <http://dx.doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Nochlin, Linda, *Mujeres, arte y poder. Y otros ensayos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2022.

Novoa de Jover, Silvia Mabel. “La Política Exterior De USA Hacia América Latina. La Presidencia De Ronald Reagan” *Revista Nordeste*, N°16 (2001): 35-45. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/nor/article/view/2656>

Sholette, Gregory. “PAD/D”, 2023. <https://www.gregorysholette.com/padd/>

Qualls, Linda S. “From Judy Chicago to the Guerrilla Girls: An Analysis of the Evolution of Feminist Art Movement”. Trabajo de Fin de Máster, University of Central Oklahoma, 2021. <https://core.ac.uk/outputs/492585204>

Raizada, Kristen. “An Interview with the Guerrilla Girls, Dyke Action Machine (DAM!), and the Toxic Titties” *NWSA Journal*. Vol. 19, N. º1 (2007): 39-58. <https://www.jstor.org/stable/4317230>

Reckitt, Helena. *Art and Feminism*. Londres: Phaidon, 2001.

Roine, Vilma. "Action, not consciousness-raising: Guerrilla Girls and Performance as their artistic Strategy". Trabajo final de máster, Leiden University, 2019. <https://hdl.handle.net/1887/83565>

Vetesse, Angela. *El arte contemporáneo. Entre el negocio y el lenguaje*. Madrid: Rialp, 2013.

Withers, Josephine. "The Guerrilla Girls" *Feminist Studies*, Vol. 14, N.º 2 (1988): 284-300. <https://doi.org/10.2307/3180154>

Fuentes de las imágenes que acompañan al texto

ArtNews. *ArtNews. Portada de la publicación*. 1971. Ilustración. <https://www.artnews.com/art-news/retrospective/editorial-is-womens-lib-medieval-4249/>

Barnes, Djuna. *Joint Guerrilla Girl and WAC action out-side the Downtown Guggenheim Museum*. 1992. <https://www.hungertv.com/feature/these-photographs-reveal-the-unbelievable-protests-from-80s-and-90s-new-york/attachment/wac-guggenheim-soho-protest-1992/>

Chicago, Judy. *The Dinner Party*. 1974-1979. Instalación. <https://artsandculture.google.com/asset/the-dinner-party-by-judy-chicago-judy-chicago/3wEk27VXwPOKGA>

Descubrir el Arte. *Guerrilla Girls. El grito por la igualdad*. Fotografía. 2015. <https://www.descubrirelarte.es/2015/02/01/guerilla-girls-el-grito-por-la-igualdad.html>

Ernst, Max. *Pléyades*. 1920. Pintura al óleo. <https://es.wahooart.com/@/8XYK4F-Max-Ernst-Pl%C3%A9yades>

Fraile, Laura. *Guerrilla Girls: 30 años de arte desde el activismo feminista*. 2015. Fotografía. <https://tamtampress.es/2015/01/29/guerrilla-girls-30-anos-de-arte-desde-el-activismo-feminista/>

Guerrilla Girls. *Bus Companies are More Enlightened Than NYC Art Galleries*. 1989. Poster. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. *Bus Companies are More Enlightened Than NYC Art Galleries (Re-Deux)*. 2014. Poster. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. *Do Women Have to be Naked to Get Into the Met. Museum?*. 1989. Poster. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. *Do women need to be naked to ge into the Met. Museum?. On the Street*. 1991. Poster. <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages-projects/fgjlg0gichb6vz2h1j3gzidg36ptqx>

Guerrilla Girls. *Est-ce les femmes doivent être nues pour entrer au Metropolitan Museum?*. 2009. Publicidad en bus público. <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages-projects/fm4pr7jckmp7783it38ejtoi4tx2hj>

Guerrilla Girls. *Guerrilla Girls Probe The New York Times*. 1993. Newsletter. <https://www.guerrillagirls.com/hotflashes>

Guerrilla Girls. *How Many Women had One-Person Exhibitions at NYC Museums Last Year?*. 1985. Poster. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. *Masks in place, but Firmly in the Mainstream*. *The New York Times*. 2004. Artículo de periódico. <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages-projects/e360fuwkqa61uk95hn6jagf3f3oigc>

Guerrilla Girls. *What's New and Happening at the Guggenheim for the Discriminating Art Lover*. 1992. Carta postal. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Guerrilla Girls. *When Racism and Sexism are no longer fashionable, What Will Your Art Collection Be Worth?*. 1989. Poster. <https://www.guerrillagirls.com/projects>

Holzer, Jenny. *Projection on City Hall*. 2006. Luz proyectada. <https://angelsferrerb.wordpress.com/2019/09/07/jenny-holzer-es-la-artista-que-denuncia-los-abusos-de-poder-y-todo-tipo-de-violencia/>

Kruger, Barbara. *Untitled (Your Body is a Battleground)*. 1973. Collage. <https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>

McCartney, Nicola. *Subscription Request*. 2013. Fotografía. En: McCartney, Nicola. *Death Of The Artist. Art World Dissidents And Their Alternative Identities*. Londres: I. & B. Tauris & Co. Ltd., 2018.

- Posener, Jill. *If it were a lady, it would get its bottom pinched*. 1979. Fotografía. <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/01/PADD.FirstIssue.1981.No.1.pdf>
- Rosler, Martha. *Semiotics of the kitchen*. 1975. Captura de pantalla de la obra en vídeo. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>
- Sherman, Cindy. *Untitled Film Still. 10*. 1977. Fotografía. <https://www.wikiart.org/es/cindy-sherman/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>
- Van Dalen, Anton. *Luxury City*. 1986. Dibujo. <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2013/06/Upfront-12-13.pdf>
- Van Dalen, Anton. *Real State*. 1981. Pintura mural, El Bohio. <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/01/PADD.UpFront.6.7.1983.summer.pdf>
- Warhol, Andy. *Marilyn Diptych*. 1962. Serigrafía. https://arthive.com/es/andywarhol/works/391118~Marilyn_dptico

8. Anexo. Análisis explicativo y cronológico de las principales obras de Guerrilla Girls (1984-2001) e índice de obras por orden cronológico



*"The poster that changed it all"**



La estética del mensaje del grupo se caracteriza por ser punzante, directa y sorpresiva. El hecho de escribir los nombres propios de los artistas que no colaboran con la causa y empapelar la ciudad con esa denuncia resulta chocante, lo cual es original y cumple su cometido

Emplean el blanco y el negro para reproducir medios oficiales de propaganda e ilustran algunos de sus carteles para llamar la atención de un público más amplio.

WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON?

Arman	Keith Haring	Claes Oldenburg
Jean-Michel Basquiat	Bryan Hunt	Philip Pearlstein
James Casabere	Patrick Ireland	Robert Rymon
John Chamberlain	Neil Jenney	David Solie
Sandro Chia	Bill Jensen	Louise Seaman
Franzese Clemente	Daniel Judd	Peter Saul
Chuck Close	Alex Katz	Kenny Scharf
Tony Gregg	Jessica Koster	Julian Schnabel
Erno Couchi	Joseph Kosuth	Richard Serra
Eric Fischl	Roy Lichtenstein	Mark di Sverro
Jean Fisher	Walter De Maria	Mark Tansey
Don Flavin	Robert Morris	George Tooker
Future 2000	Bruce Nauman	David True
Ron Gorchov	Richard Haines	Peter Voulkos

THEY ALLOW THEIR WORK TO BE SHOWN IN GALLERIES THAT SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN OR NONE AT ALL.

THESE CRITICS DON'T WRITE ENOUGH ABOUT WOMEN ARTISTS:

John Ashbery	Robert Pincus-Witten
Dore Ashton	Peter Plagens
Kenneth Baker	Annelie Pohlen
Yves-Alain Bois	Carter Ratcliff
Edi de Ak	Vivian Raynor
Hilton Kramer	John Russell
Donald Kuspit	Peter Schjeldahl
Garry Indiana	Roberta Smith
Thomas Lawson	Valentine Tetransky
Kim Levin	Calvin Tomkins
Ida Panicelli	John Yau

Between 1979 & 1985, less than 20% of the Nation's art critics & reviewers of contemporary shows by these critics were about art made by women. These celebrated wrote about art by women less than 10% of the time or none at all.

GUERRILLA GIRLS REVIEW THE WHITNEY.



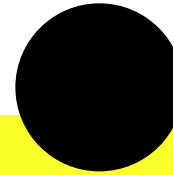
APRIL 16 - MAY 17 1987
Opening Thurs April 16 6-8PM Gallery open Thurs Sun 12-6 PM
THE CLOCKTOWER
108 Leonard St, NY 212 233-1096



Dearest Art Collector,
It has come to our attention that your collection, like most, does not contain enough art by women. We know that you feel terrible about this and will rectify the situation immediately.

With our love,
Guerrilla Girls

BOX 1056, COOPER STA., NY NY 10276



A partir de finales de los 80 comienzan a utilizar más colores, especialmente el amarillo y el rosa, estereotipos designados al género femenino, ligados a la inocencia y al sosiego. Sin embargo, éste es un elemento que también modifican dando a esos colores unos tonos estridentes, penetrantes que no solo llaman la atención, sino que muestran estado de ánimo enervado.



THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

- Working without the pressure of success
- Not having to be in close with men
- Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs
- Knowing your career might pick up after you're eighty
- Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine
- Not being stuck in a forever teaching position
- Seeing your ideas live on in the work of others
- Having the opportunity to discuss between career and motherhood
- Not having to think on those big figures or paint in million cells
- Having more time to work when your mother dumps you for someone younger
- Being included in revised versions of art history
- Not having to undergo the embarrassment of being called a genius
- Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit

Este cartel en particular denuncia múltiples situaciones de desigualdad de las mujeres. Su originalidad reside en que combinan la realidad de la mujer en la vida cotidiana, añadiendo aún más dificultades por el hecho ser artista.

Es interesante la apropiación de esta portada de The New York Times Magazine, en la que llevan a cabo aquellas prácticas descritas como jamming, cambiando con un mensaje todo el contenido visual



3 WHITE WOMEN, 1 WOMAN OF COLOR AND NO MEN OF COLOR - OUT OF 71 ARTISTS?



Obra realizada a propósito de una exposición del MoMA. En ella se apropian de la obra icono del surrealismo de Meret Oppenheim de 1936, *Le déjeuner en fourrure* (el desayuno en pieles) para modificarla y llevar a cabo su denuncia de discriminación de género y de raza. Se establece una línea más de comunicación entre el surrealismo y las obras de Guerrilla



El color y el diseño evolucionan en estos años, y los datos que se recolectan en los diferentes estados se muestran de una manera pedagógica sin dejar de lado la denuncia directa.

WAY TO GO, DUDE! MEN DOMINATE ALMOST EVERY ART DEPARTMENT IN THE U.S. YOU'RE SURE TO GET A JOB!

ART DEPARTMENT	% FACULTY WHO ARE MALE	% OF HIGHER-RANKING FACULTY WHO ARE MALE
U of South Carolina	100	100
Utah State	90	100
Western Michigan U	90	89
Noire Dame	89	100
Michigan State	89	87
Colorado State	88	90
New Mexico State	87	100
Louisiana State	87	83
University of Tulsa	86	100
Massachusetts College of Art	86	won't tell
New York Academy of Art	85	100
U of Wisconsin, Milwaukee	84	84
U of Georgia	82	95
U of Washington, Seattle	81	86
U of Florida, Gainesville	81	73
U of Kansas	81	88
U of Wisconsin, Madison	80	86
U of Idaho	77	85
U of Kentucky	77	75
Cornell	76	72
School of Visual Arts, NYC	75	won't tell
U of Texas, Austin	74	87
Hunter College	74	60
UCIA	70	100
USC	70	75
Yale	68	89
U of Houston	67	66
U of Pennsylvania	60	100

Many of these schools are interesting for faculty positions this year at the C&A conference. All but 2 have a majority of female students.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
372 LEXINGTON AVENUE, 10017, NY, NY 10017

SORRY SWEETIE. YOU WON'T GET A JOB BECAUSE MOST ART DEPARTMENTS DON'T HIRE WOMEN.

ART DEPARTMENT	% FACULTY WHO ARE FEMALE	% OF HIGHER-RANKING FACULTY WHO ARE FEMALE
University of South Carolina	0	0
Utah State	10	10
Western Michigan U	10	11
Noire Dame	11	0
Michigan State	11	13
Colorado State	12	10
New Mexico State	13	0
Louisiana State	13	17
U of Idaho	14	0
Massachusetts College of Art	14	won't tell
New York Academy of Art	15	0
U of Wisconsin, Milwaukee	16	16
University of Georgia	18	5
U of Washington, Seattle	19	14
U of Florida, Gainesville	19	27
U of Kansas	20	12
U of Wisconsin, Madison	20	14.5
U of Idaho	23	15
U of Kentucky	23	25
Cornell	24	28
School of Visual Arts, NYC	25	won't tell
U of Texas, Austin	26	13
Hunter College	26	40
UCIA	30	0
USC	30	25
Yale	32	11
U of Houston	33	34
U of Pennsylvania	40	50

Many of these schools are interesting for faculty positions this year at the C&A conference. All but 2 have a majority of female students.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD
372 LEXINGTON AVENUE, 10017, NY, NY 10017

In this theatre the taking of photographs, the use of recording devices, and the production of plays by women are strictly prohibited.*	In this theatre the taking of photographs, the use of recording devices, and the production of plays by women are strictly prohibited.*
<small>*During the 1988-89 season this theatre will produce no plays by women.</small>	<small>*During the 1988-89 season this theatre will produce no plays by women.</small>
A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD	A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD
In this theatre the taking of photographs, the use of recording devices, and the production of plays by women are strictly prohibited.*	In this theatre the taking of photographs, the use of recording devices, and the production of plays by women are strictly prohibited.*
<small>*During the 1988-89 season this theatre will produce no plays by women.</small>	<small>*During the 1988-89 season this theatre will produce no plays by women.</small>
A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD	A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD
In this theatre the taking of photographs, the use of recording devices, and the production of plays by women are strictly prohibited.*	In this theatre the taking of photographs, the use of recording devices, and the production of plays by women are strictly prohibited.*
<small>*During the 1988-89 season this theatre will produce no plays by women.</small>	<small>*During the 1988-89 season this theatre will produce no plays by women.</small>
A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD	A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

THERE'S A TRAGEDY ON BROADWAY AND IT ISN'T ELECTRA.

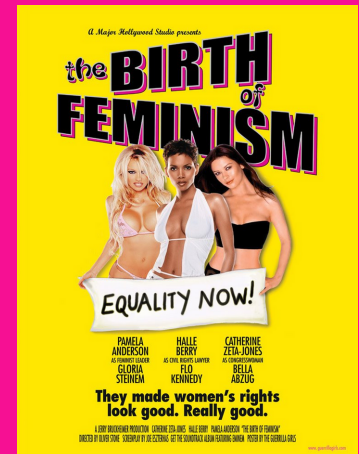
Only 8% of the plays and less than 1% of the musicals on Broadway were written by women.* Guerrilla Girls think that's even sadder than a Greek tragedy. There's only one explanation for what's currently playing:

DISCRIMINATION.

*An 8% result is all of a kind of sex bias. See the Guerrilla Girls' book 'The Numbers Book' for more information.

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE THEATRE WORLD
372 LEXINGTON AVENUE, 10017, NY, NY 10017

Más tarde la protesta se movió del ámbito del museo al teatro, e incluso a Hollywood.



AS GOOD AS IT GETS?	AS GOOD AS IT GETS?
Number of women directors nominated for an Oscar:	Number of women directors nominated for an Oscar:
1997	0
1996	0
1995	0
1994	0
1993	1*
1977-92	0
1976	1*
1927-75	0
And the winners are:	0

*The number of films that were nominated for an Oscar.

AS GOOD AS IT GETS?	AS GOOD AS IT GETS?
Number of women producers nominated for an Oscar:	Number of women producers nominated for an Oscar:
1997	0
1996	0
1995	0
1994	0
1993	1*
1977-92	0
1976	1*
1927-75	0
And the winners are:	0

*The number of films that were nominated for an Oscar.

Índice de obras por orden cronológico



- **The poster that changed it all*, es la manera en que llaman Guerrilla Girls a su obra *Do Women need to be naked to get into the Met. Museum?* en su página web (GuerrillaGirls.com 2023) Esta obra supuso un antes y un después en la historia del grupo.
- Primeros posters pegados en paredes de la ciudad de Nueva York.
- *These Critics dont write enough about women artists*, 1985.
- *What do these artists have in common?*, 1985.
- *Dearest art collector*, 1986
- *Guerrilla Girls Review the Whitney*, 1987.
- *The advantages of being a woman artist*, 1988.
- *You're seeing less than half the picture*, 1989.
- *How many works by women artists were in the Andy Warhol and Tremain auctions at Sotheby's?*, 1989.
- *What's the difference between a prisoner of war and a homeless person?*, 1991.

- *Missing in action*, 1991.
- *Hold onto your wallets! Cross your legs!*, 1992
- *Guerrilla Girls demands a return to traditional values on abortion*, 1992.
- *If you're raped, you might as well "relax and enjoy it" because no one will believe you*, 1992.
- *Sorry Sweetie! Way to go dude!*, 1994.
- *Traditional values and quality return to the Withey Museum*, 1995.
- *Hormone imbalance, melanin deficiency*, 1993.
- *3 White Women, 1 Woman of color and no Men of color -out of 71 artists?*, 1997.
- *In this theatre*, 1998.
- *As good as it gets?*, 1998.
- *There's a tragedy on Broadway and it isn't Electra*, 1999.
- *Feminist history, as only Hollywood could tell it!*, 2001.